



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Entpuppte Figuren“

Untersuchungen des Figurentheaters und dessen Umgang mit der Gattung Märchen unter Berücksichtigung der Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach.

Verfasserin

Carina Rambauske

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe, nur unter Verwendung der angeführten Quellen verfasst und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht zu haben. Ich versichere außerdem, dass diese Arbeit weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit abgegeben wurde. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Wien, am 17. April 2014

Carina Rambauske

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	1
2. Der „erweiterte“ Begriff der Puppe.....	6
2.1. Objekttheater: „Orest“ von babelart Theater.....	6
2.1.1. Das Stück.....	7
2.1.2. Die Verwendung der Objekte.....	10
2.2. Theater der isolierten Körperteile: Hugo Suarez’ Kurzgeschichten.....	13
3. Die Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach.....	16
3.1. Das Festival im Detail.....	16
3.1.1. Von den Puppentagen zu den PuppenTheaterTagen.....	16
3.1.2. Von einer „Königsidee“ zu einem professionellen Event: Die Menschen abseits der Bühnen.....	19
3.1.3. Die Finanzierung des Festivals.....	20
3.1.4. Die Gestaltung des Festivals.....	20
3.2. Die 33. Internationalen PuppenTheaterTage 2011.....	24
3.3. Die 34. Internationalen PuppenTheaterTage 2012.....	29
3.4. Die 35. Internationalen PuppenTheaterTage 2013.....	35
3.5. Einblicke in das Theater auf den „kleinen Bühnen“.....	39
3.5.1. Die Puppenbühne als Erinnerungsort – am Beispiel von „1944 – Es war einmal ein Drache“ (Tandera Theater).....	39
3.5.1.1. „Das Figurentheater als Theatralisation des Theaters“.....	42
3.5.2. „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Seppl?“ (Puppentheater Gugelhupf).....	44

3.5.2.1. Die Komische Figur im Wandel der Zeit.....	47
4. Theoretische Betrachtungen zum Puppen-, Objekt- und Figurentheater	52
4.1. Die Anfänge der Puppe im Theater und der Begriff des Figurentheaters	52
4.2. Religiöse Riten: Puppen und ihr Ursprung als Medium.....	59
4.3. Das „Schauspiel“ des Figurentheaters.....	61
4.3.1. Der Animationsprozess	62
4.3.2. Animierte Objekte als Nachahmung der Realität bzw. des Menschen?	66
4.3.3. Die Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers und die Umwandlungsfähigkeit des Figurenspielers	69
4.3.4. Puppen als Theatermasken.....	71
4.4. Das Puppentheater und die bildenden Künste	73
4.4.1. Puppentheater im Spannungsfeld zwischen darstellender und bildender Kunst	76
5. Das Märchen und dessen Weg zu seinen Rezipienten	78
5.1. Geschichte der Märchen	79
5.2. Von einem Muster zu einem Typus: der Weg zu Grimms Märchen.....	79
5.3. Märchen: „Und wenn es nicht gestorben ist“	81
5.3.1. Zwischen Vernunft und Aberglaube: Märchenerzählung als sozialer Akt....	85
5.4. Märchen erzählen – im Theater, Film, Fernsehen und Rundfunk.....	89
5.4.1. Allgemein: Problematik von Medienadaptionen	89
5.4.2. Das Märchen als „Museumsmumie“ – Kritik am Märchentransfer.....	91
5.4.3. Das Märchen auf Reisen durch die Medienformen	96
5.4.4. Märchen auf der Bühne.....	98

6. Märchen auf der Bühne des Puppen-, Objekt- und Figurentheaters	102
6.1. „Sneewittchen – oder Schönheit um jeden Preis“ (Figurentheater Marmelock): Alte Geschichte in neuem Gewand?	102
6.1.1. Die „Leuchtkraft“ des Schneewittchens	106
6.2. „Dornröschen“ bei den Internationalen PuppenTheaterTagen.....	108
6.2.1. Der Kuss aus dem Tiefschlaf zwischen Biergenuss und Faulheit – „Dornröschen war in Weesenstein“ von Karla Wintermann	108
6.2.2. Ein Buch erzählt – „Dornröschen“ vom Puppentheater Gera.....	111
6.2.3. Die Dornröschens gegenübergestellt	114
7. Resümee	118
8. Quellenverzeichnis	123
8.1. Literaturverzeichnis	123
8.2. Abbildungsverzeichnis	130
9. Lebenslauf.....	135
10. Abstract.....	136

1. Einleitung

Wenn Puppen, Objekte und Figuren im Rahmen des Theaters zu Handlungsträgern werden, wenn leblose Materie belebt wird und wenn „großes Theater“ auf kleinen Bühnen gespielt wird, dann ist vom Figurentheater und seinen vielfältigen Formen und Gestaltungsmöglichkeiten die Rede.

Im Einzelnen erlebte das europäische Figurentheater eine unterschiedliche Entwicklung, wodurch sich verschiedenste Traditionen und besondere Charaktere im Laufe der Geschichte entwickeln konnten. Große Tradition hat beispielsweise das italienische Polchinellen-Spiel, das sizilianische Marionettentheater mit seinen Stangenmarionetten, das böhmische Spiel mit seinen Stabmarionetten, das englische Handpuppenspiel Punch&Judy, das türkische Schattenspiel mit asiatischen Einflüssen oder auch das belgische Toone-Theater mit seinen Stangenmarionetten. Besonders das Handpuppenspiel hat in Europa eine eigene reiche Tradition, während hingegen das Schattenspiel und Stabfiguren nur mit genauem Blick zu finden sind. Beide Spielweisen haben sich nicht wie die Marionette und die Handpuppe auf europäischem Boden entwickelt, da sie erst über den Handel mit Asien nach Europa kamen, und sind somit auch nicht so eng mit dem Volk verwurzelt. Das Schattenspiel mit chinesischer Prägung fand zunächst im 17. und 18. Jahrhundert großes europäisches Interesse, doch bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts flaute dieses wieder ab. Dennoch hat das Schattenspiel bis heute in Europa seinen Platz gefunden – vor allem in Deutschland, Italien, Frankreich und der Schweiz. Etwas anders sieht es bei der javanischen Stabfigur aus, die vor allem durch den österreichischen Künstler Richard Teschner eine Renaissance erlebte. Nach dem Vorbild der Wayang-Figuren schuf er zwischen 1912 und 1947 diese Art filigraner Puppen für sein Theater.¹

Der Blick auf diesen kurzen geschichtlichen Abriss und auf die Darstellung der unterschiedlichen Arten des Figurentheaters zeigt, wie vielfältig und breit gefächert diese Sparte des Theaters ist. Alljährlich ist eine kleine Stadt im nördlichen Österreich

¹ Vgl. Olaf Bernstengel: Überlegungen zum europäischen Puppentheater am Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Michael Gissenwehler/Gerd Kaminski (Hg.): In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen. Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart. Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft, Band 11. München: Herbert Utz Verlag 2008, S. 56ff.

Schauplatz dieser Vielfalt: Seit 1979 finden in Mistelbach an der Zaya an fünf Tagen jeweils Ende Oktober die „Internationalen PuppenTheaterTage“ statt. Dazu lädt der Veranstalter, die Stadtgemeinde Mistelbach, jedes Jahr rund 30 Bühnen aus der ganzen Welt ein, um hier Einblicke in die breite Palette der Puppenspielkunst zu geben. Lange Zeit wurde das Figurentheater als ein Theater mit Kasperl und märchenhafter Handlung „nur“ für Kinder benannt. Entgegen dieser Zuschreibung gibt es ein Umdenken, bei dem die Bezirksstadt einmal im Jahr zum Zentrum der internationalen Puppenkünste wird und sowohl Stücke mit märchenhaften Handlungen, als auch experimentelle, hochkünstlerische Inszenierungen zeigt.

Wie sich der Begriff der Puppe erweitert hat, sollen anfangs zwei Inszenierungen veranschaulichen, die im Rahmen der 33. Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach gezeigt wurden. Zum einen „Orest“ vom babelart Theater, das die Orestie von Aischylos mit Utensilien aus dem Badezimmer darstellt, und zum anderen Hugo Suarez' Kurzgeschichten, in denen der menschliche Körper durch die Fokussierung auf einzelne Körperteile zur Figur selbst wird. An dieser Stelle wird angemerkt, dass es für alle in dieser Diplomarbeit besprochenen Produktionen keine schriftlichen, audiovisuellen oder auditiven Materialien gibt, sondern sämtliche Untersuchungen nach Maßgabe der Erinnerungsprotokolle eines einmaligen Theaterbesuchs getätigt wurden.

Bevor jedoch Manfredi Siragusa und Hugo Suarez einleitend zeigen, mit welcher Abstraktheit sich der Begriff des Figurentheaters befassen muss, um seine Artenvielfalt umfassen zu können, ein Blick auf das Vorhaben dieser Diplomarbeit. Diese soll anhand der Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach zeigen, wie vielfältig sich das Figurentheater präsentiert und längst nicht nur mehr märchenhaften Handlungen auf der Bühne Raum gibt. Dabei scheinen doch das Figurentheater und die Gattung Märchen „wie im Märchen“ zusammenzugehören. Das eine aus einer Jahrmarkttradition geboren und das andere aus mündlichen Erzählungen überliefert, innerhalb eines sozialen Aktes entstanden, sollen beide die Kinder als ihre Rezipienten ansehen. Belächelnd und in ihrer Ästhetik abgewertet müssen sie sich heute den Respekt des (erwachsenen) Publikums erarbeiten.

Auch wenn das Märchen und die „kleine“ Bühne der Puppen, Objekte und Figuren sich optimal zu ergänzen scheinen, stört ein Kritikpunkt das harmonisch empfundene Bild: Die Eigentümlichkeit des Märchens kann einen Medientransfer ohne die Beibehaltung seiner Spezifika nicht überleben, so meinen zumindest Kritiker wie Rudolf Schenda, Gudrun Ebel und Marion Jerrendorf, auf die im späteren Verlauf der Diplomarbeit näher eingegangen wird.

Der Grat zwischen einer respektablen Medienadaption und einer vollkommenen, verfälschten Verwandlung des Grundmaterials ist schmal; für manche unmöglich. Es wäre der Tod für den Fantasieichtum und vor allem für die Gattung Märchen an sich. Liebliche Illustrationen in Bilderbüchern, die Nachstellung einer Erzählsituation im Rundfunk oder aufwendig gedrehte Blockbuster sollen den Blick auf die Märchenwelt verstellen und dessen historische Ursprünge und die sich daraus entwickelnde Art des sozialen Aktes verraten. Können vielleicht Puppen, Figuren und Objekte den Anforderungen besser gerecht werden? Wie geht diese Art des Theaters der leblosen Materie mit den Prinzessinnen, Zwergen und Feen um? Diese Fragen sollen im späteren Verlauf dieser Diplomarbeit beantwortet werden. Zunächst jedoch wird das praktische Untersuchungsfeld – jenes der Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach – vorgestellt. Das soll zum einen allgemein und zum anderen im Speziellen in einer genaueren Vorstellung der 33., 34. und 35. Internationalen PuppenTheaterTage geschehen. Zwei Inszenierungen – „1944 – Es war einmal ein Drache“ vom Tandra Theater und „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Seppl?“ vom Theater Gugelhupf – sollen dazu dienen, den Eindruck von künstlerisch ansprechendem und ernst zu nehmendem Theater zu verstärken.

Anschließend wird ein theoretischer Fokus gelegt, nämlich auf das Theater der leblosen Materie: Dem Puppen-, Objekt- und Figurentheater wurden im Laufe seiner Entstehungsgeschichte verschiedene Funktionen und Schauplätze zugesprochen. Im 19. Jahrhundert soll es die Erwachsenen als Publikum verloren haben und zum Theater für Kinder diskreditiert worden sein. Seit dem Zweiten Weltkrieg versucht das Figurentheater dieses Image abzulegen, um das Interesse der „Übermarionette“ als Alternative zum Schauspieler/zur Schauspielerin wieder zu wecken. Für das Figurentheater in Österreich ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem Richard Teschner zu nennen, der mit dem Bau seiner beiden Figurentheater der

„Goldene Schrein“ und der „Figurenspiegel“ im Figurentheater für frischen und vor allem hochkünstlerischen Wind sorgte.

In diesem Findungsprozess, der nun seit über einem Jahrhundert stattfindet, wurde auch die Sehnsucht nach einem neuen Oberbegriff geweckt, der die Vielseitigkeit und den künstlerischen Anspruch dieser Theatergattung vereinen soll. Mit dem Begriff des „Figurentheaters“ könnte dies nun gelungen sein, auch wenn viele Kritiker meinen, dass auch diese Gattungsbezeichnung nicht optimal sei. Ohne auf diese Diskussion näher eingehen zu wollen, soll der Begriff „Figurentheater“ in dieser Diplomarbeit allgemein die Animation lebloser Materie beschreiben.

Zunächst werden sowohl Bedeutung als auch Entwicklung des Puppentheaters betrachtet, bevor kurz auf dessen Geschichte eingegangen wird. Ein Exkurs in die Zeit, als Puppen Träger ritueller Handlungen waren, in der sie „magische“ Funktionen erfüllten, soll auf die Urfunktion der Puppe – dass sie auf etwas deutet, was sie nicht ist – verweisen und den Blick auf die folgenden Betrachtungen verfeinern. Wie bei „Orest“ von babelart Theater und Hugo Suarez' Kurzgeschichten gezeigt wird, erweitern das Objekttheater und das Theater der isolierten Körperteile die Vorstellungen über das Figurentheater, indem zum einen jeder Alltagsgegenstand unter bestimmten Aspekten mit einem theatralen Programm aufgeladen werden kann, und zum anderen insofern, dass sich ein abgespaltenes Körperteil zunächst als Objekt behaupten muss, um erst dann als autonomes Subjekt anerkannt werden zu können, nämlich als ein Produkt eines Animationsprozesses.

Durch diese Betrachtungen ist der Weg für den nächsten Schritt geebnet: Wie sich der Darsteller verwandelt und sich der Gegenstand umwandelt – mit einer Abgrenzung zum Schauspiel, wird der Charakter des Figurenspiels gezeichnet und ist für den nächsten Schritt, die Untersuchung der Gattung Märchen auf der Bühne der Puppen, Objekte und Figuren, gewappnet.

Zunächst muss jedoch auch das Märchen auf seine Besonderheiten, historischen Wurzeln und seine politische, gesellschaftliche und sozio-kulturelle Einbettung untersucht werden. Der erste Blick zeigt schon, dass eine Definition dieser Gattung auf unterschiedliche Problematiken zuläuft, die sich in der Kritik der Medienadaptionen zusätzlich verhärten. Obwohl ein Medientransfer ihre Spezifika nicht erfüllen zu können scheint, dient das Märchen in allen Medienformen als beliebter Basislieferant.

Mit den Internationalen PuppenTheaterTagen in Mistelbach als praktischem Untersuchungsfeld wird der Märchen-Transfer auf die Bühne der Puppen, Objekte und Figuren untersucht. Dass hier die meisten Inszenierungen auf den Märchen der Brüder Grimm basieren, ist nur ein Grund, warum deren Wirken auch Inhalt dieser Arbeit ist, denn immerhin werden Wilhelm und Jacob Grimm als DIE Märchengestalter gepriesen.

Im Anschluss an diese theoretischen Betrachtungen sollen auch hier wieder die Internationalen PuppenTheaterTage als Praxisfeld dienen, das die Untersuchung des Umgangs des Figurentheaters mit der Gattung Märchen ermöglicht. Dafür werden die Inszenierungen „Sneewittchen – oder – Schönheit um jeden Preis“ (Figurentheater Marmelock), „Dornröschen war in Weesenstein“ (Puppentheater Karla Wintermann) und „Dornröschen“ (Puppentheater Gera) herangezogen.

Doch nun zunächst – wie bereits angekündigt – zwei außerordentliche Inszenierungen, die darlegen, wie sich der Begriff der Puppe erweitert hat: „Orest“ von babelart Theater und Hugo Suarez' Kurzgeschichten zeigen, auf welche hochkünstlerische Art und Weise sich das Figurentheater seinen Inhalten nähert und den Zuschauer dadurch herausfordert, sich auf diese Materie auch vollkommen einzulassen.

2. Der „erweiterte“ Begriff der Puppe

2.1. Objekttheater: „Orest“ von babelart Theater

„Orest“ von babelart Theater (in Mistelbach am 27. Oktober 2011 aufgeführt) ist eine Parabel auf schmerzhaftes Geschehen von heute. Sie erzählt über Gewalttaten, die in den eigenen vier Wänden begangen werden, während im Nachbarzimmer ein Radiospiel. Sie erzählt von getrennten Eltern, die um die Gunst ihrer Kinder kämpfen, über außereheliche Beziehungen aus Langeweile oder Rache.²

Figurenspieler Manfredi Siragusa arbeitete die Geschichte des Orest nach Aischylos auf, indem er sie in das Figurentheater, genauer noch in das Objekttheater, transformierte. Indem Objekte aus dem Badezimmer verwendet werden, findet die griechische Tragödie in einem solchen auch tatsächlich Raum zum Entfalten: „Orest erzählt, wie es sein Vater tat, als er noch ein Kind war, mit den gleichen Objekten, ja sogar am gleichen Ort, an dem der Mord an seinem Vater geschah – im Badezimmer.“³ Nicht nur, dass dieser Raum auch Ort des Beginns und des Endes ist, nimmt er für Orest einen hohen Stellenwert in der Vater-Sohn-Beziehung ein. „Dieses Bühnenbild stellt einen wichtigen Platz seiner Kindheit dar: eine ‚Nabelschnur‘ zwischen ihm und seinem Vater“,⁴ führt Manfredi Siragusa seine Gedanken zur Regie aus. Zwischen Zahnbürste, Krug und Waschschaüssel erzählt Orest als Schauspieler, Person, Erzähler und Figurenspieler seine Geschichte, um sein Leiden darüber zu lindern.

„Meine ‚Orestie‘ hat wenig Mythologisches. Sie spricht nicht über Helden, sondern über Menschen. Die Geschichten über Menschen berühren uns mehr als die Heldengeschichte, weil sie nachvollziehbar sind. Meine ‚Orestie‘ erzählt über Kinder, die vom Schicksal gezwungen wurden, zu schnell erwachsen zu werden. Über Gewalttaten, die in den eigenen vier Wänden begangen werden, während im Zimmer ein Radio weiterspielt. Über getrennte Eltern, die um die Gunst ihrer Kinder kämpfen. Über außereheliche Beziehungen aus Langeweile oder Rache.“⁵

² Vgl. Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 66.

³ Gedanken zur Regie, dessen schriftliche Form mir Manfredi Siragusa zur Verfügung stellte.

⁴ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Manfredi Siragusa.

⁵ Vgl. Gedanken zur Regie, Manfredi Siragusa.

Manfredi Siragusa transportiert die Figuren der Tragödie in einen alltäglichen Rahmen, in dem die Personen zu unsterblichen Helden oder zu sterblichen Göttern werden. Wie kann sich ein Mann/ein Mörder fühlen, nachdem er seine Mutter umgebracht hat? Auch wenn ihn das Gericht durch Athene frei spricht, wird er dennoch von seinen Schuldgefühlen verfolgt. Anders wäre er kein Mensch. Orest lebt mit der Freisprechung des Gerichts, wählt jedoch sein persönliches Gericht im Publikum, dem er sich immer wieder stellt, da eben jedes Publikum eine neue Rechtsprechung darstellt. Immer und immer wieder erzählt er seine Geschichte neuen Richtern, nicht um Vergebung zu suchen, sondern: „Verlassen von seinen Göttern, ist Orest zu lange alleine mit seinen Dämonen geblieben. Deswegen will er seine Geschichte im Theater erzählen, seinen Schatten eine Gestalt geben, mit den Personen spielen, als ob sie Puppen oder Spielzeuge wären. Und er von oben als ein Kind-Gott. Vor dort oben ist es vielleicht möglich, eigene Geschichte besser zu beobachten und sie verstehen zu können“.⁶

2.1.1. Das Stück⁷

Das Publikum sitzt im dunklen Zuschauerraum, ihm gegenüber eine leicht erhöhte Guckkastenbühne, die ein wenig beleuchtet ist und es sind Stimmen aus einem Radio zu hören. Ein wenig später bemerkt man, dass „Kronehit“ aufgedreht ist, in den Nachrichten wird darüber berichtet, dass Bruce Willis Vater werde. Ein Badezimmerensemble (siehe Abbildungen 1 und 2) steht in der Mitte der Bühne, die ansonsten leer ist.

Der Figurespieler Manfredi Siragusa kommt aus dem hinteren Bereich des Publikumsraums und spricht immer wieder „Vater“ aus. Er betritt die Bühne und stellt sich hinter das Badezimmerensemble. Mit Kanne, Haken und Topf wird eine kleine Vorgeschichte erzählt, nämlich wie Orest geboren worden ist: Agamemnon und Klytaimnestra heiraten, die Kinder Iphigenie, Elektra und Orest werden geboren, indem eine Schüssel mit einer Decke darüber als Geburtsstube gestaltet ist.

⁶ Ebenda.

⁷ Erinnerungsprotokoll, „Orest“, babelart Theater, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen.



Abbildung 1



Abbildung 2

„So bist du geboren worden, Orest“, spricht der Figurenspieler. Dann tritt er dem Publikum gegenüber, blickt nachdrücklich zu dem Kamm und sagt: „Orest, erzähle“. Nun schildert er, dass Agamemnon auf dem Schiff, das von der Schüssel dargestellt wird, die auch schon als Geburtsstube gedient hat, zu Gott spricht, da kein Wind weht. Dieser verlangt als Gegenleistung seine Tochter Iphigenie als Opfer. Iphigenie wird zu ihm gerufen. Als sie bei ihm ist, beschwört er sie: „Vertraue deinem Vater“. Schauplatz ist ein handlicher Badezimmerspiegel. Das Radio, das an der Seite des Badezimmerkästchens hängt, wird aufgedreht und der Schwamm zerrissen. Als nichts passiert, wird die Frequenz des Radios verändert, wodurch ein Rauschen – als Botschafter des Windes – zu hören ist. Die Schüssel, das dargestellte Schiff, wird unter dem Kästchen abgestellt, der tote Leib Iphigenies wird mit einem Haken aufgehängt, das Radio wird abgedreht. Der Bühnenraum wird nun verdunkelt und der Kriegsbericht wird erläutert, kleine Lichtkörper leuchten auf und sollen die Leuchtfeuer in Aischylos „Orestie“ symbolisieren, als Klytaimnestra auf die Rückkehr ihres Mannes wartet und anhand der Leuchtfeuer auf den Bergen weiß, dass Troja gefallen sei. Cassandra, in der Form des Rasierers, umwirbelt sie. Aigistos, als Schere dargestellt, tritt in Erscheinung. In einer Schattenbetonung schickt Elektra ihren Bruder Orest weg, um ihn zu schützen: „Pass auf dich auf, Bruder!“.

