

Versuchsobjekt Mensch – Menschenversuche als Gegenstand von Figurentheaterinszenierungen

Humans as Objects of Trial – Experiments on Humans as a Subject of Puppet Theatre Productions

Franziska Burger

ABSTRACT (Deutsch)

Die Puppe, ein dem menschlichen Körper nachgeformtes Artefakt, das sich aber in seiner Materialität vom menschlichen Vorbild unterscheidet, eignet sich insbesondere aufgrund seiner Unverletzbarkeit als Mittel zur Reflektion von Grenzerfahrungen. Gerade für die theatralische Darstellung von Menschenversuchen, die die Grenze zwischen Subjekt und Objekt ausloten, erweisen sich Puppen als geeignetes Spielmittel, weil ihnen das machterfüllte Spannungsverhältnis zwischen ‚Leben kreieren‘ und ‚Leben nehmen‘ eingeschrieben ist. Anhand der Produktionen *Frankenstein* (Regie: Philipp Stölzl) und *F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig* (Regie: Simon Meusburg, Spiel und Puppen: Nikolaus Habjan) werden verschiedene Dimensionen der Inszenierung von Menschenversuchen mit Puppen untersucht.

Schlüsselwörter: Figurentheater, Menschenversuche, Gegenwartstheater

ABSTRACT (English)

Puppets (or dolls, respectively) are artefacts formed according to the human body but differ in their materiality from the human model. Due to their inviolability puppets are a uniquely suitable means for the reflection on borderline experience. For the theatrical representation of experiments on humans, in particular, puppets prove to be apt instruments for theatre stagings as the boundary between subject and object can be explored – precisely due to the powerful tension between ‘creating life’ and ‘taking life’ imbued in these objects. Different dimensions of experiments on human beings via puppets/dolls on stage are analysed concerning the productions *Frankenstein* (director: Philipp Stölzl) and *F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig* (director: Simon Meusburg, puppets and performance: Nikolaus Habjan).

Keywords: puppetry, experiments on humans, contemporary theatre

Einführende Überlegungen: Puppen als theatrale Spielmittel zur Thematisierung von Menschenversuchen?

Menschenversuche gründen auf einer scheinbar paradoxal anmutenden Ausgangssituation: Die daran beteiligten Personen spalten sich in zwei Gruppen auf, nämlich beobachtende Subjekte und beobachtete Objekte. Genauer bedeutet dies, dass zwei an sich gleichwertige Individuen, die sich der Experimentalsituation gleichermaßen bewusst sind und diese zu reflektieren vermögen, sich (nicht immer freiwillig) auf ein ungleiches Verhältnis einlassen, bei welchem ein Element zum Objekt degradiert wird. Für den Erfolg des Experiments wird weiterhin erwartet, dass das Versuchsobjekt sich komplett zur Verfügung stellt, und, um das Experiment nicht bewusst zu manipulieren, den Prozess möglichst nicht reflektiert. Doch wie schaltet man die Widerstandskraft eines menschlichen Versuchsobjekts aus, das für die erfolgreiche Durchführung eines Experiments die eigene Individualität ausblenden muss? Ein solches Handeln verweist auf ein äusserst reduziertes Menschenbild und mündet letztlich in die Frage, was einen Menschen, ein Individuum ausmacht.

Das Spannungsfeld zwischen fehlender Subjektivität und potentieller Widerständigkeit, so wie es für den an einem Humanexperiment beteiligten Forschungsobjekt erwartbar ist, wird auch im gegenwärtigen Figurentheater verhandelt. Bei den Figuren bzw. Puppen handelt es sich um künstliche Artefakte, hergestellt nach dem Vorbild des menschlichen Körpers, die sich einerseits durch das Versprechen ihrer totalen Verfügbarkeit und Untersterblichkeit auszeichnen (vgl. Kavrakova-Lorenz 1989; Knoedgen 1990 und Erbeling 2006) und andererseits durch die Widerständigkeit des Materials (vgl. Knoedgen 1990, Burger 2018). Um die damit verbundenen Fragen nach der Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt geht es folglich auch im Figurentheater. Sie manifestieren sich im theatralem Spiel mit Puppen insbesondere in den Motiven ‚Leben geben‘ und ‚Leben nehmen‘. So sind zentrale Prozesse der Animation im Figurentheater verbunden mit der Oszillation zwischen Objekt (Ding bzw. Material) und Subjektivierung (die Figur) (vgl. Tillis 1992). Welche Potentiale bieten dabei Puppen als von Menschenhand und nach dem Vorbild des menschlichen Körpers geschaffene Artefakte, um diese Fragen im künstlerischen Raum zu verhandeln?