Klytaimnestra tötet Cassandra – mit einer Lichtakzentuierung wird nur der vordere Bühnenbereich belichtet, wo nun auch der Rasierer am Haken hängt.

Das Radio wird wieder aufgedreht, der Figurenspieler ist nun Agamemnon, der zur Musik tanzt und sich dabei rasiert. Als er mit der Rasur fertig ist, wird er hinter dem Kästchen und den Vorhängen getötet. Seine Figur, der Rasierpinsel, wird nicht wie die anderen auf einem Haken aufgehängt, sondern einfach fallen gelassen. Der Figurenspieler beginnt mit Orest, dargestellt durch den Kamm, einen Dialog.

Klytaimnestra hat einen Alptraum, in dem sie eine Schlange zu Welt bringt. Iphigenie wird beerdigt, Elektra wiederholt immer wieder die Worte: „Lieber Gott, beschütze mich und meinen Bruder, bestrafe meine Mutter,...“

Orest spricht: „Ich bin kein Kind mehr“, wodurch der kleine Kamm gegen einen größeren Metallkamm ausgetauscht wird. Er kommt als Fremder zu Klytaimnestra und Aigistos. Die Schere wirft den kleinen Kamm hinunter, die Schere wird getötet und aufgehängt. „Königin erkennst du mich nicht?“, fragt Orest und rasiert sich mit ihr. „Nein ich erkenne dich nicht“, antwortet Klytaimnestra, die Königin, dargestellt durch den Einwegrasierer. Als sie den Mann einige Momente später doch als ihren Sohn wahrnimmt, appelliert Klytaimnestra an dessen Gefühle zu ihr als seine Mutter: „Ich bin deine Mutter“. Doch Orest antwortet: „Nicht mehr“, und tötet sie. Das Rasiermesser wird aufgehängt.

Abschließend hadert Orest, dieses Mal in Erscheinung des Figurenspielers mit sich selbst: „Dämonen und Geister [...] auch wenn ich die Augen schließe, kann ich sie nicht verbannen [...]. Schuldig sind für mich nur Wörter, sie hängen zwischen Recht und Unrecht weiter. [...] Mir bleibt nichts anderes als zu erzählen, hier in diesem Gericht.“⁸

Mit diesen Worten endet diese eine Geschichte, platziert sich jedoch gleich wieder als Beginn der nächsten Geschichte, die zwar eigentlich die alte, aber nicht die gleiche ist, da sie einem neuen Publikum, in einem neuen Gerichtssaal, vorgetragen wird.

Manfredi Siragusa gibt der Orestie nach Aischylos in seiner Inszenierung „Orest“ einen neuen Rahmen: Kamm, Rasierer oder auch Schwämme werden zu Handlungsträgern und nehmen Rollen aus der griechischen Mythologie ein. Das Publikum akzeptiert, dass die Hauptfigur ein Kamm ist und Nebenfiguren von anderen Utensilien des täglichen Gebrauchs übernommen werden. Ebenso, dass eine Schüssel

⁸ Ebenda.

zum einen als Geburtsort dient, im anderen Moment jedoch ein Schiff auf hoher See darstellt, sowie dass Badezimmerhaken zu Galgen umfunktioniert werden.

„Ich merke oft, dass die Zuschauer am Anfang kritisch und skeptisch sind, doch wenn sie dann erst bemerken, welchen Code ich benutze, lassen sie sich vollkommen darauf ein“,⁹ schildert Siragusa. Vielmehr, so der Figurenspieler weiter, geschehe alles was passiert im Kopf des Zuschauers: „Sie folgen der Geschichte, viele sterben, dann denken sie: Moment, das ist ein Kamm, und kurz danach tauchen sie wieder ein.“¹⁰

Manfredi Siragusas Schilderung verdeutlicht die Ambivalenz, der der Zuschauer unterworfen ist. Seine Toleranz und seine Rationalität haben Grenzen, die in der Zeit des Theaterprozesses ständig hinterfragt und herausgefordert werden. Zumeist überwiegt jedoch das Zugeständnis und lässt Objekte als Träger von Theater-Aktionen zu.

2.1.2. Die Verwendung der Objekte

Wie im Schauspieltheater müssen auch im Figurentheater die verwendeten Objekte den Charakteren passend erscheinen, da Wesenszüge und Erscheinungsform zur Akzeptanz des Publikums beitragen bzw. diese abspalten können.

In der „Orestie“ von Manfredi Siragusa sind Kamm, Schwamm, Rasierer oder auch Rasierpinsel die Hauptfiguren, die der Rolle des jeweiligen Charakters eine Form geben. Für die Figur des Orest wählte der Figurenspieler den Kamm, für seine Schwestern Elektra und Iphigenie die Zahnbürste und den Schwamm. „Die Kinder sind unschuldig und können nicht verletzen“,¹¹ erläutert Siragusa dazu. Lediglich Orest verändert seine Figur, indem er, wenn er gefährlich ist, als Kamm aus Metall diese Wandlung unterstreicht.

Für die Zuteilung der anderen Rollen ist Siragusa eine andersbetonte Zuteilung wichtig. „Klytaimnestra wollte ich zuerst den Einwegrasierer zuweisen. Später dachte ich mir, dass eine Rasierklinge gefährlicher ist und wählte deshalb diese für Klytaimnestra. Stattdessen wurde Cassandra zum Einwegrasierer“,¹² führt der

⁹ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Manfredi Siragusa.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda.

¹² Ebenda.

Figurenspieler aus. Agamemnon wird durch einen Rasierpinsel dargestellt und Aigisthos durch die Schere. Badezimmerhaken werden in Galgen verwandelt, ein Krug stellt Troja und später beim Begräbnis von Agamemnon das Grab dar und Wachsstäbchen dienen als Opferkrieger, die nach deren Gebrauch einfach weggeworfen werden können.

Selten ist in der Inszenierung „Orest“ ein Gegenstand auf eine Rolle fixiert, sondern impliziert oft mehrere Möglichkeiten. „Ich stellte mir die Frage, wie ich jedes Objekt mehr benutzen kann, da alles Bedeutung tragen muss und in unterschiedlichen Facetten benutzt werden soll“,¹³ erinnert sich Siragusa. So auch das Radio, das nicht nur als Tonquelle fungiert, sondern auch Alltäglichkeit transportiert. Da kein Tonträger abgespielt wird, sondern das Publikum das vorgespielt bekommt, was gerade im Radio läuft, hört das Publikum nie das Gleiche, was ein anderes schon hörte oder noch zu hören bekommt. In den Alltag hinein – neben Nachrichten, Liedern oder Werbung – passiert eine Tragödie, die jeden treffen kann; egal ob er nun ein König oder Krieger ist, denn „Tragödien passieren in unserem Alltag“,¹⁴ so Siragusa.

Zum Beginn der Inszenierung präsentiert sich das Bühnenbild sauber und ordentlich. Morde, Rachedanken und die Hemmungslosigkeit hinterlassen im Badezimmer jedoch ihre Spuren und lassen dies bis zum Ende des Stücks einem Schlachtfeld ähneln. „Das Publikum ist der Schlachtereie unendlich ausgesetzt. Wie in einer Mafiageschichte geht es um Rache, deren Geschichte unendlich weiter gehen kann“,¹⁵ erklärt Manfredi Siragusa. Alles jedoch ohne die Untermalung mit Blut oder Farbe, obwohl das Team des babelart Theaters zunächst daran dachte. „Alles passiert im Kopf des Zuschauers, deshalb verzichteten wir auf diesen Einsatz, weil er nicht notwendig ist“,¹⁶ führt der Figurenspieler weiter aus.

„Orest“ von babelart Theater zeigt, dass der Begriff des „Objekttheaters“ Theaterstücke mit Alltagsgegenständen umfasst und im Besonderen die

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda.

Beschaffenheit und Erscheinung des Objekts aufgreift.¹⁷ „Sowohl die äußere Gestalt als auch die alltägliche, zweckgebundene Verwendung dieser Gegenstände lassen sich mit entsprechend eng eingegrenzten menschlichen Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen assoziieren.“¹⁸

Henryk Jurkowski benennt das Objekttheater als ein „Theater der Gegenstände“. Er verweist darauf, dass die Puppe im Gegensatz zum Gegenstand, ein theatrales Programm mit sich transportiere, während der Gegenstand seine alltägliche Funktion immer bei sich habe. Indem sich der Spieler eines Alltagsgegenstandes bedient, zwingt er ihm ein außertheatralisches Programm auf. Eine Puppe hingegen wird nach ihrer ursprünglich gedachten und zugeteilten Funktion eingesetzt und besitzt als ikonisches Zeichen des Menschen die Chance, das Leben vorzuspiegeln.¹⁹ Dem „Theater der Gegenstände“ wird dieser Anspruch verwehrt und daher wird es von Henryk Jurkowski nur als „Abfolge von Kompositionen mit wechselnden Anordnungen“ gesehen.²⁰

„Er [der Puppenspieler] projiziert Emotionen und eigene Vorstellungen in ihn [den Gebrauchsgegenstand] hinein. Mit anderen Worten: die Puppe agiert auf der Bühne entsprechend ihrem ontologischen Status, der Gegenstand indes entgegen diesem Status. [...] Die Aktionen eines Gegenstandes unterscheiden sich erheblich von dem Verhalten der Puppe. Der Gegenstand ist für die Animation nicht adaptiert, er täuscht höchstens vor. Er ist eine Sache, die Bewegung simuliert, während die Puppe sie wirklich ausführt. Die Puppe ist eine Alternative des Menschen; ein Gegenstand jedoch kann weder die Alternative der einen noch des anderen sein. [...] Im Theater der Gegenstände verliert der Puppenspieler seine ursprüngliche Funktion: Er verwandelt sich aus einem Animator und Schauspieler in einen Performer und Dekorateur.“²¹

¹⁷ Vgl. Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Vrachhaus 1990, S. 53.

¹⁸ Ebenda S. 53.

¹⁹ Vgl. Henryk Jurkowski: Künstlerische Tendenzen im modernen Puppentheater, S. 8f.

²⁰ Ebenda S. 9.

²¹ Ebenda S. 9.

2.2. Theater der isolierten Körperteile: Hugo Suarez' Kurzgeschichten

In die Gattung des Figurentheaters wird auch die Darstellung mit unmaskierten, isolierten Körperteilen des Spielers eingeordnet. Dabei trifft die gerne gewählte Definition des Figurentheaters, angeführt als ein Theater, das mit leblosem Material hantiert, nicht zu. Denn in dieser künstlerischen Gestaltung ist das Material zwar nicht leblos, wird aber trotz seiner Lebendigkeit als Objekt wahrgenommen.

„Im Unterschied zur Manipulation lebloser Materie ist – wie im Schauspiel – das ‚Hineinschlüpfen‘ in eine Rolle physisch vollzogen, denn es gibt kaum ein Darstellungsmaterial außerhalb des eigenen Körpers. [...] Dennoch muß auch dieser Bereich zur Wahrnehmung eines Theaters mit ‚Materialien‘ gezählt werden, denn der allein inszenierte Fuß, das Knie oder die Hand des Spielers sind trotz ihrer körperlichen ‚Individualität‘ keine autonomen, sondern nur behauptete ‚ganze‘ Subjekte. Eine einzelne agierende Hand ist zwar vielseitiger und ‚handlungsfähiger‘ als jedes leblose Material; aber ihre optische Isolierung bedeutet eben doch die gestalterische Entscheidung für eine symbolische Darstellung.“²²

Um auch diese Sparte des Figurentheaters greifbarer zu gestalten, folgt erneut ein Beispiel aus den Internationalen PuppenTheaterTagen in Mistelbach, in dessen Rahmen Hugo Suarez mit seinen „Kurzgeschichten“ im Jahr 2010 den Publikumspreis gewann. Ein Jahr später, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen in Mistelbach, nahm er den Preis entgegen und spielte erneut seine „Kurzgeschichten“.

„Das Spiel von Hugo Suarez mit seinen Knien, seinem Bauch, seinen Händen, seinen Füßen, seiner Stirn riss im vergangenen Jahr das Publikum von den Sitzen. Figurentheater mit einfachsten Mitteln, aber einer derartigen Originalität gab es bis dahin in Mistelbach noch nicht zu sehen. Hugo Suarez gewann den Publikumspreis mit Abstand. 98% gaben ihr Votum ‚Sehr gut‘ ab und 2% ‚Gut‘. Einige hatten die Stimmkarten ergänzt mit ‚Sensationell‘, ‚Nicht zu fassen!‘ oder ‚Wahnsinn!‘. Hugo kommt extra nach Europa, um diesen Preis entgegen zu nehmen und noch einmal seine Geschichte ohne Worte zu spielen!“²³

²² Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 64.

²³ Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 72.

Mit diesen Worten wurde der Figurenspieler aus Peru im Programmheft des Festivals angekündigt und begeisterte ein zweites Mal. In neun Kurzgeschichten verwandelte er einzelne Teile seines Körpers in eigenständige Geschichtsträger. Aus seinem Bauch wird ein Gesicht, aus seinen Knien und Händen wird ein Musiker, der auf einer Gitarre spielt und aus Knie und Hand wird mit Sonnenbrille und Hemd eine Ganzkörperfigur. Mit wenigen Mitteln stellt Hugo Suarez Teile seines Körpers so in Szene, dass diese als Figur vom Publikum akzeptiert wird. Und auch wenn er physisch vollkommen in diese Rollen schlüpft, ist es doch nicht Schauspieltheater, da der Fokus nur auf den ausgewählten Elementen liegt, die der Figurenspieler zu vermeintlich lebenden Objekten werden lässt.

Statt Fäden wie bei einer Marionette setzt er physische Impulse, die seine Muskeln zucken oder seinen Bauch beben lassen, wodurch den Körperteilen Wesenszüge zugesprochen werden.



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5

Bei näherer Betrachtung des „Bauchgesicht“ bestätigt sich das Erwähnte: Hugo Suarez steht auf der Bühne. Er ist Figurenspieler und lässt eine Figur entstehen, indem er seinen Bauch als Material ansieht und ihn mit körperlichen Impulsen zu einer Figur animiert. Er lässt die Figur lachen, die Stirn runzeln und sie traurig blicken. Löst er jedoch die körperlichen Impulse, verlassen diese Fähigkeiten dieses Körperteil, in diesem Fall den Bauch, und sind wieder schlicht weg nur ein Muskel oder eine

Gliedmaße. Erst wenn der Figurenspieler diese Teile bewusst in Szene setzt, werden sie zu Objekten, denen Subjektcharakter im theatralen Rahmen zugesprochen wird.

Hugo Suarez' Körperspiel zeichnet ein anschauliches Beispiel für die Herstellung, Entstehung und Entfaltung materieller Konsistenz, denn mit seinem Bauch, seinem Knie oder seinen Fingern trennt er sich im Spiel von seinem restlichen Körper und stellt sich so auch in ein Verhältnis zu diesem.



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8

Meike Wagner beschreibt diesbezüglich, wie der Zuschauer während einer Inszenierung die Herstellung eines spezifischen, theatralen Körpers beobachten kann: „Das Paradox [sic!] dieser Körperanordnung – ein Körper ist ein ganzer und dennoch spaltet sich ein Teil wiederum als ganzer Körper ab – führt den Zuschauer zu einer Befragung des eigenen Körpers – seiner Materialität und seiner Entstehung.“²⁴

²⁴ Meike Wagner: Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters, S. 35.

3. Die Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach

3.1. Das Festival im Detail

Nachdem kleine Eindrücke in die Vielfältigkeit des Figurentheaters gegeben worden sind, folgt nun die Vorstellung der Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach. Den praktischen Rahmen für diese Diplomarbeit bilden speziell die 33., 34. und 35. Internationalen PuppenTheaterTage, weshalb diese nach einem allgemeinen Überblick über das Festival genauer vorgestellt werden. Zudem wird versucht, die breite Palette, die alljährlich bei diesem Figurentheaterfestival gezeigt wird, aufzuzeigen.

3.1.1. Von den Puppentagen zu den PuppenTheaterTagen

Warum soll gerade in Mistelbach ein internationales Puppentheaterfestival stattfinden? „Warum nicht?“, antwortete der damalige Landeshauptmann Andreas Maurer bei der Eröffnung der 1. Internationalen Puppentage. Die Stadtgemeinde Mistelbach suchte nach Möglichkeiten, sich kulturell weiter zu profilieren und reagierte 1979 als das UNIMA-Zentrum Österreich auf der Suche nach einem Ort war, an dem ein Symposium anlässlich der 50. Wiederkehr der Gründung dieser internationalen Puppenspielervereinigung veranstaltet werden sollte, mit einer Bewerbung.²⁵ Für den damaligen Bürgermeister Edmund Freibauer kam dieses Vorhaben gerade recht und er überzeugte die UNIMA, die Puppenspieler nach Mistelbach einzuladen:

„Die Mistelbacher Königs-idee bestand darin, dass ich den UNIMA-Vertretern den Vorschlag machte: Wenn so hervorragende Puppenkünstler bei uns tagen, dann wäre es doch sehr schön, wenn sie uns auch gleich Kostproben ihrer Kunst bieten würden. Das Ergebnis waren die 1. Internationalen Puppentage.“²⁶

Das Risiko, in einer Stadt ohne Puppenspieltraditionen und Puppenspielern ein Festival dieser Art entstehen zu lassen, war groß, weshalb man sich entschied, vorerst einmal nur drei Festivals zu planen. Doch das Risiko machte sich bezahlt und heute,

²⁵ Vgl. Olaf Bernstengel/Danika Ruso: Internationale PuppenTheaterTage Mistelbach. Ein Rückblick auf 28 Jahre Puppentheaterfestival. Mistelbach 2006, S. 13f.

²⁶ Ebenda S. 14.

34 Jahre später, zeigen die Internationalen PuppenTheaterTage noch immer im Oktober jeden Jahres im Mistelbacher Stadtsaal die gesamte Formenvielfalt der Puppenspielkunst.²⁷

Das Frühjahr 1993 sorgte für einen frischen Wandel bei den Puppentagen Mistelbach: Der damalige Kulturstadtrat und spätere Bürgermeister Christian Resch erstellte ein Konzept, um den Fortbestand des Festivals nicht nur zu sichern, sondern es auch mit mehr Professionalität auszustatten: die Installierung eines künstlerischen Leiters, die Gestaltung des Plakats durch einen international anerkannten österreichischen Künstler oder auch die Organisation hochwertiger Ausstellungen zählten unter anderem dazu. Vier Jahre später, im Jahr 1997, wurde auch der Name geändert: Aus den Puppentagen wurden die PuppenTheaterTage.²⁸ Der Grund liegt darin, dass das Festival damit zu kämpfen hatte, dass Puppen nur Kasperlfiguren seien und dadurch keinen künstlerischen Anspruch besäßen. Durch die Namensänderung in „PuppenTheaterTage“ sollte nun ein Anspruch transportiert werden, dass es sich eben um kein Kasperltheater handle, sondern um eine ernst zu nehmende Kulturveranstaltung.²⁹

Seit 1995 stehen die Festivals jedes Jahr unter einem anderen Motto – die 33., 34. und 35. Internationalen PuppenTheaterTage, die den Untersuchungsraum für diese Arbeit gestalten, wiesen die Themen „Aller guten Dinge sind drei“, „Verstrickungen“ und „Zuckerstückerl – Die süßen Seiten der Puppenspielkunst“ auf. Die Festivalthemen reichten über die Jahre hinweg, genauso wie die gastierenden Inszenierungen, von politisch engagiertem Puppenspiel über musikalische Aufführungen, dem tierischen Sujet und der erotischen Unterhaltung bis hin zu Inszenierungen, die aus dem Rahmen fallen und auch die eine oder andere ungewöhnliche Seite der Puppenspielkunst zeigen. Dabei bedienen sich die Akteure klassischer Formen der Darstellung, der offenen Spielweise und der Verbindung ihrer Kunst mit anderen Künsten, wie Schauspiel, Pantomime und Tanz.³⁰

²⁷ Vgl. ebenda S. 14.

²⁸ Vgl. ebenda S. 4.

²⁹ Antwort von Christian Resch auf Rückfrage.

³⁰ Vgl. Olaf Bernstengel/Danika Ruso: Internationale PuppenTheaterTage Mistelbach. Ein Rückblick auf 28 Jahre Puppentheaterfestivals, S. 13ff.

Gerade wegen dessen Vielfalt werden die Grenzbereiche des Puppenspiels kritisiert: „Das war kein Puppentheater. Da waren mehr Schauspieler auf der Bühne als Puppen und dann auch noch schlechter!“,³¹ ist auch in Mistelbach immer öfter zu hören. Der langjährige Intendant der Internationalen PuppenTheaterTage, Olaf Bernstengel, sah in solchen Aussagen eine Einengung des Begriffs Puppenspiel, wodurch es letztendlich zu einer Stagnation dieser Kunst kommen könne. Deshalb gestaltete sich das Festivalprogramm so, dass stets die Puppen – in welcher Form auch immer – die entscheidenden Handlungsträger sind.³² „Der Puppenspieler selbst kann sich durchaus als Charakter hinzugesellen, ebenso Schauspieler, Musiker, Tänzer und so weiter. Aber wesentliche Teile der Geschichte sind über die animierte ‚tote Materie‘ zu realisieren“,³³ verdeutlicht Bernstengel, der von 1995 bis 2011 die künstlerische Leitung des Festivals inne hatte.

Vorwiegend kommen die Theaterbühnen aus Europa, doch können die Internationalen PuppenTheaterTage seit 2005 von sich sagen, dass Mistelbach bis heute Gastgeber für Puppenspieler aus allen bewohnten Kontinenten gewesen ist. Bereits 1980 gastierte das Puppentheater Kairo vom afrikanischen Kontinent in Mistelbach, 2005 kamen erstmals Puppenspieler aus Schwarzafrika – die Krystall Puppeteers aus Mombasa/Kenia – und 2006 Puppenspieler aus Tunesien ins Weinviertel. Bis zum Fall des Eisernen Vorhangs standen jedoch hauptsächlich Puppenspieler aus den ehemaligen Ostblockstaaten im Mittelpunkt des Festivals.³⁴ Dass sich die Reisen der Bühnen über die Grenzen hinweg in keinsten Weise einfach gestalteten, erinnerte sich Ludwig Kronsteiner, der von 1979 bis 1992 Leiter des Kulturamtes war, zurück.³⁵

„Da in den Ländern des sozialistischen Ostens das Puppenspiel ganz besonders gefördert wurde und daher große Breitenwirkung hatte, erwogen die damals Verantwortlichen für die Kulturpolitik in Mistelbach eine Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit den Nachbarn hinter der toten Grenze mit Hilfe dieses politisch unverdächtigen Mediums. Und die Rechnung ging auf. Zu einer Zeit, in der es undenkbar schien, Künstlergruppen aus dem Osten nach Österreich zu bringen, spielten in Mistelbach Puppentheaterensembles aus der

³¹ Ebenda S. 17.

³² Vgl. ebenda S. 18.

³³ Ebenda S.18.

³⁴ Vgl. ebenda S. 19f.

³⁵ Vgl. ebenda S. 18f.

Tschechoslowakei, Polen, der DDR, aus Rumänien, Bulgarien, Albanien, aus China und allen Teilen der Sowjetunion... Mistelbach war damals jener Ort Österreichs, der die meisten Vertreter osteuropäischer Nationen als Gäste begrüßen konnte. Kein anderes Festival in Österreich konnte eine derartige Teilnehmervielfalt aufweisen.“³⁶

Der Aufwand und die Mühen machten sich für beide Seiten stets bezahlt: „Hier kommt man nicht her, baut auf, spielt und reist ab. Hier sieht man die Arbeit der Kollegen, spricht und lacht miteinander“,³⁷ betonte Olaf Bernstengl. Viele fühlen sich auch deshalb so wohl, weil beim Festival keine ausgesprochen auf Originalität erpichten Festivalaufführungen stattfinden, sondern es sind überwiegend Inszenierungen des alltäglichen Repertoires zu sehen. Und zwei weitere Dinge haben sich bereits herumgesprochen: Das österreichische Kinderpublikum ist interessiert und diszipliniert, was ein unbeschwertes Spielen ermöglicht. Außerdem legen die saalverantwortlichen Gemeindearbeiter größtes Engagement an den Tag, wenn es um die Schaffung der besten Auftrittsbedingungen für jeden Künstler geht.³⁸

3.1.2. Von einer „Königsidee“ zu einem professionellen Event: Die Menschen abseits der Bühnen

Bürgermeister Edmund Freibauer brachte das Festival nach Mistelbach, doch wichtige Unterstützer waren auch andere, wie zum Beispiel Kulturamtsleiter Ludwig Kronsteiner, der 1993 überraschend aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand treten musste. Sein großer Einsatz wurde von seiner Nachfolgerin engagiert fortgesetzt: Helga Ruso-Pawelka, auch gleichzeitig Präsidentin der UNIMA, wurde neue Kulturamtsleiterin. Zwei Jahre später, 1995, konnte auch der Theaterwissenschaftler und Puppenspieler Olaf Bernstengel als Intendant dazugewonnen werden.³⁹ Beide verließen in den vergangenen Jahren das Festival-Team: Helga Ruso-Pawelka verabschiedete sich nach den 34. Internationalen PuppenTheaterTagen 2012 in die Pension und Olaf Bernstengel beschloss beim 33. Festival, dass nun nach 17 Jahren Intendanz frischer Wind durch das Festival wehen

³⁶ Ebenda S. 20.

³⁷ Ebenda S. 21.

³⁸ Vgl. ebenda S. 21f.

³⁹ Vgl. ebenda S. 7.

solle. Mit der Nachbesetzung der Intendanz durch Figurenspielerin Cordula Nossek und Helene Unterleuthner vom Kulturstadtrat liegen die Internationalen PuppenTheaterTage nun vollkommen in weiblicher Hand.

3.1.3. Die Finanzierung des Festivals

Die Internationalen PuppenTheaterTage werden jährlich von bis zu 200 Puppenspielern bestritten, die zwischen 75 und 100 Aufführungen füllen. Die Besucher – jährlich sind es um die 8.000 – zahlen dafür natürlich Eintritt und finanzieren das Festival mit. Das reicht aber nicht aus: Anzeigen im Programmheft, ein Zuschuss des Landes Niederösterreich und ein Anteil des Gemeindebudgets ermöglichen die Finanzierung des Festivals.⁴⁰

„Ebenso wichtig ist jedoch die Tatsache, dass die PuppenTheaterTage sich zu einem großen Teil auch ideell rechnen, was den finanziellen Aufwand überhaupt erst rechtfertigt. Es ist die Atmosphäre des Miteinanders von Einwohnern und Stadtverwaltung, von SchülerInnen und Gewerbetreibenden als Voraussetzung für die Auslagengestaltungen, es ist die Bereitschaft der Gemeindemitarbeiter während der Festivaltage dort zu arbeiten, wo sie benötigt werden und schließlich ist es auch die Kreativität der vielen Menschen, die für das Festival verantwortlich sind, die dieses Ereignis so besonders machen.“⁴¹

3.1.4. Die Gestaltung des Festivals

Seit 1979 sind in Mistelbach alljährlich im Herbst die Puppen, Objekte und Figuren zu Gast. Fünf Tage lang zeigen Bühnen aus der ganzen Welt in unterschiedlichen Inszenierungen den breiten Facettenreichtum des Figurentheaters. Die Vormittage sind meistens für die Kinder reserviert: Märchen und wundersame Geschichten ziehen das junge Publikum in die Welt des Figurentheaters. An den Abenden kommen die Erwachsenen auf ihre Kosten. Begleitende Workshops und Ausstellungen verstricken die Mistelbacher Bevölkerung und Gäste von nah und fern in die Welt des Figurentheaters. Auch der Kasperl erobert seit dem Jahr 2003 jährlich den Mistelbacher Stadtsaal: Die „Kasperliade“ am Nationalfeiertag wurde zum

⁴⁰ Vgl. ebenda S. 22.

⁴¹ Ebenda S. 22.

traditionellen Familienfest und besticht durch thematische und spielerische Vielfalt. Familien sind an diesem Tag alljährlich dazu eingeladen, mit einer Eintrittskarte einen ganzen Tag lang in die Welt des Figurentheaters einzutauchen. Kurze Stücke, die meist nicht länger als 15 bis 30 Minuten dauern und ein spannendes Rahmenprogramm für Kinder – im Jahr 2013 gab es unter anderem einen Origami Workshop und einen Eierlauf-Parcours vor dem Stadtsaal – gestalten den Nationalfeiertag in Mistelbach zu einem Familientag mit Figurentheater.

Während des Festivals verwandelt sich die Stadt zu einem „Mekka des Puppenspiels“, wie die Mistelbacher gerne sagen. An den fünf Tagen Ende Oktober sind der Hauptplatz, die Zugangsstraßen und viele Geschäfte geschmückt und begrüßen die Puppenspieler aus aller Welt somit recht herzlich. Die Hotels sind an diesen Tagen ausgebucht, die Cafés und Gasthäuser besonders gut besucht. Hochwertige Ausstellungen im Barockschlössl und in der M-Zone des MZM Museumszentrums Mistelbach (Heute: MAMUZ Museum Mistelbach), der Puppenspieler-Wein der Winzerschule oder auch der Auslagenwettbewerb in den ansässigen Betrieben, haben sich im Laufe der Jahr zusätzlich um das Festival gebildet.

Die Schulen und die PuppenTheaterTage

Auch die Schüler sind im Rahmen der Internationalen PuppenTheaterTage aktiv beteiligt: 1998 erarbeiteten erstmals die Schüler der BAKIP (Bundesbildungslehranstalt für Kindergartenpädagogik) mit der slowakischen Puppenspielerin Helena Kramar eine Puppenspielaufführung. Diese Idee setzte sich auch in den folgenden Jahren fort. 2002 übernahm Karlheinz Klimt die Arbeit mit den Schülern, die sie viel über die Anwendung des Puppenspiels in der Kindererziehung lehrt. 2011 übernahm Helena Kramar wieder die Leitung der jungen BAKIP-Puppenspieler.⁴²

Auch beim Auslagenwettbewerb, der jährlich einen besonderen Akzent setzt, wirken Schulen mit: Jedes Jahr beteiligen sich Kindergartenkinder, Schülerinnen, Schüler und

⁴² Vgl. ebenda S. 24.

Jugendgruppen an diesem traditionellen Bewerb und gestalten die Schaufenster der Geschäfte im Stadtzentrum.

Die Eibesthaler Passion

Weitreichende Auswirkungen hatten die Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach auch auf deren Katastralgemeinde Eibesthal: die Wiederaufnahme der Passionsspiele mit Figuren. Den Auslöser dafür gab die 1996 im Barockschlössl Mistelbach gezeigte Retrospektive des Schaffens der beiden slowakischen Bühnenbildner für Puppentheater, Jana Pogorielová und Anton Dusa. Sie überzeugten mit ihrer Arbeit derart, dass noch während des Festivals die Idee geboren wurde, die „Eibesthaler Passion“ als Figurenspiel wieder aufleben zu lassen, deren Ausstattung Jana Pogorielová und Anton Dusa übernehmen sollten. Sie sagten zu und mit Olaf Bernstengel aus Dresden, der die Regie übernahm, Andreas Strobl aus Eibesthal, der das Textbuch schrieb, und dem Niederösterreicher Gerhard Banko, der die Musik komponierte, war die Gruppe komplett. 88 Jahre nach der letzten Aufführung fand in dem kleinen Ort wieder ein Passionsspiel statt, doch anstatt 120 menschlichen Darstellern standen 1999 hier nun insgesamt 19 Puppenspieler auf der Bühne. Mit 26 ganz im Stile der Renaissance geschnitzten, hölzernen Figuren stellten sie den Leidensweg Christi dar. Im Jahr 2000 folgte ein zweiter Spielzyklus, danach wurde ein fünfjähriger Aufführungsrhythmus festgelegt.⁴³

Der Publikumspreis

Die Etablierung des Publikumspreises ist noch sehr jung, hat sich aber in den vergangenen Jahren bereits bewährt. Seit dem 30. Festival im Jahr 2009 wird ein Preis vergeben, dessen Sieger das Publikum bestimmt. Nach dem Stück erhält der Zuschauer die Möglichkeit, das Gesehene von einer Skala von „sehr gut“ bis „schlecht“ zu bewerten. Die Auswertung wird so vorgenommen, dass die einzelnen Bewertungsstufen prozentual zu den abgegebenen Stimmen ausgerechnet werden. Damit erfolgt eine Bewertung unabhängig von der Zahl der Zuschauer.

⁴³ Vgl. ebenda S. 23.

Besonders im Festivalbüro sorgte der Publikumspreis für ein bisschen mehr Ruhe, denn wenn früher einem Zuschauer eine Vorstellung nicht gefiel, war das Festivalbüro die erste Anlaufstelle, um seinem Ärger kund zu tun. Seit der Vergabe des Publikumspreises hat sich das auf dessen Stimmzettel verlagert: Wenn die Bewertung „schlecht“ nicht ausreicht, wird das Stück Papier mit ausgeschmückten Kommentaren versehen – natürlich auch im positiven Sinn.⁴⁴

Das Festivalplakat

Alljährlich wird für jedes Festival ein Plakat geschaffen, dessen Gestaltung bis 2011 von renommierten Grafikern und Malern übernommen wurde. Seit 1996 sind es insbesondere Maler von Rang, die eines ihrer Werke für die Plakatgestaltung zur Verfügung stellen bzw. es exklusiv dafür gestalten.⁴⁵ Beispielsweise 2011 bei „Aller guten Dinge sind drei“ zeichnete der Karikaturist Ironimus für das Festival einen Kasperl, der eine Fadenmarionette darstellt, als Sujet (Abbildung 9).

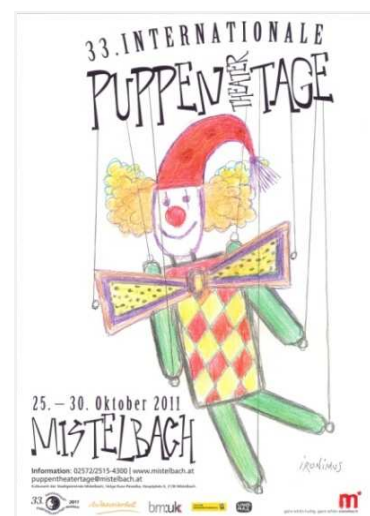


Abbildung 9

Zum Thema „Verstrickungen“ bei den 34. Internationalen PuppenTheaterTagen wurde erstmals ein neuer Weg beschritten: In der Zusammenarbeit mit Professor Gunter Damisch findet nun jährlich an der Akademie der Bildenden Künste in Wien eine Ausschreibung statt, die junge Studierende einlädt, ihre künstlerische Arbeit dem Festivalplakat zu widmen. Der Entwurf von Johannes Niesel wurde beim Thema „Verstrickungen“ 2012 zum Sieger gewählt (Abbildung 10).

⁴⁴ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Olaf Bernstengel und Helga Ruso-Pawelka.

⁴⁵ Vgl. ebenda S. 24f.

„Um mich in ein Thema hineinzufühlen, nähe ich etwas. Beim Puppentheater finde ich es besonders spannend, dass man es überall einsetzen kann und dass man auf kleinstem Platz großes Theater machen kann und das mit höchster Qualität“,⁴⁶ so der junge Künstler zu seiner Installation.

Peter Holzapfel kreierte das Sujet für die 35. Internationalen PuppenTheaterTage (Abbildung 11). Konträr zum üppig wirkenden 35. Festivalthema „Zuckerstückerl – Die süßen Seiten der Puppenspielkunst“ stellt sein Ölbild einen leeren Tisch mit einem altrosa Zuckerguss als Tischdecke vor einem schlichten, braunen Hintergrund dar. „Das Motiv wirkt wie eine Einladung ins Theater. Der leere Tisch mit altrosa Zuckerguss überzogen, als Tischdecke gedacht, steht für zwei Dinge: Hier werden sozusagen die ‚Zuckerstückerl‘ in Form von vielen feinen Puppentheaterinszenierungen präsentiert und auf der anderen Seite wird offen gelassen, was genau da dargeboten wird. Der Betrachter wird aufgefordert, sich sein eigenes Bild zu machen“,⁴⁷ schildert Intendantin Cordula Nossek ihre Gedanken zu diesem Sujet.



Abbildung 10



Abbildung 11

3.2. Die 33. Internationalen PuppenTheaterTage 2011

Die 33. Internationalen PuppenTheaterTage fanden von 25. bis 30. Oktober 2011 unter dem Thema „Aller guten Dinge sind drei“ unter der Intendanz von Olaf Bernstengel statt. In seinem letzten Jahr als Intendant spielte Bernstengel mit der Zahl „3“ und erfüllte damit zwei Aspekte: „Zum einen konnte ich so dem Wunsch vieler Festivalbesucher nachkommen, doch einmal mehr als nur eine Inszenierung eines

⁴⁶ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Johannes Niesel.

⁴⁷ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Cordula Nossek.

Puppenspielers sehen zu wollen. [...] Zum anderen spielt die Zahl ‚3‘ in den europäischen Volkserzählungen und damit im Märchen eine große Rolle.“⁴⁸

Ob nun freie Dramatisierungen oder Adaptionen des Schauspiels – 70 Spieler aus elf verschiedenen Ländern ließen an diesen fünf Tagen im Oktober 2011 30 Bühnen entstehen. 94 Vorstellungen wurden geboten, 8.000 Karten standen zum Verkauf.

Der Zugang zum Festivalthema „Aller guten Dinge sind drei“ wurde auf unterschiedliche Weise angetreten. Elf teilnehmende Theater kamen mit je drei Theaterstücken im Gepäck, wie beispielsweise babelart Theater (Italien, Estland) mit „Orest“, „Die Reise des jungen Perseus“ und „Fuchs und Rabe und andere Fabeln“. Andere Bühnen zogen ihre Verbindung mit der Zahl drei in ihren Stücken: „Drei kleine Selbstmorde“ vom Puppentheater „Kaufmann & Co“ (Deutschland) oder auch das Kabarett und Puppentheater Trittbrettl mit „Die drei Rätsel“ (Österreich).⁴⁹

Zusätzlich gab es in Mistelbach im Rahmen des Festivals drei Ausstellungen zu sehen: Günter Staniewski, der in jedem Ding ein Gesicht sieht und dies fotografiert, zeigte im Stadtsaal „33 Gesichter“, im Barockschlössl waren Werke von Ironimus, dem diesjährigen Gestalter des PuppenTheaterTage-Plakates, und unter dem Titel „Haustheater“ Schätze aus der Sammlung Chudoba zu sehen. In der M-Zone des MZM Museumszentrum Mistelbach (heute: MAMUZ Museum Mistelbach) wurde mit „verSAMMELtes“, eine Sammlung von Theaterfiguren, die Auszüge aus der Arbeit von Karlheinz Klimt darstellte, gezeigt.⁵⁰

Der Erfolg der 33. Internationalen Puppentheatertage: 6.254 Karten wurden verkauft; nicht mit einberechnet die „Abstecher“ zu anderen Spielorten wie in das Landesklinikum Mistelbach-Gänserndorf und einige Katastralgemeinden der Stadt, die insgesamt noch einmal 400 Zuschauer hinzufügten. Über 800 Besucher kamen zusätzlich noch zur Kasperliade.⁵¹

Es war jedoch auch das Jahr eines Abschieds, denn mit „Aller guten Dinge sind drei“ verabschiedete sich Intendant Olaf Bernstengel von Mistelbach und übergab die Intendanz an Cordula Nossek.

⁴⁸ Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 13.

⁴⁹ Vgl. ebenda.

⁵⁰ Vgl. ebenda.

⁵¹ Vgl. Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Olaf Bernstengel.

„Bedeutsam ist dieser Festivaljahrgang für mich persönlich, weil es mein letzter sein wird, den ich in Mistelbach leite. Es ist siebzehn Jahre her, dass ich 1995 die Intendanz übernahm. Es folgte alljährlich ein Festival zu einem bestimmten Thema und unter Bürgermeister Ing. Christian Resch und seinem Gemeinderat konnte ich das Festival fest im europäischen Puppenspielerkalender etablieren. Heute zählt es zu den wenigen jährlich stattfindenden Zuschauer- und Puppenspielertrreffen, auf denen beide Seiten aufeinander zugehen. Die Puppenspieler erfüllen Erwartungen der Zuschauer und die Zuschauer füllen die Säle und sorgen für eine angenehme, kunstverständnisvolle Atmosphäre für Künstler.“⁵²

In den 17 Jahren seiner Intendanz war Bernstengel bestrebt, stets Bühnen einzuladen, die den Nerv der Festivalbesucher treffen. „Meiner Meinung nach ist mir das auch gelungen, die Leute kommen und das Festival ist nicht am Publikum vorbei gegangen“,⁵³ so Bernstengel. In all den Jahren zog er die Grenze zum Puppentheater, indem er darauf achtete, dass die Geschichte über die Puppen oder die Figuren erzählt wird und der Puppenspieler als Schauspieler nur eingesetzt wird, um bestimmte Aspekte zu überhöhen. „Die Puppe oder Figur bleibt im Zentrum. Das ist eine Chance, weil Puppentheater alles nutzen kann und daher auch die schönste Form des Theaters ist“,⁵⁴ führte Bernstengel weiter aus. Obwohl er Mistelbach gern in guter Erinnerung behalten wird, geht er nach dieser langen Zeit mit Wehmut vom Weinviertel weg, nicht aber vom Festival.

„[...] nach 17 Jahren sollte 2012 frischer Wind durch das Festival wehen. Mit der Wahl einer österreichischen Intendantin gelingt vielleicht das besser, was mir verwehrt blieb, nämlich dem Festival den entsprechenden Platz in der österreichischen Öffentlichkeit zu geben, der ihm nach 33 Jahren gebührt; nach Gastspielen von mehr als 410 Bühnen aus über 60 Ländern mit über 1.800 Vorstellungen, die von schätzungsweise mehr als 200.000 Zuschauern gesehen wurden. Darunter waren alle Größen der internationalen Puppentheaterszene zu Gast. Welches Kunstfestival in Österreich ist eigentlich vielgestaltiger und internationaler?“⁵⁵

Für das Puppentheater in Mistelbach hätte er noch gerne anderes erreichen bzw. gestalten wollen, wie beispielsweise die Etablierung von Bühnen aus der

⁵² Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 13.

⁵³ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Olaf Bernstengel.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 13.

französischen Szene, die bei der Festivalgestaltung bislang fehlten. „Die passten bisher nicht ins Konzept, dafür bin ich von dem Überhang an deutschen Truppen nicht ganz weggekommen. Ein Ärgernis ist, dass ich gehofft habe, im Museumszentrum Mistelbach eine übergreifende Ausstellung zum Thema ‚Das Handwerkszeug des Puppenspielers‘ gestalten zu können“,⁵⁶ resümiert der langjährige Intendant.

Um einen kleinen Einblick in das Programm der 33. Internationalen PuppenTheaterTage zu geben, folgen nun kleine Ausschnitte mit kurzen Beschreibungen zu ein paar Inszenierungen:

„Hackbraten is nich“, Kaufmann & Co. (Deutschland)

am 28. Oktober 2011 im Stadtsaal Mistelbach

„Hackbraten is nich“ erzählt in tragisch-komischer Weise über die Schrulligkeit des Alt-Werdens und das Zusammenleben von Herrn Koslowski und seiner Pflegerin Frau Krause. Die beiden mögen sich nicht immer, doch Frau Krause sieht ihren Beruf als Berufung und der ältere Herr könnte ohne ihre Hilfe nicht den Alltag meistern.⁵⁷ „Friedel, was meine verstorbene Frau war, die konnte kochen... oh, ich kann ihren Hackbraten riechen... die Kraus kann nicht kochen, jedenfalls nicht wie meine Friedel... Wenn ich mir den Hintern von der Krause und den Hackbraten von meiner Friedel gleichzeitig vorstelle, dann sind alle Zipperlein passé...“⁵⁸



Abbildung 12

⁵⁶ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Olaf Bernstengel.

⁵⁷ Vgl. Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 83.

⁵⁸ Ebenda S. 83.

„Antalogia“, Jordi Bertran (Barcelona)

am 28. Oktober 2011 im Stadtsaal Mistelbach

„‘Antalogie‘ ist das Debut-Programm des Meisters der Marionette von 1987. Bis heute ist es beliebt und gefordert auf internationalen Puppentheaterfestivals in aller Welt. Dabei macht Jordie Betran eigentlich nichts anderes als andere auch: Er spielt kleine, in sich abgeschlossene Marionetten-Szenen. Es ist das ‚Wie‘, das in so beliebt macht. Seine Figuren sind wirklich kleine Menschen, die sich so bewegen, dass man die Fäden vergisst. Egal ob Louis Armstrong, Pablo Casals, Salvador Dalí oder der begnadete Alchimist Pep Bou, der Zuschauer gerät ins Staunen über die Macht des Marionettenspiels.“⁵⁹



Abbildung 13

„Marleni – Preußische Diven blond wie Stahl“, Puppentheater der Stadt Magdeburg (Deutschland)

am 29. Oktober 2011 im Stadtsaal Mistelbach

„Marleni – Preußische Diven blond wie Stahl“ erzählt die Geschichte von Marlene Dietrich und Leni Riefenstahl, die unterschiedlicher nicht sein konnten – die braune Hexe und der antifaschistische Engel. „Was geschieht, wenn Leni des Nachts über den Balkon in Marlenes Pariser Wohnung einsteigt, um sie zu einem letzten und nun



Abbildung 14

⁵⁹ Ebenda S. 84.

gemeinsamen Film zu überreden? Ein gnadenloser Dialog über Schuld und Unschuld, über das Altern, die Unsterblichkeit und die Männer entbrennt, bis das vergangene Jahrhundert in dieser Abrechnung wieder gegenwärtig wird.“⁶⁰

„Die drei Rätsel“, Trittbrettl (Österreich)

am 28. Oktober 2011 in der Aula der Volksschule Mistelbach



Abbildung 15

Das Trittbrettl nimmt sein Publikum auf eine Reise in ein kleines Dorf in den Hügeln Japans mit, wo ein Bauer mit seiner altersschwachen Mutter lebt. Eines Tages ruft der Herrscher aus, dass alte Menschen zu nichts mehr zu gebrauchen seien und deshalb in die Berge geführt werden sollten, um sie

dort ihr Ende finden zu lassen. Das bringt der junge Bauer jedoch nicht über sein Herz, weshalb er beschließt, seine Mutter im Haus zu verstecken. Drei Rätsel müssen gelöst werden, um sich aus der Dienerschaft des Kaisers befreien zu können. Mit Schattenspielfiguren und Tischfiguren erzählt die Theatergruppe aus Österreich, wie dringend die Weisheit der alten Menschen benötigt wird und schließlich sogar der Kaiser wieder Respekt davor bekommt.⁶¹

3.3. Die 34. Internationalen PuppenTheaterTage 2012

„Wenn sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft begegnen, wenn Menschen, Fäden in der Hand halten wollen und wenn sie sich solchen entziehen versuchen.“⁶² Diese „Verstrickungen“ gaben im Jahr 2012 das Thema der 34. Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach, die von 23. bis 28. Oktober stattfanden, vor – das erste Mal unter der künstlerischen Leitung von Cordula Nossek.