Hier soll der Frage nachgegangen werden, wie gerade Puppen in Inszenierungen als Spielmittel eingesetzt werden, um Humanexperimente darzustellen. Ein besonderer Fokus wird dabei auf die Reflektion der Dichotomie zwischen

Subjekt und Objekt gelegt, welche mit Puppen als Spielmittel materialisiert wird. Zum einen weist diese Grundsituation der Aufteilung zwischen dem Versuchsleiter und der Versuchsperson Ähnlichkeiten auf mit dem Verhältnis zwischen dem kontrollierenden Spieler und der kontrollierten Puppe. Doch haben Puppen weitere Charakteristika, die in Inszenierungen des Gegenstands ‚Menschenversuche‘ potentiell dramaturgisch genutzt werden können: Gerade durch die offensichtliche Künstlichkeit der Puppen wird die Frage aufgeworfen, was den Menschen als Menschen ausmacht und wie herabwürdigende Mechanismen der Objektivierung und Verdinglichung funktionieren. Im Weiteren wird in den hier vorgenommenen Analysen herausgearbeitet werden, wie Puppen in der Darstellung komplexer Zusammenhänge von historischen Ereignissen und unmenschlichem Verhalten als ein Mittel der Distanzierung fungieren können – denn schliesslich ist es kein menschlicher Schauspieler, dem dies alles auf der Bühne widerfährt.

Im Folgenden wird hier auf Fälle mit Menschenversuchen eingegangen, die die Grenzen eines ethisch vertretbaren Handelns ausloten bzw. auf der Grundlage eines reduzierten Menschenbilds überschreiten und angesiedelt sind im Spannungsfeld zwischen ‚Leben geben‘ und ‚Leben vernichten‘. Konkret untersucht wird dies anhand zweier exemplarisch ausgewählter Inszenierungen: *Frankenstein* und *F. Zawrel – erbbiologisch und sozial minderwertig*.¹ In *Frankenstein*, inszeniert am Theater Basel (Regie: Philipp Stölzl, Theater Basel, Puppen: Marius Kob), wird Victor Frankensteins Schöpfung durch eine drei Meter grosse Puppe dargestellt, welche von zwei Spielerinnen und einem Spieler gleichzeitig geführt werden muss, während alle anderen Rollenfiguren von menschlichen Spielerinnen und Spielern dargestellt werden. Auf diese Weise wird die Andersartigkeit und Gemachtheit (vgl. auch Wagner 2003) der künstlich geschaffenen Kreatur im Kontrast zu den ‚natürlich entstandenen‘ Menschen markiert. Im Stück über *F. Zawrel* wird mit Hilfe von Puppen die Biographie des Euthanasie-Überlebenden Friedrich Zawrel in einer Theaterproduktion theatralisch umgesetzt, wobei mehrere Figuren durch Klappmaulpuppen dargestellt werden, welche alle vom Puppenspieler Nikolaus Habjan geführt werden.

¹ Als weitere Produktionen wären hier auch zu nennen: *Kaspar Hauser* am Schauspielhaus Zürich (Regie: Alvis Hermanis) und die Performance *Excavations: The Anatomy Lesson* von Marijs Boulogne. Während erstere mit der Verpuppung von Kinderschauspielerinnen und Kinderschauspielern arbeitet, um die engen gesellschaftlich geprägten Moralvorstellungen darzustellen, denen das Findelkind Kaspar Hauser ausgesetzt ist, wird in *Excavations* die Obduktion eines aus Wollfäden geschaffenen Kleinkindes durchgeführt, um dessen Todesursache zu untersuchen.

Die Geschichte von Frankenstein's Monster, dieses künstlich geschaffenen Wesens, das Mensch sein möchte aber zum Monster gemacht wird, dreht sich genauso wie die Lebensgeschichte von Friedrich Zerkow unter anderem um die Frage, was einen Menschen ausmacht: Reichen ein menschlicher Körper und gesellschaftlich codiertes Verhalten dafür aus oder nicht? In beiden Inszenierungen bildet gerade der Kampf der ‚Versuchsobjekte‘ gegen ihren Schöpfer bzw. den medizinischen Versuchsleiter ein zentrales Motiv für den Emanzipationsprozess der Protagonisten.

Bevor die beiden Produktionen genauer analysiert werden, soll in einem ersten Schritt ein kurzer Überblick über die Geschichte von und die Praxis mit Menschenversuchen gegeben werden.

Kurzer Exkurs: Menschenversuche im historischen Kontext

Die Geschichte der Systematisierung von Versuchen an und mit lebenden Menschen setzte im 18. Jahrhundert ein, nachdem zuvor die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem menschlichen Körper vorwiegend durch das Sezieren von Leichen stattfand. Die öffentlichen anatomischen Sektionen in der Renaissance bildeten einen ersten Höhepunkt dieser Praxis. Dabei handelte es sich aber nicht um systematisch strukturierte Experimente, sondern um eine beobachtende und beschreibende Annäherung an die Anatomie des menschlichen Körpers. Wichtigste Voraussetzung für Experimente mit lebenden Menschen war ein Wandel in der Wissenschaftsgeschichte und dem damit verbundenen (Selbst-)Verständnis des Menschen (vgl. Pethes, Griesecke, Krause u. Sabisch 2008). Dabei zog die Fokussierung auf den Menschen als Gegenstand möglichen Erkenntnisgewinns die Spaltung in ‚erkennendes Subjekt‘ und ‚erkanntes Objekt‘ nach sich:

Den Menschen der empirischen Beobachtung zu unterwerfen bedeutet, mit aus der Antike übernommenen, humoralpathologischen Körperbildern einerseits, religiös motivierten Unantastbarkeitsgeboten des Menschen andererseits zu brechen und an die Stelle der bloßen natur-historischen Klassifikation statischer Modelle die naturwissenschaftliche Beschreibung lebendiger Phänomene zu setzen (ebd., 13).