⁶⁰ Ebenda S. 94.

⁶¹ Vgl. ebenda S. 78.

⁶² Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Cordula Nossek.

Zum 34. Mal war die Stadt Spielort für 29 Theatergruppen aus 18 Ländern, die das Publikum in die Kunst des Puppen-, Objekt- und Figurenspiels verstrickten. „Insgesamt 49 Inszenierungen präsentieren Geschichten von schicksalhaft Verstricktem bis hin zu vielleicht tatsächlich Gestricktem“,⁶³ beschrieb die Intendantin.

„So wie uns etwas in den Bann ziehen kann, das Leben an einem seidenen Faden hängt, wir gern alle Fäden in der Hand halten würden oder nur einfach in den Seilen hängen. In der Sprache gibt es diese Methapern, wir reden täglich davon. Die Bänder und Fäden sind unsichtbar und noch existieren sie. Selbst wenn wir uns von dem entziehen, sozusagen entstricken, verstricken wir uns gleichzeitig aufs Neue.“⁶⁴

Neben einem lebendigen Kinderprogramm und einigen Highlights an den Abenden im Rahmen der Erwachsenenreihe – u.a. mit einer Inszenierung von Kafkas „Die Verwandlung“ durch das Private Theatre Province (Weißrussland) oder auch einer Alfred Hitchcock-Persiflage der tschechischen Gruppe „Buchtý a loutky“ (Tschechien) – setzte Cordula Nossek einen bewussten Schwerpunkt für Jugendliche, beispielsweise mit einer Interpretation des Faust-Stoffs durch das Dachtheater.

Folgend, ein paar Auszüge aus dem Programm:

**„Im Vino her i was“, Karin Schäfer
Figuren Theater (Österreich)**

am 25. Oktober 2012 im Stadtsaal Mistelbach

„Eine etwas andere Weinverkostung: Frau Tschida kennt sich aus. Die burgenländischen Weine sind ihr Spezialgebiet. Ein intelligentes und vor allem belustigendes Spiel mit dem Sommerlied Fachjargon. Für Weinkenner ein Muss.“⁶⁵



Abbildung 16

⁶³ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Cordula Nossek.

⁶⁴ Programmheft der 34. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 18.

⁶⁵ Ebenda S. 90.

„Psycho Reloaded“, Buchty a loutky (Tschechien)

am 25. Oktober 2012 im Stadtsaal Mistelbach

Ein Filmklassiker on stage: Die tschechische Bühne „Buchty a loutky“ kreiert eine Persiflage nach dem Thriller von Alfred Hitchcock. „Dieses Stück ist ein Kompliment für einen guten Film, ein Kompliment für schlechten Humor und ein Kompliment für die Puppentheater-Tradition. So viele Komplimente, dass einem die Gänsehaut über den Rücken läuft. Die Duschszene neu erlebt! Und das Blut des Opfers verschwindet einfach im Ausguss.“⁶⁶



Abbildung 17

„Die Verwandlung“, Private Theatre Province (Weißrussland)

am 26. Oktober im Stadtsaal Mistelbach

Im Abendprogramm des Festivals zeigte das Private Theatre Province seine Interpretation von Franz Kafkas „Die Verwandlung“. Was als Schauspiel beginnt, wird mit Marionetten fortgesetzt. Ohne Worte, aber mit viel Ausdruck und Gespür für Details.

Drei schwarze Stühle, ein Koffer, ein Telefon und tropfendes Wasser. Drei Marionetten in einem schwarzen Raum.

Drei Marionettenspieler in schwarzen Overalls mit Kapuzen, hellblauen Latexhandschuhen und mit Gasmasken im Gesicht. Und dann Gregor Zamza, der eines Morgens aufwacht und bemerkt, dass er sich in ein grausliches Insekt verwandelt hat. Äußerlich ein Monster, aber innerlich noch immer ein und derselbe Mann – nur



Abbildung 18

⁶⁶ Ebenda S. 67.

ohne Familie. Was bleibt ihm noch? Das anfängliche Schauspiel wandelt sich in ein Marionettenspiel: Gregor ist ein krabbelndes, jämmerliches Insekt. Insektenspray soll Abhilfe verschaffen, denkt sich die Familie und beschließt seinen Tod.⁶⁷

„Das verräterische Herz“,

Stefan Wey (Deutschland)

am 27. Oktober 2012 im Stadtsaal Mistelbach

Stefan Wey interpretiert „Das verräterische Herz“ von Edgar Allan Poe, „dem ungekrönten Fürst des Grauens, der amerikanische Urvater von fantastischer Literatur, von Kriminalstorys und Horrorerzählungen“.⁶⁸ Wey schlüpft dabei sowohl in die Rolle des verrückten Psychiaters, als auch in die, der nicht minder verrückten Patienten. Eine bizarre Gruselsatire – skurril, schräg und mit einer großen Portion (schwarzem) Humor.⁶⁹



Abbildung 19

„Die Frau, die zu viel atmet!“,

La Passionata Svironie (Frankreich)

am 27. Oktober 2012 im Stadtsaal Mistelbach

Mit einem sehr polarisierenden Stück war La Passionate Svironie in Mistelbach zu Gast: Erotisches Figurentheater mit der wohl süßesten Versuchung. „Die ganze Wahrheit über Frauen und Männer mit viel Schokolade. Erzählt wird die Geschichte von einer passionierten Frau, die niemals befriedigt ist und eines Mannes, dem die



Abbildung 20

⁶⁷ Vgl. ebenda S. 69.

⁶⁸ Ebenda S. 78.

⁶⁹ Vgl. ebenda S. 78.

Liebe zu ihr zum Verhängnis wird. Wie im Leben! Ein erotisches Figurentheater über die Freundschaft und die Liebe zwischen Mann und Frau.“⁷⁰

**„Schneewittchen und die glorreichen Sieben“,
Figurentheater Gerti Tröbinger (Österreich)**

am 25. Oktober 2012 im Stadtsaal Mistelbach

Gerti Tröbinger weist den Figuren im Märchen „Schneewittchen“ einmal andere Rollen zu – und das im oberösterreichischen Dialekt: „In den meisten Märchen sind Frauen die Heldinnen. So ist es einmal reizvoll, der Geschichte von der schönen Prinzessin, die so rot wie das Blut, so weiß wie der Schnee und so schwarz wie das Ebenholz ist und deshalb ‚Schneewittchen‘ heißt, eine absolut männliche Heldengeschichte gegenüberzustellen und nach Anknüpfungspunkten zu suchen. Kurz: Drei Frauen begehen eine der sieben Todsünden und treffen dabei auf die glorreichen sieben Zwerge. Daraus multipliziert sich ein Theaterstück von schwärzestem Humor.“⁷¹



Abbildung 21

„Der Pate Hase“, babelart Theater (Italien/Estland)

am 26. Oktober 2012 im Barockschlössl Mistelbach

Als Klappmaulpuppe zieht die Mafia in einem witzig, schrägen Figurenspiel in Mistelbach ein. Egal ob nun in der Politik oder im Figurentheater: Wer zieht die Fäden? „Seit Jahren kontrolliert der Pate Hase die Geschäfte zwischen Palermo und St. Petersburg. Die Regeln sind für die Kartellmitglieder klar und das ‚Verfahren‘



Abbildung 22

⁷⁰ Ebenda S. 77.

⁷¹ Ebenda S. 68.

gegen Verräter ebenfalls. Doch was passiert, wenn sich jemand von dieser Familie trennen will? Eine abschreckende Schilderung des Kampfes zwischen Mensch und Puppe. Wer bleibt im Spiel?“⁷²

Traditionell umrahmten drei Kunstausstellungen das Festival: In der M-Zone im MZM Museumszentrum Mistelbach (heute: MAMUZ Museum Mistelbach) zeigte die Ausstellung „Alle Fäden in einer Hand“ von 22. Oktober 2012 bis 17. Jänner 2013 mit unterschiedlichsten Figuren, Objekten und Puppen einen kleinen Auszug aus „45 Jahre Poppentheater Damiet van Dalsum“. Im Foyer des Stadtsaals Mistelbach kreierte die Mistelbacherin Elfriede Finkes mit ihren Zeichnungen eine kleine Zeitreise in die vergangenen 20 Jahre des Festivals. „Mein heimliches Auge“ hieß die Ausstellung, die Zeichnungen von den Tätigkeiten verschiedenster Puppenbühnen während der Festivals vor und hinter den Bühnen zusammenfasst.⁷³

Begleitend zur Gestaltung des Festivalplakats – im Gegensatz zu den Vorjahren stammte das Plakat nicht von einem renommierten Künstler, sondern es wurde ein kleiner Wettbewerb an der Akademie der Bildenden Künste veranstaltet, bei dem Johannes Niesel als Sieger hervorging – gestaltete eben dieser gemeinsam mit den fünf Nächstgereihten die Ausstellung „Handelnde und leidende Helden – neodramatische Spielkunst“, die von 6. bis 28. Oktober im Barockschlössl Mistelbach zu sehen war.

Ergänzend organisierte Cordula Nossek erstmals eine theaterpädagogische Vor- und Nachbearbeitung, außerdem diverse Workshops, eine umfassende Werkschau des „The School of Visual Theater“ (Jerusalem) und eine international besetzte Podiumsdiskussion zum Thema „Figurentheater in Österreich“. „Die Puppenspielkunst verbindet und hinterlässt Spuren, das möchte ich mit diesem Festival deutlich machen bzw. dafür sensibilisieren. Es geht um das sichtbar Machen dessen, was nicht auf den ersten Blick zu sehen ist“,⁷⁴ führt die Intendantin aus.

⁷² Ebenda S. 92.

⁷³ Vgl. Programmheft der 34. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 42.

⁷⁴ Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Cordula Nossek.

3.4. Die 35. Internationalen PuppenTheaterTage 2013

Unter dem Thema „Brot und Wein“ fand 2013 die NÖ Landesausstellung im Weinviertel, genauer gesagt in den Städten Asparn a.d. Zaya und Poysdorf, statt. Gleichsam als „Dessert“ zur NÖ Landesausstellung zeigte sich die Stadt Mistelbach in diesem Jahr von ihrer süßen Seite und stellte auch die 35. Internationalen PuppenTheaterTage mit „Zuckerstücklerl – Die süßen Seiten der Puppenspielkunst“ unter dieses Motto. Von 22. bis 27. Oktober 2013 wurden von 25 Theatergruppen aus elf Ländern 40 Inszenierungen gezeigt.⁷⁵ „Zucker und Salz, die Kunst braucht immer zwei gegensätzliche Themen. Dieser Widerspruch macht das Theater erst zum Theater“,⁷⁶ erläutert Intendantin Cordula Nossek das Festivalthema.

Für Jugendliche standen Inszenierungen wie „Gottlieb! Es brennt!“ vom Figurentheater Gerti Tröbinger und Ruth Hummer (Österreich) oder auch „F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig“ vom Schubert Theater Wien (Österreich) auf dem Programm. Für Erwachsene gab es erotisches Figurentheater mit „Lilith“ von Handmaids aus Dänemark, Geschichten von Puppen aus Luftballons mit dem Theaterstück „Rúa Aire“ von der Theatergruppe El Retrete de Dorian Gray aus Spanien oder „Moliere - Der eingebildete Kranke“ vom Theater Salz+Pfeffer aus Deutschland.

Mit unter anderem „Adieu, Herr Muffin“ vom marotte-Figurentheater aus Deutschland im Rahmen der Kasperliade wurden die Vorschul- und Schulkinder für das Puppen-, Objekt- und Figurentheater begeistert.⁷⁷

Begleitend zum Festival zeigte die Ausstellung „Eine Prise Salz & Pfeffer“ von 13. September bis 3. November 2013 in der M-Zone des MZM Museumszentrum Mistelbach (heute: MAMUZ Museum Mistelbach) kleine und prägnante Ausschnitte des künstlerischen Schaffens der letzten Jahrzehnte des Grafikers, Malers, Bildhauers und Puppen- und Figurenbildners Hans W. Scheibner.⁷⁸

⁷⁵ Vgl. Erinnerungsprotokoll, Gespräch mit Cordula Nossek.

⁷⁶ Programmheft der 35. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 18.

⁷⁷ Vgl. ebenda.

⁷⁸ Vgl. ebenda S. 28f.

„Freche, frische Ansätze, die die PuppenTheaterTage entstauben“,⁷⁹ wie Kulturstadtrat Klaus Frank bei der Vernissage formulierte, gab es mit der Ausstellung „Mischkulanz“ im Barockschlössl Mistelbach. Von 4. bis 27. Oktober waren hier die Werke von Peter Holzapfel, Miroslava Svobikova, Maria Luz Olivares-Capelle, Marie-Sophie Buxbaum, Marsellus Wallace und Matthias Peyker (Studenten der Akademie der Bildenden Künste, die am Wettbewerb für die Gestaltung des Festivalplakats teilnahmen) zu sehen.

Welche Inszenierungen bei den 35. Internationalen PuppenTheaterTagen zu sehen waren, sollen erneut ein paar Programmauszüge darlegen:

„Eggbird and Other String Puppet Stories“, Stephen Mottram (Großbritannien)
am 23. und 24. Oktober 2013 im Stadtsaal Mistelbach

Zum fünften Mal war Stephen Mottram, „ein Weltstar und der große Meister der Marionetten, ein Magier der Animation“,⁸⁰ bei den Internationalen PuppenTheaterTagen zu Gast. 2013 zeigte er seine neue Produktion „Eggbird and Other String Puppet Stories“, in der er einen spannenden Bogen „mit dem virtuosen Spiel komplizierter Marionetten bis hin zu ihrer Vereinfachung, den sogenannten Basics“⁸¹ gestaltet. „Vor den Augen des Publikums entsteht eine bezaubernde Welt: die große Poesie an Fäden, eine wahre Kunst des Puppenspiels.“⁸²



Abbildung 23

⁷⁹ Erinnerungsprotokoll, Vernissage „Mischkulanz“.

⁸⁰ Ebenda S. 47.

⁸¹ Ebenda S. 47.

⁸² Ebenda S. 47.

„Molière – Der eingebildete Kranke“, Theater Salz+Pfeffer (Deutschland)

am 26. Oktober 2013 im Stadtsaal Mistelbach

Das Theater Salz+Pfeffer gestaltet den Klassiker „Molière – Der eingebildete Kranke“ mit Puppen, die ein ganz eigenes Charisma haben. „Hypochonder Argan, bester Kunde der Ärzte und Apotheker, möchte aus reinem Eigennutz seine Tochter Angelique mit dem jungen, trottelligen Arzt Thomas Diaforius verheiraten. Angelique jedoch ist unsterblich in Cléanthe verliebt, während Argans Frau dabei ist, ihren Mann um dessen Vermögen zu bringen. Toinette, das gewitzte Hausmädchen der Familie, deckt mit List den Schwindel auf und verhindert die ungewollte Hochzeit. Ein amüsanter Figurenspektakel mit dem Tod, bei dem selbiger gefürchtet wie erhofft, mit welchem gespielt wie gedroht wird.“⁸³



Abbildung 24

„Happy Bones“, Theatro Matita (Slowenien)

am 26. Oktober 2013 im Stadtsaal Mistelbach

„Ein Theaterstück über eine Begegnung der besonderen Art: Tod. Warum macht die Gesellschaft daraus ein Tabu? Er ist doch immer und ständig um sie herum. Täglich begegnet er den Menschen und sagt: ‚Hallo, was für ein schöner Tag. Nicht wahr?‘ Aber die Menschen antworten nicht, sondern gehen ihre Wege und ignorieren ihn einfach. Dieses Stück ist ein Spiel der Möglichkeiten. Mit



Abbildung 25

⁸³ Ebenda S. 66.

Akkordeon, einer Stimme und einer Handvoll [sic!] Knochen taucht das Publikum ein, in eine Begegnung, die jeder nur einmal in seinem Leben hat, den süßen Tod. Ein skurriler Abend mit viel schwarzem Humor.“⁸⁴

„F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig“,

Schubert Theater Wien (Österreich)

am 25. Oktober 2013 im Stadtsaal Mistelbach

Das Schubert Theater Wien erzählt in einer bewegenden und brillanten Inszenierung die Lebensgeschichte von Friedrich Zawrel, der in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in Wien eine grausame Jugend durchleidet. Seine Familie wird delogiert und Friedrich Zawrel landet als Junge im Alter von 13 Jahren „Am Spiegelgrund“, der zweitgrößten „Kinderfachabteilung“ der NS-Zeit, in der bis zu 800



Abbildung 26

Kinder umgekommen sein sollen. Der Anstaltsarzt Dr. Heinrich Gross stuft ihn aufgrund seiner Herkunft als „erbbiologisch und sozial minderwertig“ ein, woraufhin Zawrel in zahlreichen „medizinischen“ Versuchen viel Grausamkeiten erleiden muss. Friedrich Zawrel kann mithilfe einer Krankenschwester am 21. März 1944 die Flucht ergreifen. Damit ist jedoch der Schreckenszeit kein Ende gesetzt. Jahre später holt ihn die Vergangenheit wieder ein – das Schubert Theater Wien erzählt davon.⁸⁵

⁸⁴ Ebenda S. 67.

⁸⁵ Vgl. ebenda S. 63.

3.5. Einblicke in das Theater auf den „kleinen Bühnen“

Bevor im nächsten Kapitel ein theoretischer Fokus auf das Theater der leblosen Materie gelegt wird, sollen die beiden Produktionen „1944 – Es war einmal ein Drache“ (Tandera Theater) und „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Seppel?“ (Puppentheater Gugelhupf) den Blick dafür verfeinern und die Möglichkeiten, sowie die Umgangsweisen mit unterschiedlichen Themen des Figurentheaters und die Auseinandersetzung mit der Materie erleichtern.

3.5.1. Die Puppenbühne als Erinnerungsort – am Beispiel von „1944 – Es war einmal ein Drache“ (Tandera Theater)

Das Stück „1944 – Es war einmal ein Drache“ vom Tandera Theater, das am 27. Oktober 2011 in Mistelbach gespielt wurde, thematisiert nach einer Novelle von Bodo Schulenburg die Geschehnisse, die sich im Frauenkonzentrationslager Ravensbrück im Dezember 1944 ereigneten. 10.000 Häftlinge, darunter 400 Kinder, lebten dort. Die gefangenen Frauen wollen den Kindern ein wenig Hoffnung geben und bereiten geheim eine Weihnachtsfeier mit dem Theaterstück „Kasper und der schwarze Drache“ vor.⁸⁶ „Die Puppenspielerinnen erinnern an die menschenverachtende



Abbildung 27



Abbildung 28

⁸⁶ Vgl. Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S. 70.

Unterdrückung des Dritten Reiches, die auch vor Kindern keinen Halt machte. Das Stück malt nicht schwarz-weiß, es berührt zutiefst und ist ein künstlerisches Credo gegen Rechts“;⁸⁷ wird im Programmheft angekündigt.

Als das Publikum in den Saal gelassen wird, sitzt bereits eine Figurenspielerin rechts vor der Bühne und wartet lesend, bis es Zeit ist, mit dem Stück zu beginnen. Ihre Lektüre ist das Buch „1944 – Es war einmal ein Drache“. Mit der Textpassage „...nein, es wird kein Märchen, sondern eine wahre Geschichte“⁸⁸ beginnt sie das Stück mit einer kurzen Einführung in das Thema. Dann ein Wechsel: Sie setzt sich zu einer weiteren Figurenspielerin an den Tisch. Sie beginnen mit einander über das Konzentrationslager zu sprechen und arbeiten nebenbei mit Ton. Im weiteren Verlauf erzählen sie von ihren Erinnerungen an Weihnachten und beschließen aus diesen Gedanken heraus, ein Weihnachtsfest für die Kinder im Konzentrationslager zu organisieren. Ein Vorhaben mit hohem Risiko, denn die Wärter dürfen nichts von ihren Plänen mitbekommen. Die bedrohliche Anwesenheit der Wärter und die Angst davor, von diesen entdeckt zu werden, bekommt auch das Publikum zu spüren: Während den Weihnachtsfest-Vorbereitungen hören die Frauen Schritte am Gang. Der Wärter macht eine Runde durch das Lager. Wie in Panik schrecken die beiden Frauen auf und pressen sich voller Angst an die Wand. Das Licht ist fast vollkommen gedämmt, es sind nur die hämmernden Schritte auf dem Gang zu hören und der Lichtpegel einer Taschenlampe leuchtet suchend durch das kleine Fenster an der Tür. Die Angst der kleinen Kinder, die von den Figurenspielerinnen während des Spiels aus Ton geformt und mit Tüchern bekleidet werden, ist ebenfalls unermesslich groß. Das beste Versteck ist die Krankenstube, dort haben die Wärter Angst sich anzustecken. Bis zum Weihnachtsfest sind es noch einige Tage. Die Frauen schmuggeln Brot, Marmelade und Margarine. Ihre Anspannung ist greifbar und für die Frauen kaum auszuhalten. „Wir sollen aufhören, wie Menschen zu denken und zu fühlen“, spricht eine Frau ihre Gedanken aus. Ihre Kraft verlässt sie kurzzeitig, die Angst entdeckt oder verraten zu werden, ist einfach zu groß.

Statt eines Happy-Ends gibt es zum Schluss ein „O Tannenbaum“. Die beiden Frauen spielen den Kindern mit Handpuppen aus Stoff ein Theaterstück vor, in dem der

⁸⁷ Programmheft der 33. Internationalen PuppenTheaterTage, S.70 .

⁸⁸ Erinnerungsprotokoll, „1944 – Es war einmal ein Drache“, tandera Theater, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen.