Die wissenschaftliche Erforschung des menschlichen Körpers – das heisst, dessen Verhalten, Erleben und Funktionieren – folgte überwiegend der Tradition der Naturwissenschaften und ihren empirisch-experimentellen Methoden. Damit Theorien allgemeine Gesetzmässigkeiten begründen können, von denen (zukünftiges)

Verhalten abgeleitet werden kann, müssen die die zu beobachtenden Prozesse und Phänomene deduktiv bestimmbar sein. Ziel ist demnach, eine vorgängig gefasste Annahme, eine Hypothese, zu überprüfen, indem unter kontrollierten Bedingungen in einen sich selbst regulierenden Prozessablauf eingegriffen wird. Die entsprechenden Experimente werden hierfür in relativ objektivierten Situationen in Laboren durchgeführt, um die Kausalzusammenhänge möglichst vollumfänglich erfassen zu können (vgl. Popper 1989). Das heisst, die Experimente sind aufgebaut „als Beobachtung und anschließende Protokollierung sowie statistische Auswertung künstlich herbeigeführter Reaktionen an lebenden Körpern unter Vergleich verschiedener Variablen und verschiedener Versuchspersonen“ (Pethes et al. 2008, 14).

Übertragen auf die epistemologische Struktur des Menschenversuchs heisst das: um einen Menschen zum Versuchsgegenstand zu machen, ist es notwendig, dass er ‚objektiviert‘ wird und das heisst: anonymisiert, ent-individualisiert, letztlich: herabgewürdigt.

Diese Struktur ist dadurch gekennzeichnet, daß an dem äußerst prekären Punkt experimentellen Wissensgewinn dem Menschen eine eigentümliche Doppelrolle zukommt, die sein Subjektsein tangiert: In der Lesart der klassischen Experimentalkonzeption steht hier dem Subjekt ‚Versuchsleiter‘ das Objekt ‚Versuchsperson‘ gegenüber. Daß in der rigiden Aufteilung zwischen Beobachter und Beobachtetem im experimentellen Handeln Subjektsein und Personalität dieser Versuchspersonen gefährdet oder ausgelöscht werden, macht das Skandalöse und Monströse jener Menschenexperimente aus, deren Aufbau ohne dieses Machtgefälle, ohne die Dimension der Wissenserpressung von gänzlich Ausgelieferten, nicht vorstellbar wäre (Pethes et al 2008, 18).

Dabei können die Versuchsobjekte – verstärkt in psychologischen im Gegensatz zu anderen naturwissenschaftlichen Experimenten – im Grunde den Verlauf und die Ergebnisse eines Experiments durch ihr selbstreflektiertes Verhalten steuern und beeinflussen. Das heisst, wird der Rahmen des streng „strukturiert ablaufenden[n] Experimentalsituationen“ (ebd.) aufgebrochen, „drängt sich die Frage auf, wie zwangsläufig und wie eindeutig die Kategorien von Subjekt und Objekt in solchen Fällen eigentlich verteilt sein müssen“ (ebd.). Diese Thematik wird im Zusammenhang mit den folgenden Inszenierungsanalysen noch einmal aufgegriffen.

In Bezug auf die Auseinandersetzung mit Menschenversuchen wird es dabei vor allem auch darum gehen zu bestimmen, wo die Grenze zwischen Machtmissbrauch und Notwendigkeit liegt. Humanexperimente haben somit immer eine

ethische Dimension und sprechen das Thema der Menschenwürde an. Trauriger Höhepunkt sind in diesem Zusammenhang die menschenverachtenden Versuche der NS-Ärzte. Doch Faktum ist auch: „Zwischen Wissenschaftsalltag und pervertierten Exzessen der Forschung sind Menschenversuche eine grundlegende Praxis des modernen Wissens vom Menschen, das sich seit über 200 Jahren auf seine Vermessung und Erprobung stützt“ (ebd., 11). Die im Folgenden betrachteten zwei Produktionen sind interessanterweise an unterschiedlichen Randbereichen des *Phänomens Menschenversuche* angesiedelt: ‚Leben kreieren‘ und ‚Leben nehmen‘

Leben geben: Die Puppe als künstlich geschaffener Mensch in Philipp Stölzls Theaterstück ‚Frankenstein‘