Kasper den bösen schwarzen Drachen bekämpft. Dann ein Lichtwechsel: Die Figurenspielerin liest wieder aus dem Buch „1944 – Es war einmal ein Drache“ vor, dann wieder ein Wechsel und beide Frauen sitzen wieder am Tisch und töpfern. Das Stück endete so, wie es angefangen hat.⁸⁹

Die Bühne

Die Wände der Guckkastenbühne sind in Moosgrün gekleidet, ein weißer Kasten mit Regalaufsatz steht mittig an der hinteren Wand. Er ist ein zentraler Ort, da er auch die Schlafstätte der Puppenkinder aus Ton beherbergt. Kleine Töpfe und Krüge, ein kleiner Besen und viele Geschirrtücher hängen und liegen auf dem Regal. Ein Tannenzweig in einer braunen Vase steht am linken äußeren Eck des Kastens. Links neben diesem Verbau ist eine weiße Tür mit einem Fenster in das Bühnenbild eingefasst.

An der linken Wand der Bühne stehen ein Tisch mit Beinen aus Metall und zwei Klappstühle. Dies ist die Arbeitsstätte der beiden Frauen: Pinsel, Ton, Bretter, Tücher etc. liegen auf dem Tisch bzw. sind in einer Kiste und zwei Kübeln unter und neben diesem Tisch verstaut. Oberhalb des Tisches ist eine Art Spanplatte aufgehängt, auf der eine Lampe und Haken befestigt sind.

An der rechten Wand ist ein kleines Waschbecken mit einem Wasserhahn montiert. Darüber ist ein Spiegel mit einer Lampe zu sehen und darunter bilden drei übereinander gestapelte Kisten eine Art Regal, in der sich Zeitungen türmen. In der Ecke zwischen diesem Badezimmerbereich und dem zentralen Wandverbau liegt eine Decke und steht ein Radio, der in der Inszenierung auch verwendet wird.

Die Figuren

„1944 – Es war einmal ein Drache“ wird mit verschiedenen Formen des Figuren- und Objekttheaters und verbunden mit Schauspiel inszeniert. Die beiden Figurenspielerinnen stellen sowohl die beiden Frauen dar, die versuchen ein Weihnachtsfest auf die Beine zu stellen, als auch die Wärter dar und geben den

⁸⁹ Vgl. ebenda.

Kinderfiguren aus Ton ihre Stimmen. Der Verwandlung der Frau in den Wärter geschieht beispielsweise einmal nur durch die schlichte Abnahme des Kopftuches. Einen Moment später ist sie wieder die eingeschüchterte Frau im Konzentrationslager. Durch Lichtakzentuierung und akustische Einspielungen werden die einzelnen Szenen und Figurenwechsel eingeleitet.

Die Kinderfiguren aus Ton entstehen zum Teil während des Stückes. Die Frauen sitzen am Tisch, plaudern und formen nebenbei die Tonköpfe der Kinder. Das Publikum ist somit aktiv am Entstehungsprozess beteiligt und beobachtet, wie Figurentheater augenblicklich entsteht. Die Hingabe, die die Spielerinnen in die Anfertigung dieser Figuren stecken, ist mit der Liebe, die sie dazu animiert, ein Weihnachtsfest für die Kinder im Konzentrationslager zu organisieren, gleichzustellen. Behutsam gewinnen die Figuren gleichermaßen wie die Geschichte eine eindrückliche Gestalt.

3.5.1.1. „Das Figurentheater als Theatralisation des Theaters“

„Es ist kein Märchen, sondern eine wahre Geschichte“ – das Theaterstück „1944 – Es war einmal ein Drache“ steht stellvertretend als Mahnmal für das Geschehen in einem Frauenkonzentrationslager im Zweiten Weltkrieg. Das Publikum sieht hier nicht nur Leid und Angst, sondern es beobachtet auch ausdrücklich, wie Figurentheater entsteht. Dieses passiert nicht versteckt hinter der Bühnenwand oder agiert mittels unsichtbarer Fäden, sondern die Figurenspielerinnen kreieren die Tonfiguren während des Theaterspiels. Sie geben der Geschichte und den Figuren gleichermaßen und gleichzeitig eine Gestalt. Es ist Schauspiel und Figurenspiel, doch die Figur steht im Mittelpunkt, denn selbst während des Akts des Schauspielens wird die Figur geformt und ist so permanent anwesend. Während sie entsteht, entwickelt sich auch die Geschichte, von der sie erzählt. Der Zuschauer stimmt während dieser Beobachtung des Entstehungsprozesses auch automatisch der Theaterart zu. Er akzeptiert, dass die Handelnden auf der Bühne nicht nur die menschlichen Akteurinnen, sondern auch die Figuren sind. Während er die Figurenspielerinnen während der Formung der Tonfigur beobachtet, betrachtet er sich gewissermaßen selbst: Indem der Zuschauer das Töpfern als Entstehungsprozess akzeptiert, wirft er gleichzeitig auch einen Blick auf seine

eigene Situation, in der er ein Teil von etwas ist, das erst in der Interaktion selbst entsteht. Denn so wie die Figur durch die Figurenspielerin entsteht und die Figur nur so zum „Leben erweckt“ wird, trägt auch der Zuschauer seinen Beitrag dazu bei, indem er diesen Prozess nicht nur akzeptiert, sondern durch diese Einwilligung auch als Teil dessen integriert.

Der „Sprung des szenischen Subjekts“, wie Werner Knoedgn das plötzliche Umsteigen des sich von seiner Rollenfigur trennenden Darstellers nennt, ist eine der häufigsten Inszenierungsformen des Figurentheaters. Damit dieser Ebenenwechsel keine formale Demonstration bleibt, ist dieser Subjektsprung in einen passenden inhaltlichen Zusammenhang zu setzen.⁹⁰ Knoedgn erkennt in dieser Wechselbeziehung von Spieler und Rollenfigur drei unterschiedliche Beziehungsmodalitäten: das subjektivierende, das objektivierende und das essentielle Figurentheater. In der Theatralisation inszeniert der Figurenspieler, ob er in oder neben seiner Rolle wahrgenommen wird – ob die materialisierte Rolle ein äußeres Attribut oder ein autonomer Darsteller ist. Beim subjektivierenden Figurentheater liegt der Schwerpunkt der Theatralisation in der Funktion des szenischen Subjektes. Indem sich der Spieler mit dem Objekt identifiziert, entsteht eine Doppelrolle: Die Theaterrolle wird in einem Wechselspiel zwischen Figurenspieler und animiertem Objekt dargestellt.⁹¹

Betrachtet man Karla Wintermanns Inszenierung „Dornröschen war in Weesenstein“, die im späteren Verlauf dieser Arbeit vorgestellt wird, und die Inszenierung „1944 – Es war einmal ein Drache“ vom Tandra Theater, können zwei verschiedene Arten und Ausprägungen des subjektivierenden Figurentheaters erkannt werden: Die Puppenspielerinnen in „1944 – Es war einmal ein Drache“ animieren nicht nur die Puppenfiguren aus Ton, sondern sie treten in ihren Schauspieler-Rollen mit den animierenden Objekten in Interaktion. Der „Sprung des szenischen Objektes“ ist, wie auch Knoedgn fordert, nach dem inhaltlichen Kontext ausgerichtet.

⁹⁰ Vgl. Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 80.

⁹¹ Vgl. ebenda S. 116.

In einer anderen Art der Doppelrolle agiert Karla Wintermann: Sie animiert alle Figuren des Märchens, spielt die Rolle der Magd der königlichen Küche und geht gleichzeitig noch einen Schritt weiter, indem sie aus beiden Funktionen herustritt und das Geschehene in Richtung Publikum kommentiert und es mit Fragen in das Spiel miteinbezieht. Ihre Spielweise zeigt, dass Theatralisation auch aus einer Mischung der Spielformen entstehen kann. Indem sie sich zeitweilig nur mit der Animation der Figuren beschäftigt, erfüllt sie auch den Schwerpunkt des „objektivierenden Figurentheaters“.

Der Schwerpunkt der Theatralisation des objektivierenden Figurentheaters liegt in der Funktion des szenischen Objekts. Hier nimmt der Figurenspieler keine persönliche Identifikation vor, sondern ist lediglich ein Techniker, der sich nur auf die Animation des Objektes konzentriert. Im essentiellen Figurentheater hingegen löst sich die Figur scheinbar von ihrem Spieler ab.⁹²

„Theatralisation ist allen Varianten, dem ‚subjektivierenden‘, dem ‚objektivierenden‘ und dem ‚essentiellen‘ Figurentheater gemeinsam. Das dialektische Aufheben von Darstellungsvoraussetzungen, die von vornherein antithetisch sind, prädestiniert jeden Kontext und jeden unter diesen Bedingungen noch darstellbaren Inhalt: *Figurentheater ist a priori die Theatralisation des Theaters.*“⁹³

Nicht nur dass die Trennung zwischen Objekt und Subjekt auch wieder auf dessen Einigkeit verweist, demaskiert das szenische Objekt in der Konfrontation mit der Rolle das szenische Subjekt. „Der ‚Subjektsprung‘ wird in einem behaupteten ‚Objektsprung‘ zum theatralischen Ausdruck, zur inszenierten Rückkoppelung der gespaltenen Darstellung“.⁹⁴

3.5.2. „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Seppl?“ (Puppentheater Gugelhupf)

Die Produktion „1944 – Es war einmal ein Drache“ vom Tandra Theater zeigte die Puppenbühne als kollektiven Erinnerungsort für Geschehnisse in der Vergangenheit

⁹² Vgl. ebenda S. 116f.

⁹³ Ebenda S. 117.

⁹⁴ Ebenda S. 119.

und ließ während des Stücks Tonfiguren entstehen, die im späteren Verlauf der Geschichte zu Theaterfiguren animiert wurden. Das Puppentheater Gugelhupf lässt in seiner Inszenierung „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Sepp!“ ebenfalls leblose Materie entstehen und erweckt in seinem bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen gezeigten Stück, den Jahrmarktkasper wieder zum Leben.

Das Puppentheater Gugelhupf greift den Horror Klassiker von Mary Shelley auf. In deren Roman ist der englische Abenteurer Robert Walton auf Reisen und berichtet in Briefen seiner Schwester Margaret Saville von seinen Erlebnissen. Zunächst erzählt er von seinen Sorgen und Träumen, schwenkt jedoch um, als inmitten des Eises die Mannschaft eines Tages in einiger Entfernung des Schiffs eine seltsame Person, die sich mit einem Hundeschlitten über das Eis bewegt, erblickt. Am nächsten Tag sehen sie erneut eine merkwürdige Person – Victor Frankenstein. Er wird auf das Schiff eingeladen und beginnt seine Geschichte zu erzählen.

Frankenstein, der sich schon früh für die Naturwissenschaften interessiert hat, lebt mit seiner Familie in Genf. Während seines Studiums an der Universität Ingolstadt hat sich in ihm das Interesse geweckt, toter Materie Leben einzuhauchen. Er hat nur mehr die Erschaffung einer künstlerischen Kreatur aus tierischen und menschlichen Elementen vor Augen gehabt. In einer regnerischen Nacht im November ist ihm der Versuch schließlich gelungen. Doch der Jubel über seinen Erfolg hat nicht lange angehalten, denn Frankenstein sind Ekel und Abscheu vor seinem geschaffenen Geschöpf überkommen. Er ist aus seinem Labor in seine Wohnung geflohen, die er jedoch nur mehr leer aufgefunden hat, woraufhin ihn das Nervenfieber für einige Monate befallen hat. Während seiner Genesung hat es Frankenstein beinahe geschafft, den Vorfall aus seinen Gedanken zu verbannen, doch ein Brief kurz vor seiner Abreise nach Genf hat alles geändert. Sein Vater hat ihm geschrieben, dass sein jüngerer Bruder ermordet worden war, woraufhin Frankenstein augenblicklich nach Hause geeilt ist. Er hat befürchtet, dass seine Kreatur für den Tod seines Bruders verantwortlich wäre und als er in der Ferne die Umrise eines großen Geschöpf gesehen hat, hat er seine Ahnung bestätigt befürchtet. Für den Tod des Bruders ist jedoch das Hausmädchen Justine verantwortlich gemacht worden. Voller Gewissensbisse hat Frankenstein beschlossen, in die Alpen wandern zu gehen, um

seinen Schuldgefühlen zu entkommen. Dort ist er der Kreatur begegnet, die Frankenstein nun von ihrem Leben seit jener Nacht im November ihrer Erschaffung erzählt hat. Das Geschöpf hatte in der Nähe einer armen Familie gewohnt, die ihn sprechen und lesen gelehrt hatte. Miltons „Paradise Lost“, Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ und Plutarchs „Vitae“ hatten ihm zu Erkenntnissen des menschlichen Seins verholfen. Der größte Wunsch des Geschöpfs sei gewesen, in die menschliche Gesellschaft integriert zu werden, was ihm wegen seiner Häßlichkeit wohl nicht ermöglicht werden würde. Nachdem das Wesen seine Erzählungen beendet hat, hat es Victor gestanden, dass es den Bruder von Victor Frankenstein getötet hatte, aber dass dies nur als Folge der ständigen Zurückgewiesenheit geschehen gewesen wäre. Er hat von Victor, da er die Schuld an seinem Dasein trägt, eine Gefährtin gefordert. Victor hat eine Zeit lang überlegt und hat ihm schlussendlich zugesagt. Er ist auf die Orkney Inseln gereist, um dort sein Versprechen einzulösen. Kurz vor der Erschaffung der Kreatur sind Victor jedoch Zweifel überkommen, weshalb er die Kreatur vernichtet hat. Voller Zorn hat das Geschöpf Rache geschworen und Victors Freund und seine später angetraute Frau Elizabeth getötet. Aus Kummer ist wenig später auch Victors Vater gestorben, woraufhin Victor von all seinen Liebsten beraubt beschlossen hat, die Kreatur zu töten. Er hat das Monster um die ganze Welt bis in die Arktis gejagt, wo Victor auf Waltons Schiff nun seine Geschichte erzählt. Nachdem Victor wenige Zeit danach stirbt, kommt das Geschöpf hinzu, beklagt den Tod seines Schöpfers und verschwindet daraufhin um seinem Dasein ein Ende zu setzen. Nach diesen Geschehnissen beschließt Walton, seine Reise zu beenden.⁹⁵

Beim Puppentheater Gugelhupf aus Deutschland geht Frankensteins Experiment vollkommen anders aus, als beim Horror-Klassiker: Statt eines Monsters wird der Jahrmarktkasper wieder geboren. Tod und Teufel zeigen bloßes Entsetzen, was da aus der 100.000 Volt Schöpfungskiste tritt. Sie beauftragen Dr. Frankenstein, ein Monster zu erschaffen, das den frechen Kerl für alle Zeiten unschädlich machen solle. Es qualmt, es raucht – die Welt gerät in dem umfunktionierten Käfig als kleine multifunktionale Guckkastenbühne aus den Fugen. „Ka Sau hat sich mehr für mich

⁹⁵ Vgl. Karin Kaltenbrunner: Der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions. Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Repräsentation des Wissenschaftlers Victor Frankenstein. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010, S. 14ff.

interessiert“, plärrt der umtriebige Anarcho-Held mit der roten Zipfelmütze. „Die Kinderkacke geht mir am Sack“, sagt er und verlangt augenblicklich nach Bier und Bratwurst. Frankensteins Assistentin Gigi ist diesem Charme erlegen und verliebt sich. Und weil auch das große Monster „Seppl“ eigentlich ein ganz liebes und vor allem sehr einsames Wesen ist, freundet sich dieser Kerl mit dem verrückten Pärchen an. Mit Heavy Metal und Trash im Hintergrund wandert das Trio fortan durch das Land und spielt Kindertheater.⁹⁶



Abbildung 29

Das Groteske an dieser Inszenierung ist vor allem die Belebung toter Materie. Denn indem das Publikum beobachtet, wie Kasperl wieder zum Leben erweckt wird, beobachtet es auch gleichzeitig, wie durch das Figurentheater leblose Materie zum scheinbaren Leben erweckt wird. Ähnlich wie bei dem Stück „1944 – Es war einmal ein Drache“ ist hier eine doppelte Betrachtungsweise möglich: Dieses Mal beobachtet das Publikum nicht die Puppenspielerin, wie sie durch das Kneten der Tonfigur diese im Theaterspiel formt, sondern das Publikum blickt auf die Auferstehung des Kasperls und beobachtet sich dadurch selbst passiv, wie es die Belebung eines Objekts im Rahmen des Figurentheaters zulässt.

3.5.2.1. Die Komische Figur im Wandel der Zeit

Ursprünglich war die Gestalt des Kasperls eine lustige Person des Wiener Volkstheaters in der Tradition des Hanswurst. Seinen Namen leitet sich vom schwarzen Wortführer der heiligen drei Könige her und bedeutet „läppischer Mensch“ oder etwa „nährischer Kerl“. Seine erfolgreichste Ausprägung als „Originalkasperl“

⁹⁶ Erinnerungsprotokoll, „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Seppl?“, Puppentheater Gugelhupf, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen.

erlebte er durch Johann Laroche (1745-1806) in eigens geschriebenen Stücken – den Kasperliaden – am Leopoldstädter Theater in Wien.⁹⁷ Vorläufer des Kasperls war der Hanswurst, dessen „Hanswurstiaden“ – zentrierte Posse mit zahlreichen Stegreifanlagen – ihren Ursprung vermutlich im spätmittelalterlichen Fastnachtspiel, im englischen Pickelheringspiel und in der Commedia dell’Arte hatten. Seit dem 16. Jahrhundert ist Hanswurst eine Bezeichnung für „einen groben menschen von unbeholfener figur [...], dessen leibesgestalt an eine wurst erinnert“.⁹⁸ Im 16. und 17. Jahrhundert mündet der Hanswurst durch die Entwicklung des Berufsschauspielertums in feste Typendarstellung. Mit Josef Anton Stranitzky wurde diese Gestalt im Kostüm des Salzburger Bauern im Wiener Volkstheater populär, dessen Tradition später unter anderem von Laroche weitergeführt wurde.⁹⁹

Seit Laroche die Figur des Kasperls Larifari im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Wien berühmt gemacht hatte, hat sich der Begriff „Kasper“ als Theaterfigur etabliert. Vorher bezeichnete der Begriff mehrere Phänomene. Ab 1800 wird „kaspern“ als Synonym für „sich albern benehmen“ verwendet. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird der „Suppenkasper“ dann neben dem Zappelphilipp und dem Struwelpeter als abschreckendes Beispiel in der Kindererziehung herangezogen. Als „Klassen-Kasper“ für die Bezeichnung von Kindern, die ihre Klassenkameraden zum Lachen bringen, ist der Kasper-Begriff noch heute umgangssprachlich in Gebrauch.¹⁰⁰

In der Zeit nach Laroche etablierte sich die Bezeichnung Kasper als Synonym für die Lustige Figur im deutschsprachigen Puppenspiel. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die Figur Kasper – nachdem sie auf der Menschenbühne nicht mehr gebraucht wurde – eine Zuflucht im Puppentheater suchte, sondern „daß sich die Puppenspieler des Namens einer bekannten Lustigen Figur des Volkstheaters bedient haben, um mit diesem Namen ihre eigenen Vorstellungen werbewirksam ankündigen zu können“¹⁰¹.

⁹⁷ Vgl. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007, S. 375.

⁹⁸ Ebenda S. 303.

⁹⁹ Vgl. ebenda S. 303.

¹⁰⁰ Vgl. Gerd Taube: Lustige Figur versus Spiel-Prinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: Olaf Bernstengel/Gerd Taube/Gina Weinkauff (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994, S. 39f.

¹⁰¹ Ebenda S. 40.

Zwei Prozesse sind um 1800 zu erkennen: Zum einen der Wechsel der Träger des Puppenspiels und zum anderen erlebte die Lustige Figur Hanswurst gleichzeitig einen Austausch gegen die Lustige Figur Kasper oder Kasperl. Das Kasper-Theater brachte eine Vielzahl unterschiedlichster Figuren hervor, die unter der Bezeichnung „Kasper“ zum Vorschein traten.¹⁰²

Das Phänomen des Kaspers ist nur schwer zu fassen, in den meisten Deutungen wird der Kasper als Figur betrachtet. Gerd Taube sieht darin vielmehr eine Einengung des Begriffs selbst, die nicht in das Wesen vordringen kann:

„Wenn der Begriff Kasper keine einmalige, unverwechselbare, konkrete Theaterfigur bezeichnet, sondern in den verschiedensten Kontexten mit unterschiedlicher Konnotation verwendet wird, kann eine Analyse des Wesens des Phänomens Kasper nicht beim Kasper als FIGUR ansetzen. Sie muß vielmehr nach dem Vorhandensein eines unter der Oberfläche der Kasper-Erscheinungen liegenden Prinzips fragen.“¹⁰³

Rudolf Münz sieht dieses Prinzip im Harlekin-Prinzip, das dem mittelalterlichen karnevalistischen Lach-Prinzip zugrunde liegt. Während es dem Harlekin nicht um eine Verkehrung der Wirklichkeit geht, sondern er die Welt als Ganzes in Frage stellt, deren Werte er nicht anerkennt,¹⁰⁴ geht es dem Kasper „um eine Verkehrung der Wirklichkeit innerhalb der Wirklichkeit selbst“¹⁰⁵.

Ab Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Auffassung der Kasper-Figur. Franz Graf von Pocchi funktionierte ab Mitte des 19. Jahrhunderts in München die Kasper-Figur in eine literarische Puppenspiel-Figur um, die zwar noch denselben Charakter und Namen des Jahrmarktkaspers trug, jedoch von sämtlichen derben Ausdrucksformen befreit wurde. Der Kasper wurde zu einer dramatischen Figur, was im 20. Jahrhundert die grundlegende Voraussetzung für die Adaption des Kasperltheaters als Kindertheater war. Während vor dem Ersten Weltkrieg der Kasper vor allem von reformpädagogischen Strömungen als „Erzieher“ eingenommen wurde, wurde er danach in Deutschland in den Dienst einer „nationalen Mission“ gestellt, um eine nationale Wiedergeburt zu bewirken und sich als Konkurrent gegen das

¹⁰² Vgl. ebenda S. 41.

¹⁰³ Ebenda S. 43.

¹⁰⁴ Vgl. Rudolf Münz zitiert nach ebenda S. 48.

¹⁰⁵ Ebenda S. 49.