Ein unüberwindbarer Maschendrahtzaun trennt die Bühnenfläche vom Zuschauerraum ab. Das Publikum sitzt um die auf drei Seiten eingezäunte Bühne herum wie um einen Boxring. In den beiden Ecken der nach hinten geöffneten Bühne befinden sich zwei Podeste: auf dem linken ist eine elegant gekleidete Schauspielerin und auf dem rechten ein Streichquartett positioniert. Auf Bodenebene dazwischen befindet sich der Eingang zur Bühne. Über den eingezäunten Bühnenboden wurde Erde verteilt, in welche mehrere entästete und dadurch abstrahierte Baumstämme gesteckt wurden. In der Mitte ist eine drei Meter grosse Puppe bäuchlings platziert, die aufgrund des kalten Zwielihts, in welches die Bühne zu Beginn getaucht ist, kaum erkenntlich ist.

Bevor auf der Bühne jemand erscheint, ertönt eine Stimme. Die durch einen Spot beleuchtete Sprecherin haucht und faucht in das vor ihr stehende Mikrofon, so dass Geräusche entstehen, die das Wehen des Windes und das Gezwitscher von Vögeln suggerieren. Ihr Hauchen steht für das Atmen der Figur. Sie keucht, krächzt, seufzt, um Leben anzudeuten. Sobald sie allerdings den Text der Figur spricht, wird ihre Stimme technisch verzerrt.

Eine Spielerin nähert sich währenddessen der Puppe, die in der Mitte der Spielfläche liegt, greift deren Schulter und hebt und senkt den Torso, um das Heben und Senken des Körpers beim Atmen anzudeuten. Es kommt eine zweite Spielerin hinzu, die ihre Hand in den Kopf der Puppe führt, um so den Kopf zu manipulieren. Zu zweit bewegen sie langsam die Puppe in Richtung des dritten Spielers, welcher – sobald sich die Puppe bzw. die Figur des ‚Monsters‘ an einem Baum hochgezogen hat – den Torso der Puppe mittels Gurte an seinem eigenen

Oberkörper befestigt, genauso wie die Füsse, die via Schienen an seine eigenen Füsse fixiert werden, und fortan auf diese Weise die grösste Stütze der fast drei Meter grossen Puppe bilden.

Die Figur, also der Puppenkörper, wird von drei Personen manipuliert, während die Stimme/der Text von einer weiteren Person stammt, die in räumlicher Distanz zur Puppe positioniert ist. Diese Spielweise erinnert stark an die japanische Puppenspielform Bunraku, welche im 17. Jahrhundert entstanden ist und in Japan weiterhin traditionsbewusst praktiziert wird, während im europäischen Raum verschiedene Formen davon inspiriert sind. Bei der japanischen Puppentheaterform werden die rund 1,5 Meter grossen Puppen von drei in schwarze Kleider gehüllten (ausschliesslich männlichen) Spielern manipuliert. Die drei sind hierarchisch geordnet in den rangniedrigsten Fussspieler, Handspieler und den ranghöchsten Kopfspieler. Sowohl Sänger-Rezitorator, der sämtliche Dialogpartien wie auch erzählende Zwischenteile übernimmt, als auch der Shamisen²-Spieler tragen beide traditionelle Zeremonialgewänder und sitzen rechts neben der Bühne auf dem Boden, stets für das Publikum sichtbar. Die Handwerkskunst der Gestaltung einer Puppe, das Stückrepertoire aber auch die Kunst der Manipulation werden noch heute vom Meister an die Schüler weitergereicht und am Leben erhalten.

In *Frankenstein* ist der Hauptspieler aufgrund des grossen Gewichts des Körpers der Puppe an diese fixiert und deren Füsse sind über Schienen an den Schuhen des Spielers befestigt. Die beiden Puppenhände, die jeweils ungefähr 30 Zentimeter Durchmesser haben, werden an den Handgelenken von den beiden Spielerinnen rechts und links gehalten. Muss die Figur beispielsweise etwas greifen, so wird der Gegenstand von der Hand der manipulierenden Spielerin festgehalten und gegen die Hand der Puppe gepresst. Zu dritt bewegen sie so die Puppe, gehen mit ihr, manipulieren ihre Glieder, lassen sie Gesten ausführen, den Kopf und insbesondere den Unterkiefer bewegen. Das Auffälligste ist (neben ihrer imposanten Grösse) die Gestaltung der Puppe: Sie ist ein Hybrid, dessen Skelett eine Metallkonstruktion ist, der Oberschenkel aus Metall besteht und der Rest des Körpers aus Latexstücken wie Stoffteilen zusammengenäht ist, wobei die Nähte sichtbar belassen sind (vgl. Abbildung 1).