Kinematographentheater zu stellen. Der Kasper wurde für Kriegsdienst, Schuldienst und Arbeitsdienst eingesetzt und wurde als Auftrag zu einer moralisierenden Anstalt entsprechend gereinigt und domestiziert.¹⁰⁶ „Die Reinigung des Kaspers aber kappte alle Äußerungen des Kasper-Prinzips und ließ nur eine komische Figur übrig – den Kasper als guten Kameraden, als liebenswerten Mitmenschen, Freund der Kinder“,¹⁰⁷ führt Gerd Taube die Wandlungen des Kasper im Laufe des 20. Jahrhunderts an, die von Rudolf, Ramlow, Klaus Eidam, Friedrich Arndt, Katharina Benkert und Peter K. Steinmann wie folgt bezeichnet wurden:

„[...] Kasper als ‚Verkörperung der deutschen Seele‘ (1930, Deutsches Reich), Kasper als ‚Stimme des Volkes, die Stimme des gesunden Menschenverstandes, die Stimme der gesunden Kritik‘ (1954, DDR), Kasper als ‚Gefährte und Erzieher‘ (1956, BRD), Kasper als ‚positiver, klassengebundener Held‘ mit dem gesellschaftlichen Auftrag, die Konflikte mit dem Gegnern des Volkes auszufechten (1961, DDR) oder Kasper als ‚Bequemlichkeits-Idol‘, als ‚mit allen menschlichen Qualitäten ausgestatteter Held‘, der Fähigkeit der Kinder zur Kritik entgegenstehend und deshalb abzuschaffen (1986, BRD).“¹⁰⁸

Zuvor, schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, musste der Kasper die Rolle des widerspenstigen Spaßmachers zum Teil ablegen und bekam stattdessen politische Farbe: Mit Beginn des Ersten Weltkriegs trat der Kasper als den Feind prügelnde Figur für Propagandazwecke auf und versuchte zum einen auf den bevorstehenden Krieg einzustimmen und zum anderen die missliche wirtschaftliche Lage zu erklären.¹⁰⁹ Wenig später zog er als „Feldkasperl“ in die Schützengräben des Krieges ein.¹¹⁰ In der Zwischenkriegszeit diente der Kasper als „Zeichen der neu anbrechenden Zeit“¹¹¹ und wurde zum „roten Kasperl“, der die Fehler der Gegner anprangerte.¹¹² Als „brauner Kasperl“ im Dritten Reich wurde er zum arischen Typ, in dessen Feindbild der Jude auftrat.¹¹³ Nach dem Krieg, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, versuchte der Kasperl sich aus den politischen Fängen zu befreien, schaffte es jedoch

¹⁰⁶ Ebenda S. 50ff.

¹⁰⁷ Ebenda S. 53.

¹⁰⁸ Ebenda S. 55.

¹⁰⁹ Vgl. Alexander Wessely: „Wie überall im Puppentheater auf die Haltung und Gesinnung an (...)“. Dissertation. Univ. Wien 2009, S. 122.

¹¹⁰ Vgl. ebenda S. 133.

¹¹¹ Ebenda S. 165.

¹¹² Vgl. ebenda S. 177.

¹¹³ Vgl. ebenda S. 395ff.

nicht und wurde als Helfer in der Erziehungsarbeit eingesetzt – aufgrund der Popularität der neuen Medien auch im Rundfunk und Fernsehen u.a. als Verkehrskasperl.¹¹⁴ Erneut wurden die Pädagogen (v.a. die Sozialdemokraten) auf den Kasperl aufmerksam: „[W]ar er lange Zeit im zwanzigsten Jahrhundert der willige Vollstrecker diverser Parteien, so wurde er nun freundlicher Freund und Lehrer der Kinder, der auch mit dem erhobenen Zeigefinger seinen pädagogischen Auftrag verfolgte.“¹¹⁵

Dieser kurze geschichtliche Abriss legt dar, wie die scheinbar harmlose Kinderfigur Kasper im Laufe der Zeit im deutschsprachigen Raum von unterschiedlichsten politischen und ideologischen Ideen vereinnahmt wurde und inklusive ihrer Dramaturgie und Spielweise Konzepten untergeordnet wurde, die außerhalb des Figurenspiels lagen und eine pädagogische, politische und propagandistische Idee verfolgten.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. ebenda S. 219f.

¹¹⁵ Ebenda S. 241.

¹¹⁶ Vgl. Silke Technau: Publikspiel. Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage. In: Olaf Bernstengel/Gerd Taube/Gina Weinkauff (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994, S. 161.

4. Theoretische Betrachtungen zum Puppen-, Objekt- und Figurentheater

Ein Kamm, der die Figur des Orest verkörpert, ein menschlicher Bauch, der ein Gesicht mimt, eine Puppenbühne als Erinnerungsort für die Geschehnisse während des Zweiten Weltkriegs und der Kasperl abseits des Kindertheaters – von den Einblicken in die Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach und einigen dort gezeigten Produktionen ausgehend, widmet sich das folgenden Kapitel nun theoretischen Überlegungen zum Puppen-, Objekt- und Figurentheater.

4.1. Die Anfänge der Puppe im Theater und der Begriff des Figurentheaters

Eine Puppe ist ein Spielzeug, eine Figur nur Dekoration und ein Objekt bloß Requisit – Puppen, Objekte und Figuren werden im Rahmen des Theaters zu Handlungsträgern. Unter dem Begriff des „Figurentheaters“ – der laut Gerd Taube nur zur „bloßen Imageverbesserung“¹¹⁷ instrumentalisiert wurde – sollen diese Phänomene zusammengefasst werden.

Im Gegensatz zum Schauspieltheater liegt die Besonderheit des Figurentheaters eben darin, dass die Handlung durch leblose Materie dargestellt wird und nicht von Schauspielern. Trotzdem kann nicht jeder Gegenstand einfach in ein Gefäß mit der Fähigkeit, theatrale Handlungen aufzunehmen, umgewandelt werden, sondern die Durchführung, der aktive Akt, wird durch den Figurenspieler vollzogen. Erst er kann aus einem Spielzeug, einer Dekoration oder einem Requisit das gestalten, was als Träger einer theatralen Aktion vom Zuschauer akzeptiert wird.

Gerd Taube weist dem Begriff des Puppenspiels fünf historische unterschiedliche Bedeutungen zu. Puppenspiel als gewerbliches Angebot kultureller Kommunikation, als Kinderspiel, als Weltmodell, als Redensart im verächtlichen Sinn und als Theatermodell. Der erste Bedeutungsinhalt bezieht sich auf eine Tätigkeit von

¹¹⁷ Vgl. Gerd Taube: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 147.

Akteuren, deren Ziel die Unterhaltung eines Publikums, das für dieses „Schauspiel“ Eintritt bezahlt, ist. Die zweite Bedeutung beinhaltet das Spiel der Kinder mit deren Spielzeug, darunter eben auch Puppen. Die dritte Bedeutungsschicht – das Puppenspiel als Weltmodell – beschreibt die Abhängigkeit und den Glauben des Menschen an übernatürliche Mächte. Puppenspiel als abschätzig Bezeichnung von Sachverhalten nennt Taube als vierten Bedeutungsbereich, das Puppenspiel als alternatives Schauspielermodell als fünften. Das zuletzt Genannte bezieht sich dabei auf die Spezifik und den Unterschied des Puppenspiels zum Schauspieltheater, nämlich dessen Trennung zwischen Darsteller und dessen Material, über das der Spieler eine absolute Verfügbarkeit besitzt.¹¹⁸ Gerade das dient, laut Taube, als „gedanklicher Ausgangspunkt für ein provokantes Gegenmodell zum jeweils aktuellen Schauspielstil“.¹¹⁹

Im Bezug auf unterschiedliche, historische Kontexte geben diese fünf Bedeutungsinhalte Rückschlüsse auf die Bedeutung und Entwicklung des Puppentheaters. Sie zeigen zum einen auch, dass identische Begriffe, nicht immer dasselbe benennen müssen. Oft treten neue Worte in Erscheinung, die einen anderen Sachverhalt bezeichnen, wie beispielsweise auch das Puppenspiel und das Puppentheater. Während das Puppenspiel der ältere und umfassendere Begriff ist, trat der Begriff des Puppentheaters erst um 1900 in Erscheinung; er ersetzt jedoch nicht den Begriff des Puppenspiels, sondern trägt eine andere Bedeutung.¹²⁰

Ausgehend von 1770 bis etwa 1810 lässt sich erkennen, dass die Begriffe Puppenspiel und Marionettenspiel bis in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts als Synonym gebraucht wurden. Dabei ist nicht explizit das Spiel mit den durch Fäden gelenkten Puppen gemeint, sondern vielmehr alle zu der damaligen Zeit gängigen Arten des Puppenspiels. Um 1800 galt das Spiel mit der Puppe als eine Variation des Schauspiels, bei der die Puppe als Ersatz für die Schauspieler diente. Später, im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, als sich der Begriff des Puppenspiels langsam durchsetzte, wurde dieses als „Nachahmung des eigentlichen Theaters“ abgestempelt.¹²¹ „Ausgangs des 19. Jahrhunderts bezeichnet der Begriff

¹¹⁸ Vgl. ebenda S. 105f.

¹¹⁹ Ebenda S. 106.

¹²⁰ Vgl. ebenda S. 106.

¹²¹ Vgl. ebenda S. 107ff.

Marionettentheater die Gesamtheit von Organisationsform, theatralischer Ausdrucksweise und dramatischer Literatur des Marionettenspiels“,¹²² so Taube. Es wurde, im Zusammenhang mit dem Puppenspiel, als Theaterraum im Sinne eines Schauplatzes gebraucht.

„War noch anfangs des 18. Jahrhunderts eine Vielzahl von Wörtern zur Bezeichnung des einen Sachverhalts – Komödie-Agieren mit Puppen – in Gebrauch, so engte sich dieser im letzten Drittel des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die Begriffe Puppen- und Marionettenspiel ein. [...] Also bezeichnete der Begriff des Komödie-Agierens mit Puppen den konkreten Sachverhalt des Puppenspiels. Der Begriff des Marionettenspiels und später des Marionettentheaters war wiederum weiter gefaßt und verweist im Kontext des Puppenspiels als gewerblichem Angebot kultureller Kommunikation auch auf andere Offerten der Marionettenspieler im Zusammenhang mit ihren Vorstellungen (mechanisches Theater/Theatrum mundi, Metamorphosen/Klappballett, Laterna magica, Schattenspiele, persönliche Nachspiele etc.).“¹²³

In dieser Zeit sind vor allem die Überlegungen zum Figurentheater von Heinrich von Kleist und Edward Gordon Craig zu nennen.

Heinrich von Kleist untersuchte 1810 in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ die Wesenszüge der Marionette. In Form eines Dialogs lässt sich hier das schriftstellerische Ich von einem fiktiven Gesprächspartner über neue Gedankengänge und Sichtweisen informieren. Es geht um die Grazie der Marionette einerseits, deren Bewegungen einen Schwerpunkt im Inneren haben, auf den die Figur reagiert, und um den Mensch andererseits. Grazie erscheine im menschlichen Körper am Reinsten, wenn diese gar keines oder ein unendliches Bewusstsein habe. Der Mensch müsse zu Gott werden, um seine Unschuld wiederzuerlangen, die er als Mensch verloren habe. Die Puppe habe zudem den Vorteil, dass sie von der Trägheit der Materie nichts wisse und den Boden nur brauche, um ihn zu streifen und den Schwung der Glieder neu zu beleben. Außerdem ziere sich die Puppe nie, da sie keinem Bewusstsein unterworfen sei und sich so niemals gegen den reinen Kunstvorgang stellen könne. Somit wird Grazie für Kleist zum höchsten Moment

¹²² Ebenda S. 114.

¹²³ Ebenda S. 114.

reiner Schönheit, der sich unscheinbar und nicht gewollt entwickle und dadurch auch nicht festgehalten werden könne.¹²⁴

Edward Gordon Craig, ein wichtiger Vertreter der Theaterreform um die Wende Anfang des 20. Jahrhunderts, stellte sich gegen die gängige, rationale und realistische Theaterpraxis. Statt Nachahmung forderte er Neuschöpfung auf der Bühne, weshalb er sich im Folgenden näher mit dem Puppenspiel auseinandersetzte und zu ähnlichen Überlegungen kam, wie Kleist. Er betrachtete die Marionette als neues Modell, das einen Ersatz für den Schauspieler darstelle,¹²⁵ denn „[d]ie Schauspielkunst ist keine echte Kunst“.¹²⁶ Craig ging sogar soweit, dass er die Marionette als ein Ideal der Menschheit, die sich mit den Tugenden Gehorsamkeit und Schweigen besonders hervorhebe, bezeichnete. Er dürfte vor allem an der Vermittlung zwischen Spieler und Material interessiert gewesen sein. Ausgehend von seinem Aufsatz „Der Schauspieler und die Übermarionette“ meinte Craig, dass Kunstwerke nur mit Materialien geschaffen werden könnten, mit denen man strukturiert und planend umgehen könne. Der Mensch, als Material der Schauspielkunst, entspreche diesen Kriterien nicht. Er forderte den Schauspieler auf, sich so zu verkleiden, dass er nicht mehr erkennbar sei und sich so dem Abbild einer Marionette annäherte. Das Prinzip der Über-Marionette impliziere somit eine Umkehrung der Marionettenspezifik, wodurch die Marionette nicht mehr eine Nachahmung des Menschen, sondern sich der Mensch dem Äußeren nach einer Marionette annähere. Masken und formalisierte Bewegungen sollten diese Wandlung erleichtern. Geist und Körper seien jedoch zu trennen, sodass der Gestalter der Szene ihn so, wie eine Marionette, bedienen könne.¹²⁷

Seit dem 20. Jahrhundert ist schließlich der Überbegriff des „Figurentheaters“ gebräuchlich und soll verschiedene Sparten – Animieren von Puppen, Objekten, Materialien, Masken, Körpermaterialien – in einem zusammenfassen. Der Begriff des

¹²⁴ Vgl. Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“. In: Walter Müller-Seidel (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretation. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1967, S. 9ff.

¹²⁵ Vgl. Edward Gordon Craig: „Der Schauspieler und die Übermarionette“. In: Heinrich von Kleist/Edward Gordon Craig/László F. Földényi: „Marionetten und Übermarionetten“. Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 70.

¹²⁶ Ebenda S. 44.

¹²⁷ Vgl. ebenda S. 45ff.

Figurentheaters impliziert seit 1960 auch eine Abgrenzung zum Puppentheater. In seiner Arbeit benutzte Lothar Buschmeyer diese Einheit schon 1931, allerdings mit neutralem Stellenwert. Einerseits benannte er das Papiertheater als Figurentheater und meinte damit andererseits das Puppenspiel verschiedenster Techniken.¹²⁸

Werner Knoedgn sieht in der Suche nach der Bezeichnung des Figurentheaters viel eher eine „Orientierungsphase der Sache selbst“¹²⁹, die sich erst jetzt als Gattungsbegriff zu festigen beginnt.¹³⁰

Allgemein betrachtet bleibt die Gemeinsamkeit, dass die Handlungsträger auf der Bühne keine Menschen und auch nicht lebendig sind, sondern „[e]s sind leblose Körper mit Objektcharakter. Erst durch die Animation des Menschen können sie auf der Bühne zu vermeintlich lebenden Subjekten werden“, ¹³¹ so Susita Fink.

Wenig Konkretes gibt es zur Geschichte des Puppentheaters zu sagen. Dessen Anfänge dürften in der Frühzeit der alten Weltkulturen, im mythischen Bereich des Götter- und Götzenkults, liegen, wie Günter Böhmer in seiner Schrift „Puppentheater“ festhält. Die Legende Ramas wurde in nächtlichen Aufführungen mit Figuren dargestellt, die aus perforiertem und bemaltem Büffelleider hergestellt wurden. Ein religiöser Ursprung wurde auch in der griechischen Marionette vermutet. Ein „Ludus monstrorum, an zwei Schnüren tanzende Puppen“¹³² zeigte sich auch schon im frühen Mittelalter, wie im „Hortus deliciasarum“ oder der Oxforder Handschrift des Alexanderromans.¹³³

DIE Heimat des Puppenspiels kann nicht genau festgelegt werden, da davon ausgegangen werden kann, dass sich das Puppenspiel in unterschiedlichsten Formen in verschiedenen Kulturen entwickelt hat. So wie auch das Theater selbst dürfte das Spiel mit der Puppe ihren Ursprung im kultischen Bereich haben, wie auch der Blick in einige fernöstliche Kulturen zeigt. Beispielsweise im Javanischen Puppentheater in

¹²⁸ Zitiert nach Meike Wagner: Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters. Bielefeld: transcript Verlag 2003, S. 26.

¹²⁹ Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Vrachhaus 1990, S. 13.

¹³⁰ Vgl. ebenda S. 13.

¹³¹ Susita Fink: Figurentheater für Erwachsene am Beispiel von 7 Figurentheatern in Wien. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006, S. 23.

¹³² Günter Böhmer: Puppentheater. In: Ulf Birbaumer (Red.): Theater der offenen Form. Multi-Media-Theater. Puppentheater. Schubertjubiläum. Herausgegeben im Auftrag der Wiener Festwochen. Wien, München: Verlag für Jugend und Volk 1971, S. 46.

¹³³ Vgl. ebenda S. 45f.

den unterschiedlichen Spielarten des wayang¹³⁴ ist es auch heute noch üblich, auf die Flachlederschattenfiguren als Medium zur Geisterwelt der Ahnen, zurückzugreifen.¹³⁵ Obwohl sich auch in Europa ein (kultisches) Spiel mit Marionetten – beispielsweise im 4. Jhdt. v. Chr. bei Xenophon mit seinem „Symposium“ in Griechenland, aber auch bei Plato, Aristoteles und Herodot – nachweisen lässt, nahm das Puppenspiel in Europa erst ab dem 12. Jahrhundert eine entscheidende Rolle ein.¹³⁶ Berichte über Puppentheateraufführungen oder ähnlichem aus der Antike fallen jedoch spärlich aus, weshalb die Forschung bezüglich der Geschichte des Puppenspiels im europäischen Raum zunächst die Zeit ab dem Mittelalter beleuchtet. Über Süditalien und Spanien kam das Puppenspiel nach Mitteleuropa, wo ab dem 17. Jahrhundert Auftritte in Deutschland belegt sind. Ganz im Gegensatz zum farbigen Schattenspiel in Asien waren es in Europa vor allem lichtundurchlässige, feingliedrige Figuren aus Holz oder Pappe mit einer Bewegungsmechanik.¹³⁷ Drei Figurenarten sind aus dieser Zeit bekannt: die Handpuppe, die Mantelpuppe und der Tatermane oder der Kobold. Nur noch die Handpuppe ist bis in die Gegenwart beinahe unverändert erhalten geblieben, während hingegen bei den beiden anderen Figurenarten klare Beschreibungen fehlen. Mit sowohl religiösen Inhalten und Geschichten aus dem Leben der Heiligen als auch Legenden und Sagen des Mittelalters wurden die Inhalte des Puppenspiels gestaltet. Das Spiel auf der Bühne, bzw. die Darsteller selbst, wurden jedoch kaum geachtet, weshalb sie – ähnlich wie die Schauspielertruppen – durch Europa zogen und wie das restliche fahrende Volk lebten. Obwohl diese Zeit für die Puppenspieler sehr schwierig war, finden sich viele Nachweise für deren Aktivitäten in Form von Ansuchen um Spielerlaubnisse oder Spielgenehmigungen.¹³⁸

Dem Puppentheater wurden im Laufe seiner Geschichte unterschiedlichste Funktionen und Schauplätze zugesprochen, seinen Beginn aber hatte es auf der Straße und dem Jahrmarkt. Während im 18. Jahrhundert das Schauspieltheater Platz in zuerst Hof- und später in Stadttheatern fand, blieb das Puppenspiel auf den Straßen, wurde in mobilen

¹³⁴ Wayang heißt übersetzt „Schatten“ und es damit gemeint, dass die Geister der Ahnen im Spiel als Schatten auftreten. Vgl. Alexander Wessely: „Wie überall kommt es im Puppentheater auf die Haltung und Gesinnung an (...)“. Dissertation. Univ. Wien 2009, S. 20.

¹³⁵ Vgl. ebenda S. 20ff.

¹³⁶ Vgl. ebenda S. 24.

¹³⁷ Vgl. ebenda S. 27.

¹³⁸ Vgl. ebenda S. 28ff.

Theatern aufgeführt und war immer in Bewegung, um zu neuen Zuschauern zu gelangen. Mit der Zeit verstärkte sich die Literarisierung des Schauspieltheaters, wodurch auch das Puppentheater animiert wurde. Und auch wenn die Puppenspieler ähnliche Stoffe und Stücke auf ihrer Bühne inszenierten, blieben sie doch am „Rockzipfel“ des Schauspieltheaters hängen. Eine Möglichkeit sich von ihrem Stempel des „bürgerlichen Stadttheaters“ zu lösen, sah Gerd Taube nach dem Zweiten Weltkrieg, als sowjetisches Puppentheater als Mustertyp im Osten Deutschlands herangezogen wurde.¹³⁹

In den 70er Jahren wandte sich das Puppenspiel dem erwachsenen Publikum zu – in Österreich ist vor allem Richard Teschner zu nennen, der mit seiner Art des Figurenspiels bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Erwachsenen hochkünstlerisches Theater bot. Dramatische Weltliteratur in den 80er Jahren auf ihren Bühnen soll der Kunst der Puppenspieler wieder zu einer neuen Renaissance verhelfen; jedoch war dieses Vorhaben nicht mit Erfolg gekrönt.¹⁴⁰

Im 19. Jahrhundert, so Figurentheaterforscher Henryk Jurowski, soll sich die Wandlung des Puppenspiels zum Kindertheater entwickelt haben. Mit dem Auftreten des Kinos als neu entdeckte Kunst wurden Puppen für Erwachsene unattraktiv, obwohl bis dahin die Stoffe auf die Ansprüche von Erwachsenen zugeschnitten worden war. Auch wenn sich im 20. Jahrhundert das Interesse der Erwachsenen wieder nach der Idee der Marionette als Alternative des Schauspielers steigerte und das Ansehen der Puppenspielkunst wieder anstieg, dauerte diese Entwicklung nur kurze Zeit. Schauspieler nahmen in ihren Inszenierungen Elemente des Puppentheaters mit hinein, quasi als Gegenschlag für die Übernahme der Mittel des Schauspieltheaters durch das Puppentheater in früherer Zeit. Das hatte zu Folge, dass Erwachsene in den Publikumsreihen des Puppentheaters ausfielen.¹⁴¹

„Das ‚Puppenspiel‘ hatte sich von der eigenen Naivität, vom Vorbewußtsein des Volkstheaters emanzipiert und als mögliche Kunstgattung ‚entpuppt‘. Es war sich und seiner Darstellungsmittel bewußt geworden, über die es nun frei

¹³⁹ Vgl. Gerd Taube: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels. In: Silvia Brendenal (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000, S. 10ff.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda S. 10ff.