2 Die Shamisen ist ein japanisches Saiteninstrument.



Abbildung 1: *Frankenstein*. Inszenierung des Theater Basel @Judith Schlosser. —

Dieser vom Wissenschaftler künstlich geschaffene Mensch, dem die eigene Herkunft selbst lange unbekannt ist, wird von der Umwelt als Monster wahrgenommen. Doch was fehlt dem Kunstwesen, um als Mensch anerkannt zu werden? Die menschliche Gestalt und der Bewegungsapparat, Wahrnehmung, ein Bewusstsein und vor allem ein Selbst-Bewusstsein, Sprache als Ausdrucks- und Kommunikationsmedium, reichen offenbar dafür nicht aus.

In der Inszenierung wird wie in Mary Shelleys Roman *Frankenstein* das künstlich geschaffene Wesen dabei begleitet, wie es einen ersten Kontakt mit Menschen hat, mit einem Mädchen Ball spielt, und sich in diese Lebenswelt zu integrieren versucht, indem es sich durch das Belauschen und Beobachten einer jungen Tochter und ihrem Vater die menschliche (deutsche) Sprache selbst beibringt. Doch es wird von beängstigten Menschen weggejagt, aus Wut und dem Bedürfnis nach Rache tötet er diese. Aufgebracht bricht das namenlose Wesen auf, den Menschen zu finden, der seine Existenz verantwortet. In Ingoldstadt findet es schliesslich Frankenstein und erfährt von diesem, wie es genau geschaffen wurde: Aus Leichenteilen zusammengenäht und mit einem Stromschlag zum

Leben erweckt. Wissenschaftsgeschichtliche Vorlage für Shelleys Romanfigur war vermutlich der italienische Wissenschaftler Luigi Galvani, der mit Elektrizität tote Froschschenkel zum Zucken brachte, was auch in den Roman und insbesondere in das Lebensverständnis von Victor Frankenstein einfluss (vgl. Ruston 2014).

Die Inszenierung verweist auf ethische Fragen in Bezug auf das Experimentieren mit Leben. Die Kreatur ist das Resultat einer Reihe von Humanexperimenten, deren Ziel es ist, einen Menschen künstlich herzustellen. Doch von der Umwelt, in die er hineingeworfen wird, wird er nicht akzeptiert. Die Andersartigkeit des Körpers, welcher nicht geboren, sondern künstlich hergestellt wurde, wird in der Inszenierung durch den Puppenkörper materialisiert als ein zusammengeflückter statt geborener Schauspielerkörper. Nur durch die Bewegung der Spieler und Spielerinnen lebt dieser ‚Mensch‘, während die Stimme räumlich distanziert bleibt.

‚Leben bedrohen‘ oder: die Puppe als Mittel der (historischen) Distanzierung in ‚F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig‘

In der dokumentarischen Produktion *F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig* des Schubert Theater Wien (Regie: Simon Meusburger, Puppen und Spiel: Nikolaus Habjan) wird mit Puppen die Geschichte von Friedrich Zawrel gezeigt. In der Inszenierung erzählt (die Figur) Friedrich Zawrel dem Puppenspieler Nikolaus Habjan seine Lebensgeschichte, die wiederum episodenhaft von Habjan und den Puppen darstellerisch wiedergegeben wird. So sitzen die beiden zu Beginn der Aufführung links auf der Bühne an einem Tisch. Vor ihnen liegen mehrere Ordner, randvoll gefüllt mit Dokumenten. Zawrel, dargestellt durch eine Puppe, ein älterer Herr mit schütterem Haar und Brille, gekleidet in ein kariertes Hemd, erzählt dem immer wieder nachhakenden Puppenspieler Habjan seine Lebensgeschichte. Beginnend bei seiner Kindheit und den Bogen ziehend zur Jugend und der damaligen Gegenwart zeichnet sich in Friedrich Zawrels Lebensbericht rasch ein roter Faden ab: Wie er als kleiner Bub 1935 in die erste Kinderfürsorgeanstalt gebracht wurde, nachdem seine alleinerziehende Mutter die Miete nicht mehr zahlen konnte (der Vater, Alkoholiker, trat erst später in sein Leben). Wie er von seinem Bruder getrennt wurde, da dieser früher in eine Pflegefamilie aufgenommen wurde, während er selbst, als *schiarich* abgestempelt, von einer Pflegefamilie zur nächsten Institution gereicht wurde, von welchen er

wiederum immer wieder wegrannte. Als einziger Junge in der Schule war Zawrel nicht bei der Hitler-Jugend und wurde deswegen von den Schulkameraden ausgeschlossen, weshalb er nicht mehr in die Schule ging und letztlich von den Behörden in die Kinderfachabteilung Am Spiegelgrund gebracht wurde. Die hierher gebrachten Kinder und Jugendlichen galten als ‚wertlos‘, weshalb man sie – nachdem oft zuvor Versuche an ihnen durchgeführt wurden und/oder sie gefoltert wurden – ermordet wurden. Dies geschah unter dem Vorwand, dass die Kinder und Jugendlichen therapiert werden würden. Allerdings wurde in einem ersten Schritt der Zustand der ‚Patienten‘ bewusst medikamentös verschlechtert, um sie dann mit einer Injektion von ihrem ‚Leid‘ zu erlösen (vgl. Abbildung 2).



Abbildung 2: F. Zawrel – *Erbbiologisch und sozial minderwertig* des Schubert Theater Wien @Erich Malter.

An diesem Ort, der zweitgrößten von mehr als dreissig Kinderfachabteilungen des Deutschen Reiches, wurden bis zum Ende des Krieges zwischen 700 bis 800 Euthanasiamorde an Kindern durchgeführt.

So war die Einstufung ‚erbbiologisch und sozial minderwertig‘ auch das Verdikt, das Friedrich Zawrel vom leitenden NS-Arzt Heinrich Gross erhielt. Dies war das Todesurteil vieler Insassen. Doch Zawrel konnte dank der Hilfe der Schwester Rosa fliehen. Seinem Peiniger Dr. Gross begegnete er nach dem Krieg allerdings erneut wieder, diesmal in dessen Funktion als Gerichtsgutachter (vgl. Abbildung 3).

Die Darstellung erfolgt abwechselnd erzählend und kommentierend, zum Teil von dem alten Zawrel selbst im Gespräch mit Habjan oder in Form eines wiederholten Abtauchens in die Erinnerungen selbst, die von Habjan mit anderen Puppen sowie auch von ihm selbst als Schauspieler umgesetzt werden. Die Puppen stellen neben den Spiegelgrund-Kindern auch den jungen und alten Zawrel sowie den alten Dr. Gross dar. Es sind



Abbildung 3: F. Zawrel – *Erbbiologisch und sozial minderwertig* des Schubert Theater Wien @Barbara Pallffy.

Klappmaulpuppen, die Habjan über seinen Arm gestülpt hat, und die sorgfältig nach dem Vorbild der historischen Vorbilder gestaltet sind. Die Puppen dienen ebenfalls zur Materialisierung des Objektstatus des Inhaftierten: Als Zawrel beispielsweise vom Pfleger Dvorak aus seinem Zuhause abgeholt und in die Anstalt Am Spiegelgrundgebracht wird, trägt der Anstaltsangestellte – dargestellt von Habjan – die Zawrel-Puppe sorglos wie ein Kissen, also einen Gegenstand, und nicht wie eine Person. Dieses Menschenkissen wird – angekommen in der Anstalt – an einem Haken aufgehängt und für die Untersuchung durch den dienstleitenden Doktor Gross vorbereitet, wodurch klar wird: Dieser Körper ist fortan ein Experimentierobjekt und kein lebenswerter Mensch mehr. Das Urteil nach der ersten Inspektion durch Doktor Gross: „Erbbiologisch und sozial minderwertig“. Gegen die Tabletten und „Pulver!“, die er gezwungen wird einzunehmen, beginnt sich der Junge zu wehren: „Warum macht ihr das denn mit mir? Ich bin doch gar nicht krank! Ich bin doch gar nicht krank.“

Zawrel berichtet, wie an ihm gleich nach seiner Einweisung eine Pneumoencephalographie durchgeführt wurde, die in anderen Fällen oft tödliche Folgen hatte. In den Jahren darauf wurde er Opfer von Medikamentenversuchen. Als Strafe gegen seinen ausdauernden Widerstand erhielt er Wickel- und Kaltwasserkuren, es wurde ihm ausserdem Apomorphin verabreicht, ein Medikament, welches zu starkem und stundenlangem Erbrechen führt. Er wurde des Weiteren als Studienobjekt für Krankenschwesternschülerinnen ‚eingesetzt‘, wobei an dem nackt auf einem Podest stehenden Jungen die Charakteristika eines erbbiologisch und sozial minderwertigen Menschen demonstriert wurden. Die Fluchtversuche, die der Junge unternahm, misslangen. Nach seiner Rückkehr wurden ihm jeweils ‚Schwefelkuren‘ verordnet. Diese waren verbunden mit der Intention, dass die durch das Mittel verursachten Lähmungserscheinungen weitere Fluchtversuche verunmöglichen. Dank der Krankenschwester Rosa gelang Friedrich Zawrel 1944 schliesslich die Flucht. Erneut wurde er gefasst, doch dieses Mal wurde er in die Jugendhaftanstalt Kaiserebersdorf gesteckt, wo er 1945 von der US Armee befreit wurde.

Zawrel wurde im Nachkriegsösterreich durch den Staat eine Ausbildung verwehrt. Mit Gelegenheitsjobs und vor allem mit Diebstahl schlug er sich als Kleinkrimineller durch. 1975, nachdem er einem Trick der Polizei aufgelaufen war und vor Gericht treten musste, begegnete er seinem Peiniger erneut: Heinrich Gross, weiterhin praktizierender Mediziner, war in der Zwischenzeit zu einem

der wichtigsten Gerichtsgutachter in Österreich aufgestiegen, unter anderem ausgezeichnet mit dem Bundesverdienstkreuz für Wissenschaft und Kunst. Erneut wiederholte der Arzt sein Urteil über Zawrel: „Erbbiologisch und sozial minderwertig“. Zawrel musste für mehrere Jahre in die Justizanstalt Stein. Dort aber holte er den Schulabschluss nach und versuchte mit Briefen an Politikerinnen und Politiker auf das Unrecht und auf Gross' Taten aufmerksam zu machen. Die Existenz der rund 800 Kindergehirne beispielsweise, die Gross weiterhin zu Forschungszwecken untersuchte und darüber publizierte, wurde von der Öffentlichkeit nie wirklich hinterfragt. Erst im Jahr 2000 kam es zu einem Gerichtsverfahren, welches allerdings aufgrund der Diagnose Demenz von Gross eingestellt wurde.