¹⁴¹ Vgl. Henryk Jurkowski: Künstlerische Tendenzen im modernen Puppentheater. In: UNIMA (Hg.): Die Welt des Puppenspiels. Berlin: Henschel 1989, S. 11.

verfügte, und erreichte damit endlich die lange vermißte Transparenz seiner besonderen Darstellungsform. Zugleich wurde aber auch ein erstes Bedürfnis nach einem treffenderen und allgemeineren Oberbegriff geweckt, der in der Lage war, die verschiedenen Techniken und Sparten zusammenzufassen. Viele Titel und Bezeichnungen schwirrten umher, die einzige, unter der man über das Phänomen einer eigenständigen Kunstgattung nachzudenken begann, ist aber das ‚Figurentheater‘ geworden. Diese Gattung grenzt sich ja nicht nur von den bekannten Formen des nostalgischen Spielzeugtheaters ab, sondern in ihrem neuen Selbstverständnis zugleich auch vom Schauspiel und gibt ihrer Inszenierungen nun nicht länger als zweitklassiges ‚Ersatztheater‘ aus.“¹⁴²

Drei Faktoren erschwerten die Entpuppung des Figurentheaters, als eigenständige Kunstform angesehen zu werden: Zum einen zählte man Kinder zum Hauptpublikum des Puppentheaters, was dazu führte, dass das Puppentheater als Kindertheater bezeichnet wurde, zum anderen wurden die Nähe zum Volkstümlichen und das Image der Unprofessionalität bzw. Trivialität des Puppenspiels kritisiert.¹⁴³

Die Suche nach einer Genrezuteilung zeigt das Bedürfnis des Figurentheaters, als eigenständige und anspruchsvolle Kunst akzeptiert zu werden. Zuerst als Theater der Straße und später als ein Theater für Kinder versucht es heute, die Hochachtung und die Akzeptanz des erwachsenen Publikums (wieder) zu erlangen. Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass die Bedeutung, die lebloser Materie im Rahmen theatraler Aktion zugesprochen wird, jedoch schon weit zurück reicht und sich in religiösen Riten wiederfindet. Schon damals wurde Alltagsgegenständen eine tiefe Bedeutung zugesprochen, indem sie im Rahmen des Als-Ob, Träger religiöser Riten wurden.

4.2. Religiöse Riten: Puppen und ihr Ursprung als Medium

„Zwei Entwicklungsstränge als Erbmasse münden in die heutige mediale Funktion der Puppe: ihr Ursprung als Medium einer rituellen Handlung, in der sie ‚magische‘ Funktion erfüllt, und ihre Wandlung als figuratives Spielzeug, d.h. als Medium für das kindliche Rollenspiel“,¹⁴⁴ so Konstanza Kavrakova-Lorenz. Der mediale Charakter

¹⁴² Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 96f.

¹⁴³ Vgl. Gerd Taube: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels, S. 150.

¹⁴⁴ Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkung von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers. In: Manfred Wegner (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur

dieser Urfunktionen der Puppe, der sie dazu veranlasst, auf etwas zu deuten, was sie nicht ist, lässt sie in einer Interaktion mit einem Rezipienten – in der rituellen Zusammenkunft und/oder während des Rollenspiels – als dies auftreten.¹⁴⁵

Taube zeigt das Verhältnis von Menschen und Dingen in magischen und religiösen Ritualen auf und unterstreicht, dass es nicht entscheidend ist, „ob es sich um ein anthropomorph gestaltetes Objekt, um einen Gegenstand oder ein Wesen aus der Natur [...], um einen Gebrauchsgegenstand oder ein dekoratives Schmuckstück handelt. [...] Die Dinge sind Mittler zwischen den Menschen und einer numinosen Macht“.¹⁴⁶

Er verweist bei diesem Thema auf „die falschen Toten“: Besonders im Totenkult im abendländischen Volksbrauch, in der christlichen Liturgie und auch außerhalb von Europa nahm der abwesende Mensch mit Effigien den Platz in ritualisierten Zeremonien, wie der Ausstellung des Leichnams oder der Begräbnisfeier, ein. Vor allem seit dem späten Mittelalter stellten Effigien Herrschaftsverehrung und Selbstinszenierung der Könige als politische und heilige Körper dar. Dabei war die Effigie, eine mimische Abbildung des Königskörpers, in der Regel aus Holz mit einem aus Wachs modellierten und porträtähnlichen Gesicht. Während der natürliche Körper vergänglich und sterblich ist, sind die Effigien, die die politische Macht des weltlichen Herrschers darstellen, unangreifbar und unendlich präsent.¹⁴⁷ „Sie verkörpern den Staat, und ihre Herrschaft existiert beim Tod eines Regenten ungebrochen fort, die Staatsidee triumphierte über den Tod“,¹⁴⁸ so Taube.

„Dabei ging es nicht um die Täuschung von Trauernden [...]. Die Puppe repräsentierte nicht nur den Leichnam, sondern auch dessen Macht, Herrschaft und Staatsidee zugleich. [...] Es existiert, wie im Theater, eine Verabredung über das Als-ob des Vorgeführten und den Symbolgehalt der Handlungen – sie verweisen auf etwas anderes.“¹⁴⁹

Diese Übereinkunft über den Symbolgehalt einer Handlung wurde auch bei Bestrafungen von abwesenden Verbrechern gültig. Dann wurde stellvertretend für die

Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln: Prometh-Verlag 1989, S. 236f.

¹⁴⁵ Vgl. ebenda S. 237.

¹⁴⁶ Gerd Taube: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels, S. 12.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda S. 12.

¹⁴⁸ Ebenda S. 12.

¹⁴⁹ Ebenda S. 13.

nicht fassbaren Straftäter an Puppen oder anderen bildhaften Darstellungen die Todesstrafe vollzogen.¹⁵⁰

Ähnliche Ersatzfunktion erfüllt die Puppe auch beim Voodoo-Zauber in der kreolischen Religion bzw. im europäischen Volksglauben ist es der Atzmann. Letzterer ist eine Rachepuppe aus Wachs, Lehm, Holz oder Teig, mit der man mit Hilfe von Magie einer anderen Person Schaden zukommen lässt – meist durch Verbrennen oder Durchstechen der Puppe.¹⁵¹ „Der magische Ansatz geht davon aus, daß Original und Abbild (der Atzmann) in einer symphatetischen Wechselbeziehung stehen; man glaubt, was man der Puppe antue, geschehe dem dargestellten Menschen bzw. müsse der Mensch erleiden“,¹⁵² schreibt Leander Petzoldt.

Dieser Exkurs in rituellen Praktiken legt dar, dass schon ziemlich früh Figuren und Dinge in einem inszenierten Rahmen Bedeutung tragen. Gleichsam wie im heutigen Figurenspiel muss eine gegenseitige Vereinbarung entstehen, um eine rituelle Transformation zuzulassen. Wie sich diese gegenseitige Vereinbarung gestaltet, soll der „Animationsprozess“, der Puppen, Objekte und Figuren zu „Schauspielern“ werden lässt, näher erklären

4.3. Das „Schauspiel“ des Figurentheaters

Eine Bühne, Requisiten, eine Figur und ein Mensch – auf wen bezieht sich nun die Handlung? Ist der Mensch ein Schauspieler oder ein Figurenspieler? Und wie wird das Requisit als Figur gekennzeichnet und was bleibt ausschließlich Bühnenausstattung?

„‘Lebendig‘ nennt man eine Materie, die aus sich selbst, von innen heraus zur Veränderung, beispielsweise zum Wachstum fähig ist“,¹⁵³ definiert Werner Knoedgn in seiner Schrift „Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters“. Außerdem verweist er darauf, dass sich Materie durch die Einwirkung von außen verändern kann, dabei jedoch den Gesetzen von Impuls und Schwerkraft folge. Ein

¹⁵⁰ Vgl. ebenda S. 13.

¹⁵¹ Vgl. Leander Petzoldt: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München: Verlag C.H. Beck 1990, S. 27f.

¹⁵² Ebenda S. 28.

¹⁵³ Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 16.

Objekt bewege sich nicht aus eigenen Antrieben, sondern es werde zu Bewegung animiert und verändere sich nur deshalb.¹⁵⁴

Im Zentrum des Figurentheaters steht demnach die Verwandlung von Gegenständen, die in einem gesetzten Rahmen von seinem Figurenspieler zu Bedeutungsträgern werden. Figuren, Objekte und Puppen werden animiert, bestimmte Wesenszüge anzunehmen und Handlungen darzustellen. Dabei sollen sie so wirken, als ob sie aus eigener Initiative heraus agierten, reagierten und handelten. Aus welchen Impulsen das geschieht, soll der Animationsprozess beantworten.

4.3.1. Der Animationsprozess

Das Figurentheater als materielles Theater, als eine „gegenständlich abstrahierende Form der Darstellenden Kunst“,¹⁵⁵ die sich mit den Mitteln der Bildenden Kunst zum Zweck der Darstellung bedient, verfügt laut Knoedgn über folgendes Privileg: „Jede *darstellerisch* entscheidbare Form, ob ungestaltete oder gestaltete Materie, ob Gebrauchsgegenstand, Projektion, technische Figur, Maske oder isolierter Körperteil – jedes dieser ‚Objekte‘ kann als Rolle animiert und inszeniert werden“.¹⁵⁶

Der Weg von der Statik der Figur bis zu ihrer Belebung durch den Figurenspieler und deren anschließender Inszenierung ist einer Bewegung unterworfen, die Konstanza Kavrakova-Lorenz als einen „Animationsprozess“ bezeichnet:

„Wenn wir davon ausgehen, dass die Darstellung als etwas Tätiges auf der Verkörperung von fiktiven Figuren und Situationen aufbaut, um letztlich eine Geschichte oder eine Idee zu vermitteln, so werden die Verwandlung des Darstellers und die Umwandlung der Dinge – von Objekten zu Subjekten der Handlung – zu zentralen Prozessen der theatralen Aktion. Diese Art von Umwandlung der Dinge wird Animationsprozess genannt.“¹⁵⁷

Ist die Zusprechung, dass leblose Materie im Animationsprozess eine Wandlung von einem Objekt zu einem Subjekt vollzieht, nun wirklich vollkommen zutreffend? Denn

¹⁵⁴ Vgl. ebenda S.16.

¹⁵⁵ Ebenda S. 67.

¹⁵⁶ Ebenda S. 67f.

¹⁵⁷ Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess. In: Silvia Brendenal (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000, S. 70.

auch wenn die Handlung auf dem ausgewählten Objekt liegt, konkretisiert der Figurenspieler das Geschehen, die Geschichte, die erzählt werden soll, nämlich durch sein Wirken auf diesen leblosen Gegenstand. Er hat während der ganzen Vorstellung die Fäden in der Hand. Erst durch ihn kann leblose Materie zu einem vermeintlichen Lebensobjekt werden, vollzieht aber noch keine Wandlung zu einem vollkommenen, autonomen Subjekt.

Objekte können nur dann Rollen in inszenierten Zusammenhängen annehmen und zu einer theatralischen Aussage gerückt werden, wenn der Figurenspieler in einer speziellen Intention zu leblosen Objekten greift, um diese als Ausdrucksmittel einer Darstellung zu verwenden.¹⁵⁸ „Die *Rollen des Figurentheaters sind materielle Objekte*, die einzig durch Inszenierung zu theatralischer Gestalt und Aussage finden.“¹⁵⁹ Den Anspruch auf eine vollwertige Subjektbezeichnung wird dem Objekt jedoch trotzdem verwehrt, da es zwar Handlungsträger ist, jedoch nicht Handlungsausführender. Dieser erscheint zwar im theatralen Prozess als Subjekt, ist und bleibt während einer gesamten Inszenierung jedoch nur ein Vertreter eines Subjekts. Sobald der Bühnenvorhang gefallen ist und das Prinzip des Als-Ob nicht mehr in einen Rahmen gesetzt wird, verliert der Gegenstand diesen Anspruch und ist wieder nur das, als was wir ihn im alltäglichen Raum sehen bzw. welche Bedeutung ihm zugeschrieben wird.

In Bezug auf die wechselseitige Interaktion zwischen Spieler und seiner Figur ist eine Subjektzusprechung nicht vollkommen gültig. Im Animationsprozess befindet sich der Spieler auf derselben Ebene wie die Figur; und zwar wechselwirkend – ohne sie wäre er kein Figurenspieler. Eine eindeutige Zuordnung der Subjektbezeichnung ist nicht möglich. Auch wenn der Figurenspieler agierendes Subjekt ist, im Animationsprozess ist er ein Teil von etwas, das aus mehreren Elementen besteht. In einem komplexeren Ausmaß kann er als eigenständiges Subjekt nicht kontinuierlich, ohne weitere Bezugspunkte, Anspruch auf diese Zuweisung erheben. Viel mehr ist er im Prozess des Animierens ein Teil eines Subjekts, nämlich im Austausch mit seinem animierten Gegenstand. Erst das Eintreten in diese Interaktion vervollständigt das Bild eines autonomen Subjekts, welches aus zwei von einander angewiesenen Objekten, die

¹⁵⁸ Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 98 ff.

¹⁵⁹ Ebenda S. 99.

durch das Eintreten in eine wechselseitige Beziehung, in der der eine den anderen gleichwertig bedingt, zu einem äquivalenten Subjekt werden lässt.

„Deshalb ist weder der Figurenspieler noch die Spielfigur autonomer Darsteller. Nur der Spieler kann handeln und inszenieren. ‚Darstellen‘ in einem komplexeren Sinn müssen beide, agierendes Subjekt und materielles Objekt gemeinsam: aber eben nicht in einem irgendwie gearteten Nebeneinander von *Ausstellung* und *Darstellung*, sondern in der inszenierten Wechselbeziehung ihrer gegenseitig sich bedingenden Abhängigkeit.“¹⁶⁰

Der Animationsprozess verändert die vorher gedachte Bezeichnung der Puppe/der Figur als lebloses Objekt und als Darstellungsaktion des Figurenspielers, denn in einer Verknüpfung dieser Komponenten werden beide in dem Maße verändert, dass sie beide zu einem Subjekt zusammen wachsen, das weder mit der Figur noch dem Darsteller identisch ist und sich erst in der Imagination des Publikums verwirklicht.¹⁶¹ Auch der Zuschauer muss sich in diese besondere Beziehung aktiv hineinbegeben, nämlich indem er sein Erfahrungsspektrum, mit dem er das optische Auftreten der Figur verbindet, entfesselt.¹⁶²

Gerd Taube setzt den Schritt der Verwandlung von einem Gegenstand in eine Rolle nicht erst in der animierten Bewegung an, sondern schon in der Verleihung von Charaktereigenschaften, mit denen der Figurenspieler dem leblosen Objekt vermeintliches Leben einhauchen will.¹⁶³ Dazu könnten dem Objekt seine Erscheinungsform und Charakterzüge zu Nutzen kommen. Es überwindet seine Reglosigkeit – abhängig von seiner stofflichen Konsistenz. Ob nun mit leichtem Schwebekarakter oder schwerer Fassbarkeit, durch die Berührung des Figurenspielers wird es in die Lüfte gehoben, kann sich biegen und drehen, da es nicht physikalischen

¹⁶⁰ Ebenda S. 100.

¹⁶¹ Vgl. Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkung von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers, S. 231.

¹⁶² Vgl. Peter Klaus Steinmann: Figurentheater – Totales Theater. In: Manfred Wegner (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln: Prometh-Verlag 1989, S. 215.

¹⁶³ Vgl. Gerd Taube: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels, S. 13.

Bedingungen wie Schwerkraft oder menschlichen Bewegungsabläufen unterworfen ist.¹⁶⁴

„Dazu soll das Objekt dynamisiert, seine stoffliche Statik, seine Passivität und seine Idolenz durch seine Bewegung aufgehoben werden. Damit werden dem Objekt Puppe nicht nur Wesenseigenschaften verliehen (es bewegt sich, es reagiert, es verhält sich scheinbar selbstständig), in der Folge lässt sich das leblose Objekt als scheinbar lebendig imaginieren, wodurch es im theatralen Zusammenhang als Subjekt agieren kann.“¹⁶⁵

Meike Wagner unterscheidet im Zuge des Animationsprozesses zwischen der offenen und der verdeckten Manipulation. Bei der offenen Manipulation wird der Vorgang der Verwandlung des verwendeten Objekts in eine scheinbar lebendige Kreatur gezeigt. Der Spieler tritt dem Zuschauer in einer wechselseitigen Beziehung mit dem Objekt sichtbar gegenüber, wodurch es scheint, als ob es sich um einen Animationsprozess handle. Darin entstehende Brüche werden in die Inszenierung mit eingeflochten. In der verdeckten Manipulation wird der Spieler als ein produktiver „Störfaktor“ empfunden, der den mechanischen Akt der Rollenfigur offenlegt. Die Anwesenheit des Spielers beeinflusst die Beziehung der Puppe zu ihrer Rolle nämlich dann, wenn der Figurenspieler, dessen Konzentration und Blick auf dem zu animierenden Objekt liegen, in manchen Momenten jedoch davon abgleitet und ein unerwarteter Blickkontakt mit dem Zuseher entsteht. Dann nämlich tritt der Spieler aus seiner zgedachten Rolle heraus und wird zum Doppelgänger der zu inszenierenden Rolle. Somit ist es dem Objekt nie möglich, die Rolle vollkommen zu verkörpern.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Vgl. Andrea Schmidt: Abstraktion und Synthese. Puppenspiel und künstlerische Avantgarde. In: Silvia Brendenal (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000, S. 117.

¹⁶⁵ Gerd Taube: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels, S. 13.

¹⁶⁶ Vgl. Meike Wagner: Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters, S. 23.

4.3.2. Animierte Objekte als Nachahmung der Realität bzw. des Menschen?

Nach den vorangegangenen Überlegungen zum Animationsprozess einer Figur muss überlegt werden, ob die Figur durch ihre Animierung den Menschen, sprich seine Handlungen und Reaktionen, nachahmen möchte. Ist der Figurenspieler bzw. die Figur ermächtigt sich zu verhalten, zu bewegen und zu reagieren wie ein menschliches Wesen oder ist es angemessener, dessen Künstlichkeit deutlich zur Schau zu stellen?

Gerd Taube sieht das nicht so:

„Die Möglichkeiten des Puppen- und Figurentheaters sind nicht auf die mehr oder weniger überzeugende Nachahmung menschlichen Lebens mittels anthropomorph gestalteter Puppen beschränkt. Die Konfrontation von Körper und Dingen ist konstitutiv für das Verhältnis des Menschen mit seiner Lebenswirklichkeit und kann im Puppen- und Figurentheater konstitutiv für die künstlerische Reflexion über dieses Verhältnis werden.“¹⁶⁷

Sabine Leucht steht dem ebenso kritisch gegenüber:

„Vorsicht ist also geboten bei der stets vorschnellen Rede vom ‚befreiten Körper‘, den man im Theater schon seit den Sechzigern immer wieder zu wittern meint. Denn Kunst befreit nur selten. Sie stellt nur etwas her oder dar, was sonst in dieser Form keinem vor Augen käme: wie etwa, dass der Mensch ein Tier ist, das schreien muss und toben, weil es aus tausend Wunden blutet. Und dass er sich selbst so weit beherrschen kann, dass er seinen Körper auf der Bühne zum Schreien, Toben, Bluten bringt. Wenn aber neben diesem Menschen nur eine Puppe stünde, die ganz dasselbe ‚tut‘: Worin genau besteht dann noch der Unterschied?“¹⁶⁸

Es stellt sich also die schlichte Frage: Warum sollte eine Puppe bzw. ein inszenierter Gegenstand so tun, als ob er die gleichen Fähigkeiten und Wesenszüge wie ein Mensch hat? Das hat das Figurentheater mit all seinen vielfältigen

¹⁶⁷ Gerd Taube: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels, S. 12.

¹⁶⁸ Sabine Leucht: Der doppelte Körper beginnt sich zu teilen. Über verpuppte Menschen oder über den Einzug der Figur ins Reich des Schauspieltheaters. In: Silvia Brendenal (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000, S. 111.

Gestaltungsmöglichkeiten nicht nötig, denn gerade in seiner Suche nach künstlerischer Anerkennung und Wertschätzung benötigt es den Vorwurf, bloß „billige Kopien“ zu sein, nicht. Die Sinnhaftigkeit, einen Figurenspieler einen Menschen mittels einer Puppe nachspielen zu lassen, wäre ebenso fraglich.

Silke Technau setzt diese Frage des Anspruchs in einen anderen Rahmen: „Die Bewegungen der Figuren sind keine Nachahmung der Realität, sondern räumlich stilisierte Dialoggestaltungen.“¹⁶⁹ Die spezifische Eigenschaft der Puppe bzw. Figur liegt folglich in deren Art der Bewegung, wodurch sie sich vom Menschen abgrenzt. Weder muss sie sich an charakteristischen Gebärden orientieren, noch ist sie physischen Gesetzen zur Gänze unterlegen. Dafür ist sie bzw. ihr Spieler ihrer Materialbeschaffenheit, durch die sie – wenn auch passiv – ihre Bewegung gestaltet, untergeordnet.

Während in der Darstellenden Kunst Materialien als Kostüm, Dekoration oder als Requisit – nicht aber als Rollen – gebraucht werden, muss der Anspruch der leblosen Materie zunächst auf ihre „Belebung“ untersucht werden.¹⁷⁰ „Der Darstellungsprozeß setzt nämlich schon [...] mit den *Bedingungen* der Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Materie zum Rollenträger werden zu lassen [ein].“¹⁷¹

Ein weiches, leicht verformbares Material lässt andere Bewegungen und Richtungen zu, als eines, das hart und schwer ist. Wichtig ist, dass es einen Impulsgeber gibt; einen, der eine Bewegung fordert und die Eigenheiten des Materials in bestimmter Weise zum Ausdruck bringt. Werner Knoedgn nennt dies einen „bewussten Abstraktionsprozess“,¹⁷² nämlich wenn der Figurenspieler „eine Rolle, die er im realen Verhalten eines Subjektes entdeckt, stellvertretend in ein Objekt projiziert“.¹⁷³ Dabei bedingen sich Spieler und Material gegenseitig, da sich der Spieler an die Eigenschaften seines gewählten Objekts anpassen muss, indem er auf die bestehenden Fähigkeiten und Möglichkeiten aufbaut. Zudem liegt es in seinem Ermessen und in

¹⁶⁹ Silke Technau: Publikspiel. Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage, S. 159.

¹⁷⁰ Vgl. Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 26.

¹⁷¹ Ebenda S. 26.

¹⁷² Ebenda S. 17.

¹⁷³ Ebenda S. 17.

seinem Talent, sich die Wesenszüge des Materials, aus dem die Figur besteht, zu Nutzen zu machen.

Die spannungsgeladene Beziehung zwischen Figurenspieler und der Figur wirft auch die gegenseitige Befragung der Körperformen auf. „Der Puppenkörper als künstlicher Körper wird durch die Anwesenheit des menschlichen Körpers auf der Bühne noch stärker konturiert und gleichzeitig kritisch befragt; genauso wie der menschliche Körper durch den künstlichen Körper angegangen wird“,¹⁷⁴ erläutert Meike Wagner. Im weiteren Verlauf erkennt sie, dass die Entstehung des künstlichen Körpers im Vorgang der performativen Aktion liegt.¹⁷⁵

Knoedgn stellt den gestalterischen Abstraktionsgrad des Figurentheaters unter zwei unterschiedliche formale Aspekte, nämlich unter die bildnerische und die funktionale Beschaffenheit: Die bildnerische Beschaffenheit gestaltet die äußere Form des Objekts und legt die Identität und die Kontinuität der Rolle fest. Die funktionale Beschaffenheit beschreibt im Gegensatz dazu die innere Beweglichkeit des Objektes und ist für die Möglichkeiten der Lebensbehauptung (Animation) und das Verhalten (Rolle) verantwortlich.¹⁷⁶

„Da die funktionale Beschaffenheit von innen kommt, nimmt sie dem materiellen Objekt die ‚Unschuld‘ der Untätigkeit. Seine körpersprachlichen Signale prädestinieren das *Rollenverhalten*, die *Handlung* der Szene und das *Erleben* des Zuschauers. Mit Hilfe dieser beiden analytischen Aspekte wird erneut verständlich, warum das Figurentheater in keiner Weise auf das *Abbild* eines realen Lebewesens angewiesen ist.“¹⁷⁷

¹⁷⁴ Meike Wagner: Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters, S. 34

¹⁷⁵ Vgl. ebenda S. 34.