Zawrel betrieb bis zu seinem Tod im Jahr 2015 Aufklärungsarbeit, indem er Vorträge hielt und Gespräche an Schulen führte, mit dem Ziel, dass das Grauen nicht vergessen und aufgezeigt wird, wie mit den Opfern des NS-Regimes in Österreich in der Nachkriegszeit umgegangen wurde und wird, die teilweise noch immer auf eine Form Wiedergutmachung warten müssen (vgl. Baumann 2009, 24). Auch an der Arbeit von Habjan und Meusburger war Zawrel äusserst interessiert. So stellt das Stück auch eine Form der Erinnerungsarbeit dar, das auch nach dem Tod Zawrels weiter aufgeführt wird.

Inszeniert wird hier ein Stück Geschichte anhand der Biographie eines Einzelnen. Das dokumentarische Theater baut auf den Gesprächen auf, die Nikolaus Habjan und Simon Meusburger mit Friedrich Zawrel geführt haben. Der Puppenspieler Habjan übernimmt dabei mehrere Rollen: Jene des Interviewers – also sich selber – des Interviewten, dessen jüngeres Ich, seine Freunde, seine Peiniger, seine Helfer. Die Puppen erfüllen dabei mehrere Funktionen: Einerseits dienen sie als Mittel, die historische Distanz zu überwinden, andererseits helfen sie aber auch, die von der realen historischen Person Zawrel erfahrenen unmenschlichen Handlungen und Ereignisse auf der Bühne umzusetzen und dabei Fragen nach Macht und Ohnmacht zu reflektieren.

Mensch-Sein oder: wer oder was ist lebenswert?

Beide Inszenierungen drehen sich um elementare Fragen rund um das Mensch-Sein, um Menschenwürde und um die gesellschaftlichen Aushandlungen dessen, was als lebenswertes Leben gilt. Dafür wurden für die Darstellung zentraler Figuren neben menschlichen (Schau-)Spielerinnen und -Spielern jeweils auch

Puppen eingesetzt. Diese künstlichen Menschenkörper materialisieren in dem einen Fall das aus Leichenteilen geformte und unter Strom gesetzte Geschöpf Frankensteins, während sie in dem anderen Fall die nahezu vergessene Vergangenheit und das Schicksal eines ‚echten‘ Menschen in die Gegenwart holen. In beiden Fällen geht es dabei um die Manifestation von Ohnmacht und Erniedrigung der Protagonisten, wie auch um die Frage des Verhältnisses zwischen Leben zu *repräsentieren* und zu *sein*.

Parallel dazu haben die Puppen jedoch auch noch eine andere Funktion: Sie ermöglichen den Figuren, sich von ihrer Rolle als Opfer zu emanzipieren, sie erheben die Stimme und sie werden zu den Erzählern ihrer eigenen Geschichte. Dies wird dadurch deutlich, dass in beiden Inszenierungen eine Erzählerfigur eingesetzt wird, die aus der Ich-Perspektive die dargestellten Ereignisse beschreibt und aus einer subjektiven Position heraus kommentiert. In *F. Zawrel* ist es die Figur des in der Aufführung interviewten Zawrel, dessen Bericht durch die szenische Darstellung der Ereignisse unterbrochen wird, während in *Frankenstein*, ähnlich wie bei einem Film, eine Erzählstimme (gesprochen von der Schauspielerin auf dem Podest) aus dem Off ertönt und parallel dazu auf der Bühne die Darstellung erfolgt. So können jeweils in unterschiedlicher Weise die Erfahrungen der Protagonisten erzählt, reflektiert und kommentiert sowie auch innerste und geheimste Gedanken wiedergegeben werden. Auf diese Weise lösen sich die Versuchsobjekte von ihren Schöpfern und Peinigern und werden zu den Autoren bzw. zu den Subjekten ihrer eigenen Geschichte und bestimmen fortan ihren Wert selbst.

Die Emanzipationsgeschichten der beiden Protagonisten in *Frankenstein* und *F. Zawrel* sind aussergewöhnliche Leidensgeschichten. Dadurch, dass in beiden Inszenierungen Objekte (oder: Opfer) von Menschenversuchen portraitiert werden, können die Schattenseiten von Humanexperimenten herausgearbeitet werden: Es wird gezeigt, dass die Motivation der Versuchsleiter nicht die aus den Experimenten gewonnenen Erkenntnisse sind, die für eine breitere Allgemeinheit von Nutzen sein könnten, sondern die Ausübung von Macht basierend auf dem Missbrauch naturwissenschaftlicher Methoden. Die Puppe als Distanzierungsmittel lässt dabei eine facettenreiche Aushandlung der Ambivalenzen von Menschenversuchen zu. Die Unverletzbarkeit der Puppen in Verbindung mit ihrer anthropomorphen Gestaltung eröffnet die Möglichkeit zur Darstellung und Verhandlung von Grenzerfahrungen, die mit menschlichen Darstellerinnen

und Darstellern nicht umsetzbar wären. Dank dieser Eigenschaft können in den analysierten Inszenierungen die physische und psychische Belastbarkeit der Puppen-Darsteller überschritten und der Raum geöffnet werden zur intensiven Ausleuchtung von Aspekten des Menschseins, die im liminalen Bereich liegen.

Literaturverzeichnis

- Baumann, Stefanie Michaela (2009). *Menschenversuche und Wiedergutmachung. Der lange Streit um Entschädigung und Anerkennung der Opfer nationalsozialistischer Humanexperimente*. München: R. Oldenbourg.
- Burger, Franziska (2018). „Ein Anti-Kriegs-Stück“ – Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam). *denkste: puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse. Puppen in Bedrohungsszenarien* 1/2018, 14–21.
- Burger, Franziska (2015). Nachjustieren und nochmal von vorn beginnen – Franziska Burger spricht mit Marius Kob über die Proben zu «Frankenstein» am Schauspielhaus Basel. *double – Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 32 (2), 24–25.
- Dahl, Matthias (2004). *Endstation Spiegelgrund. Die Tötung behinderter Kinder während dem Nationalsozialismus am Beispiel einer Kinderfachabteilung in Wien 1940 bis 1945*. Wien: Erasmus.
- Erbelding, Mascha (2005). «Mit dem Tod spielt man nicht...» *Gestalt und Funktion des Todes im Figurentheater des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Puppen und Masken.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza (1989). Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers. In Manfred Wegner (Hg.), *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum* (S. 230–269). Köln: Prometh.
- Knoedgen, Werner (1990). *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus.
- Schulte, Philipp (2011). ‚It’s a girl!‘ Die dreifache Subjektivierung des Unbelebten in Marijs Boulognes Puppenstück *Excavations: The Anatomy Lesson*. In Angelika Sieburg, Jan Deck (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* (S. 155–162). Bielefeld: transcript.
- Pethes, Nicolas, Griesecke, Birgit, Krause, Marcus, Sabisch, Katja (2008). Vorwort. In Nicolas Pethes, Birgit Griesecke, Marcus Krause, Katja Sabisch (Hg.), *Menschenversuche. Eine Anthologie 1750–2000* (S. 11–30). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Popper, Karl R. (1989): *Logik der Forschung* (Neunte, verbesserte Auflage). Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Ruston, Sharon (2014). The Science of Life and Death in Mary Shelley’s *Frankenstein*. *British Library. Discovering Literature: Romantics & Victorians*. Zugriff am 31.12.2019 unter: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-science-of-life-and-death-in-mary-shelleys-frankenstein#footnote5>

- Tillis, Steve (1992). *Toward an aesthetics of the puppet. Puppetry as a theatrical art*. New York, Westport, London: Greenwood Press.
- Wagner, Meike (2003). *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: Transcript.

Inszenierungen

- Frankenstein*. Regie: Philipp Stözl. Premiere: Theater Basel, 19.09.2014.
- F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig*. Regie: Simon Meusburger. Premiere: Schubert Theater Wien, 18.03.2012.

Abbildungsliste

- Abbildung 1: *Frankenstein*. Inszenierung des Theater Basel (Regie: Philipp Stözl; Puppen: Marius Kob; Fotografie: Judith Schlosser) @Judith Schlosser.
- Abbildung 2: *F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig* des Schubert Theater Wien (Regie: Simon Meusburger; Puppen und Spiel: Nikolaus Habjan; Fotografie: Erich Malter) @Erich Malter.
- Abbildung 3: *F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig* des Schubert Theater Wien (Regie: Simon Meusburger; Puppen und Spiel: Nikolaus Habjan; Fotografie: Barbara Palffy) @Barbara Palffy.

Über die Autorin / About the Author

Franziska Burger

Franziska Burger studierte Theaterwissenschaft und Deutsche Literaturwissenschaft an den Universitäten Bern und Leipzig und schloss am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern ihre Dissertation zu den Verhältnissen zwischen Spieler*innen und Spielfiguren im offen gespielten Figurentheater ab. Seit 2019 arbeitet sie an einem vom SNF geförderten Forschungsprojekt zu den kulturellen Beziehungen zwischen Südafrika und der Schweiz während der Apartheid.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
franziska.burger@hotmail.com