¹⁷⁶ Vgl. Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 66.

¹⁷⁷ Ebenda S. 66f.

4.3.3. Die Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers und die Umwandlungsfähigkeit des Figurenspielers

Sabine Leucht ist der Meinung, dass „[d]er Einzug der Puppe etwas zum Vorschein bringt, was der Schauspielkunst seit jeher innewohnt. Und auch dem Menschsein an sich: Die ständige Arbeit am eigenen Körper, seine Ver-Formung hin auf ein Ideal, ist eine anthropologische Besonderheit.“¹⁷⁸

Stellt man Figuren- und Schauspieler gegenüber, sind die Art und Weise sowie die Ausprägung dieses Anstrebens interessant.

Schauspiel und Puppenspiel unterscheiden sich grundlegend in der Art ihrer Darstellungskunst. Während der menschliche Darsteller als Material zwar verfremdet, trotzdem wiedererkennbar auf die Bühne tritt, wird das Material des Puppenspiels, bereits im Vorfeld mit einer Sinnggebung versehen, da es durch dessen Stofflichkeit erst „lebendig“ gemacht werden muss. Da demnach die Bezeichnung des „Darstellers“ als übergeordneter Komplex mit zwei Unterkategorien – dem Schauspiel und dem Puppenspiel – zugeordnet werden kann, haben auch diese zwei Komplexe spezifische Unterarten von darstellerischer Aktivität. Während sich unter das Schauspiel Tänzer, Akrobaten, Pantomimen und Sänger sowie eben der Schauspieler ordnen lassen, weisen sich Stabpuppen, Marionetten, Handpuppen oder Schattenspiel dem Puppenspiel zu.¹⁷⁹

Gerd Taube schätzt das Puppenspiel als inszenatorisches Mittel, da es jeder langweiligsten Inszenierung Unterhaltungswert zuspricht: „[D]er symbolische Gehalt und die immanente Zeichenhaftigkeit, über welche die Puppe per se verfügt, verhelfen den Inszenierungen des Menschentheaters zu neuen Dimensionen.“¹⁸⁰

Schauspieler und Figurenspieler haben sich im Laufe ihrer teilweise gemeinsamen Geschichte reflektiert und beeinflusst. Ähnlichkeiten und Parallelen zwischen den zwei Kollegen zu sehen, ist demnach nicht so abwegig.

¹⁷⁸ Sabine Leucht: Der doppelte Körper beginnt sich zu teilen. Über verpupppte Menschen oder über den Einzug der Figur ins Reich des Schauspieltheaters, S. 108.

¹⁷⁹ Vgl. Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkung von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers, S. 232.

¹⁸⁰ Gerd Taube: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels, S. 10.

Der markanteste Unterschied zwischen dem Figuren- und dem Schauspieler zeigt sich anhand der Herangehensweise im Bezug auf behandeltes Material:

„Bestimmend für die Unterscheidung von Schauspiel und Puppenspiel (als Artbezeichnung) aus morphologischer Sicht ist das Verhältnis zwischen dem Darsteller und der von ihm und durch ihn dargestellten Figur: Im Schauspiel ist dieses Verhältnis generell durch körperliche Identität gekennzeichnet, im Puppenspiel dagegen wird diese Identität durch die Einführung der Dinge/Puppen als Darstellungsmaterial aufgehoben.“¹⁸¹

Während der Figurenspieler mögliche Figuren, Objekte oder Puppen in Bezug auf deren Möglichkeiten der Gestaltung für diese Inszenierung prüft und überlegt, arbeitet der Schauspieler ausschließlich mit seinem eigenen Körper, seinen Eigenschaften, Schwächen und Stärken. Ist der Figurenspieler unzufrieden mit seinem „Material“, seiner Abspaltung der Rolle, kann er dies verändern, umgestalten oder sogar austauschen. Der Figurenspieler muss nach außen wirken, um sein gewähltes Objekt etwas illusionieren zu lassen. Der Schauspieler hingegen wirkt nach innen, in sich selbst und gräbt dort nach eigenen Mechanismen, die ihn veranlassen, etwas so zu tun, als ob es so gerade stattfindet. „Daraus folgt, daß im Puppenspiel die Fähigkeit des Darstellers, die Dinge und ihre Eigenschaften seinen Vorstellungen entsprechend umzuwandeln – die ‚Umwandlungsfähigkeit‘ des Figurenspielers – als Pendant zu der ‚Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers‘ – eine vorrangige Bedeutung gewinnt.“¹⁸²

Somit ist der wesentlichste Unterschied ersichtlich: Der Figurenspieler teilt die Rolle einem leblosen Objekt zu und distanziert sich damit von ihr, als könne sie selbst agieren. Obwohl er weiß, dass dieses materielle Objekt nie die Funktion eines eigenständigen Rollenträgers besitzen kann, sondern immer an ihn gebunden ist, „bleibt [es] immer ein gegenständliches Ausdrucksmittel, ein bloßes ‚Instrument‘ seiner Darstellung“.¹⁸³

¹⁸¹ Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkung von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers, S. 232f.

¹⁸² Ebenda S. 233.

¹⁸³ Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 19.

Trotzdem teilt Gaston Baty dem Puppenspiel die Fähigkeit zu, „die höchste Form des reinen Theaters zu sein“,¹⁸⁴ da er der Meinung ist, dass Puppen über vielschichtige Fähigkeiten verfügten und Momente in einer Art und Weise darstellen könnten, die von einem Schauspieler nicht möglich seien.¹⁸⁵ Werner Knoedgn geht sogar so weit, indem er meint: „[...] der Schauspieler kann nur Theater spielen, weil er *nicht* identisch ist mit seiner Rolle und weil er sich *dennoch* mit ihr identifiziert.“¹⁸⁶

Während der Schauspieler an seinen Körper mit seinen Möglichkeiten der Ausdrucksweisen gebunden ist, muss der Figurenspieler versuchen, seine „subjektive Handlungs- und Charakterisierungsfähigkeit mit der objektiven Anforderung der Problem- und Bildgestalt einer Rolle zu vereinigen“.¹⁸⁷ Auch wenn der Schauspieler auf gestalterische, externe Mitteln wie Kostüm, Schminke oder Perücke zurückgreift, sein Aussehen anpasst und verformt – er ist dennoch nicht darauf angewiesen, da er auch ohne andere Mittel eine Rolle handeln lassen kann. „Das Kostüm allein ist für den Schauspieler nicht die handelnde Rolle“,¹⁸⁸ verdeutlicht Knoedgn. Beim Figurenspieler ist das anders: Er benötigt ein Objekt, das erst durch seine Impulsgebung eine Rolle übernehmen kann. Parallelen können hier zur Verwendung von Theatermasken gezogen werden, da auch sie die Anwesenheit eines Schauspielers erfordern.

4.3.4. Puppen als Theatermasken

Phänomenologisch betrachtet, bewegt sich das Theater mit der Maske zwischen dem Schauspiel und dem Figurentheater.

Die Maske im griechisch-antiken Theater hatte zwei Bedeutungen: Zum einen ist sie ein kultisches Symbol, das die Verbindung zum Theatergott Dionysos zum Ausdruck brachte und zum anderen verwandelte sich der Schauspieler durch die Ganzkopfmaske in die dazustellende Rolle.¹⁸⁹ Zudem gab es spezielle Masken für die Komödie, die

¹⁸⁴ Zitiert nach Katharina Maria Heilig: Kann man den Kasperl derschlag'n? Zur Genealogie der Kasperliade. Diplomarbeit. Univ. Wien 1998, S. 18.

¹⁸⁵ Vgl. nach ebenda S. 18.

¹⁸⁶ Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 109.

¹⁸⁷ Ebenda S. 46.

¹⁸⁸ Ebenda S. 47.

¹⁸⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005, S. 192.

Tragödie und das Satyrspiel, die Darstellung der jeweiligen Mimik und Emotionen musste aufgrund des starren Gesichtsausdrucks, der durch die Maske vorgegeben wird, in den verbalen Bereich verlagert werden.¹⁹⁰

Viel später in der Renaissance wurde bei der Commedia dell'arte mit der Theatermaske ein deutliches Zeichen für die Künstlichkeit der Darstellung gezeigt, nämlich als „ein bildliches Symbol für die doppelte Anwesenheit des darstellenden Subjekts“.¹⁹¹ Ausschlaggebend war, dass, wie Knoedgn formulierte, die Maske „Instrument der Symbolisierung und nicht Symbol selbst“¹⁹² war.

Im Unterschied zu Karnevalsmasken erlangte die Maske der Commedia erst in ihrer Belebung eine Bedeutung und beinhaltet damit auch gleichzeitig die ästhetische Verwandlung eines Figurenspielers, die Absicht nun Theater zu spielen. Die Verwendung der Maske ermöglicht auch gleichzeitig wieder eine Demaskierung, also wiederum eine Abspaltung zwischen der Rolle und dem Spieler.¹⁹³

„Der entschlossene Schritt ins Figurentheater wird die *Aufspaltung* der Darstellung sein, das *gleichzeitige* Spiel auf mehreren Ebenen. Die Maske der Commedia aber ist der erste formale Vorbote für den möglichen Aufbruch in eine eigenständige, hochartifizielle Gattung der Darstellenden Kunst.“¹⁹⁴

So wie die Puppe ein passives Objekt bleibt, das von einem Darsteller inszeniert werden muss und bloß „ein unveränderlich entschiedener, »objektivierter« körperlicher Ausdruck des von ihr getrennten realen Subjektes der Darstellung [des Puppenspielers]“¹⁹⁵ ist, kann auch die Theatermaske in diesen Bereich eingeordnet werden.¹⁹⁶ „Sie [die Puppe] ist eine *isoliert dargestellte Theatermaske*, die den eigenen Darsteller nicht etwa ersetzt, sondern im Gegenteil benötigt!“¹⁹⁷ schreibt Werner Knoedgn.

¹⁹⁰ Vgl. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, S. 479.

¹⁹¹ Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 72.

¹⁹² Ebenda S. 72.

¹⁹³ Vgl. ebenda S. 72.

¹⁹⁴ Ebenda S. 72.

¹⁹⁵ Ebenda S. 54.

¹⁹⁶ Vgl. ebenda S. 54.

¹⁹⁷ Ebenda S. 54.

Die Figur ist wie die Maske von der Wechselbeziehung zu ihrem Darsteller abhängig. Erst indem er sie verwendet, beginnt diese Bedeutung zu tragen. Zwischen Schauspieler und Figurenspieler ist dennoch ein markanter Unterschied zu betrachten:

„Legt er [der Schauspieler] die Maske beiseite, wird er zum ‚reinen‘ Schauspieler, der nun seine Rolle durch darstellerische Verschmelzung mit dem eigenen Körper repräsentiert. [...] Behält er die Maske aber in der Hand, ohne sie aufzugeben oder beiseite zu legen, im festen Entschluss, sich weiterhin dem darstellerischen Auftrag des Theaters zu stellen, so spaltet er die bildnerische ‚Rollengestalt‘ von sich, dem ‚Rollenträger‘, ab und verpflichtet sich von nun an auf zwei getrennten Ebenen der Darstellung: die des ‚reinen‘ Spielers und die der ‚reinen‘ Rolle. [...] Nicht das *Herstellen* der Maske ist also das oberste Prinzip eines anthropomorphen Figurentheaters, sondern das *Abnehmen vom Gesicht des Darstellers*.“¹⁹⁸

Silke Technau bezieht die Maske „nicht nur auf die Verhüllung des individuellen Gesichts, sondern auf eine künstliche, eine artifizielle Körperverhüllung überhaupt, wird der Körper zum Maß eines Ausdrucks, einer Form; Archaisches drängt hervor in Bild und Spiel“.¹⁹⁹

4.4. Das Puppentheater und die bildenden Künste

Puppen sind nicht nur als Produkt eines theatralischen Prozesses zu betrachten, sondern auch die bildnerische Komponente verweist auf unterschiedliche Zugänge und ästhetische Mittel dieses Darstellungsmediums.

Zwischen der Jahrhundertwende und dem Ersten Weltkrieg entdeckten Künstler im Puppentheater die Chance, sich als Graphiker, Bildhauer etc. zu verwirklichen. „Damit profilieren sie das Puppenspiel (als Bestandteil der Mediationsform Puppentheater) zu einer künstlerischen Ausdrucksform“,²⁰⁰ so Gerd Taube. Dabei ging es den Künstlern nicht darum, das „volkstümliche“ Puppenspiel zu modernisieren und mit neuen Inhalten zu versehen, sondern sie deklarierten das Puppenspiel vielmehr als

¹⁹⁸ Ebenda S. 54.

¹⁹⁹ Silke Technau: *Publikspiel. Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage*, S. 152.

²⁰⁰ Gerd Taube: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“*, S. 133.

Kunstform. Taube nennt Paul Brann (1873-1955), Ivo Puhonny (1876-1940) und Richard Teschner (1879-1948) als drei exemplarische Vertreter dieser Erneuerung.²⁰¹

Paul Brann richtete sein Hauptaugenmerk auf die Marionette als Zentrum einer Inszenierung. Er ließ für jede Inszenierung neue kreieren und beauftragte damit anerkannte bildende Künstler, die sich bisher noch kaum mit dem Puppentheater auseinandergesetzt hatten. Durch die individuelle Gestaltung einer jeden Puppe, waren auch ihr Charakter und ihre Funktionsart und –weise vorab festgelegt, wodurch der Puppenspieler sich diesen anpassen musste und das Spiel den Eigenarten der Marionetten, die als eigenständige Darsteller angesehen werden mussten, unterworfen war.²⁰²

Die Gedankengänge des Malers Ivo Puhonny ähnelten jenen von Paul Brann sehr: Die Marionette war Darsteller und Zentrum des Geschehens. Gemeinsam mit Regisseur und Schauspieler Ernst Ehlert überlegte er, dass das Ziel nicht sein sollte, dass sich die Puppe in alle möglichen Richtungen bewegen lasse, sondern dass der Spieler die Marionette aus dem Schwerpunkt heraus zu eigenen Bewegungen animieren sollte. Ausgehend von diesen Überlegungen, wurde erstmals begonnen, über die Spezifik des Puppenspiels und die gegenseitige Abhängigkeit von Spieler und Puppe zu diskutieren.²⁰³

Für Richard Teschner war die Marionette ein Produkt aus dem „plastischen Kunstwerk des Bildhauers und der lebenden Gestalt des Schauspielers“.²⁰⁴ Ihn interessierte die Grenzsituation zwischen bildender und darstellender Kunst. Teschner selbst war der Schöpfer seiner Puppen, genauer gesagt, seiner Stabpuppen, die technisch vollkommen ausgereift zu raffinierten Bewegungen im Stande waren und ein harmonisches Gesamtkunstwerk verwirklichten. Seine Puppen agierten pantomimisch, wurden von verfremdeter, mechanischer Musik, vorgetragenen Versen und verstärkten

²⁰¹ Vgl. ebenda S. 133f.

²⁰² Vgl. ebenda S. 135ff.

²⁰³ Vgl. ebenda S. 138ff.

²⁰⁴ Ebenda S. 140.

farbigen Projektionen und Lichtwechseln begleitet. Die Puppen tauchten als eine Art Traumbilder entindividualisiert und ohne Anspruch, Realität abzubilden, auf.²⁰⁵

Sein erstes Figurentheater baute Teschner 1921: Der „Goldene Schrein“ ist eine Guckkastenbühne mit einer kunstvoll vergoldeten Oberfläche und einer wertvollen Holzschnittdarstellung. Hinter der Bühnenöffnung ist eine Spielleiste mit Aussparungen befestigt, die es dem Figurenspieler ermöglicht, die Figuren in jede Position zu stellen. Zwischen der Spielleiste und dem Gesicht des Figurenspielers ist ein transparenter Vorhang angebracht. Durch die Beleuchtung vor dem Vorhang und dem dunklen Bereich dahinter wird es dem Figurenspieler ermöglicht, alles zu sehen, aber selbst nicht gesehen zu werden. Die Inspiration für seine Puppen fand Teschner in der Art der Wayang-Golek, vollplastischen Stabpuppen im javanischen Figurenspiel.²⁰⁶

Zehn Jahre später baute Teschner sein zweites Figurentheater – den „Figurenspiegel“, einen kreisrunden Hohlspiegel, der eine absolute Trennung von Zuschauerbereich und Bühne beinhaltete. Sowohl der Zuschauer als auch der Figurenspieler können so die ganze Szene verfolgen. Der Puppenspieler kann von unten (mit einer Handpuppe) und von oben (durch Fäden) agieren. Durch eine spezielle Beleuchtung, die von vorne wie undurchsichtig oder wie einen Spiegel scheinen lässt und von hinten beleuchtet transparent werden lässt, macht es möglich, die Figuren wie aus dem Nichts erscheinen und wieder verschwinden zu lassen. Die meisten Figuren des „Goldenen Schreins“ adaptierte Teschner, lediglich einige wenige schuf er für den Figurenspiegel neu.²⁰⁷

Exemplarisch tritt hier der Anspruch in Erscheinung, dass Puppentheater über ein künstlerisches Instrument verfüge, das durchaus im Stande ist, ein theatralisches Gesamtkunstwerk zu schaffen und sich vom „volkstümlichen“ zum „künstlerischen“ Puppentheater wandelte.

²⁰⁵ Vgl. ebenda S. 140ff.

²⁰⁶ Vgl. Hannah Kohn: „Richard Teschner Figurenspiel als Spiegel des Zeitgeistes einer Epoche“. Diplomarbeit. Univ. Wien 2012, S. 19f.

²⁰⁷ Vgl. ebenda S. 21ff.

4.4.1. Puppentheater im Spannungsfeld zwischen darstellender und bildender Kunst

Das Figurentheater wird oft im Zusammenhang mit der bildenden Kunst betrachtet, nämlich, dass das Figurentheater sowohl Elemente der Darstellenden als auch der Bildenden Kunst besitzt. Aus dieser Überlegung heraus, fordert Werner Knoedgn, dass die Summe der beiden Künste weder als ein Ziel noch als eine Definition des Figurentheaters angestrebt werden sollte.²⁰⁸

„Autonome Kunstwerke können nicht aus ihrem ästhetischen Kontext herausgelöst und mit einer anderen Kunstgattung kombiniert werden, indem man sie ‚animiert‘ oder zu ‚Darstellern‘ erklärt. Das Figurentheater muß – zu seinem eigenen Selbstverständnis – eine unmißverständliche Priorität setzen: Es ist eine *eigenständige* Ausdrucksform der Darstellenden Kunst.“²⁰⁹

Werner Knoedgn geht in der Kunstgeschichte einige Zeit zurück und hält fest, dass der dominante Charakterzug der Bildenden Kunst stets sei, ihren künstlerischen Akt in der Gestalt eines Bildes, einer Skulptur etc. festzuhalten, wodurch diese eine endgültige Fassung bekomme. Das bedeutendste Merkmal der Darstellenden Kunst jedoch – das Rollenverhalten – bleibe abwesend.²¹⁰

Nicht die äußerliche Gestaltung der Plastiken im Figurentheater ist ausschlaggebend, sondern die innere Zeichnung, also die Rolle, steht über dem Gedanken, das Figurentheaters als Bildende Kunst sehen zu können. Schlicht ausgedrückt, ist die Figur nicht als Endprodukt einer Zuordnung von Farben, Struktur oder Fläche zu sehen, sondern das „Kunstwerk der Theaterfigur“ findet erst im Animationsprozess seine – nicht endgültige – Vollendung. Um zu dieser Vollendung zu gelangen, sind auch bildnerische Gestaltungsprozesse wie das Zuschneiden eines Kostüms oder die Maskenbildnerin für einen Schauspieler, im Kontext zu betrachten: Erwähnte sind quasi Mitarbeiter eines Prozesses, der das Ziel hat, eine gewisse Vorstellung anzustreben. Ausschlaggebender Faktor für das Figurenspiel ist kein starres Endprodukt, das zu gegebener Zeit „vollendet“ ist, sondern es ist einem ständigen

²⁰⁸ Vgl. Werner Knoedgn: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters, S. 44.

²⁰⁹ Ebenda S. 44.

²¹⁰ Vgl. ebenda S. 45f.

Wandlungsprozess unterworfen, der von unterschiedlichen Komponenten wie Figurenspieler, Publikum und örtlichen Gegebenheiten beeinflusst wird. Der Versuch der Bildenden Kunst, das Figurentheater seinem ästhetischen Wirkungsbereich zuzusprechen, misslingt nach diesen Überlegungen eindeutig.

5. Das Märchen und dessen Weg zu seinen Rezipienten

Nachdem die Internationalen PuppenTheaterTage vorgestellt wurden und Puppen-, Objekt- und Figurentheater theoretisch näher betrachtet wurden, soll im nächsten Schritt dieser Diplomarbeit das Märchen auf seine Besonderheiten, Wurzeln in der Geschichte und seine politische, gesellschaftliche und sozio-kulturelle Einbettung untersucht werden. Anschließend wird anhand der Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach als Beispiel eines praktischen Untersuchungsfeldes der Märchen-Transfer, dessen Problematiken davor ebenfalls erläutert werden, auf der Bühne der Puppen, Objekte und Figuren untersucht.

„Es ist ja nur ein Märchen“ dämpft eine Erzählung leichtsinnig zu einer fiktiven Geschichte ab. Ein sich fürchtendes Kind soll damit beschwichtigt werden und sich mit der Vorstellung beruhigen, dass das eben Erzählte ja „nicht echt“ sei.

Die Märchenwelt ist eine erfundene Welt mit fiktiven Figuren und Handlungen, weshalb sich das Kind nicht davor zu fürchten braucht, da dies nur in seiner Vorstellungskraft, jedoch nicht in der Realität selbst existiert. „Es ist ja nur ein Märchen“ reduziert den Gehalt dieser Gattung. Die Taten der mutigen Prinzen, der schönen Prinzessinnen und der bösen Hexen gehen verloren und der Sieg des Guten über das Böse gerät in Vergessenheit. Solche Aussagen minimieren das Märchen, indem dieses nicht mehr als Träger einer Geschichte über gute und böse Taten und dessen Folgen fungiert, sondern „Es ist ja nur ein Märchen“ beschreibt lediglich dessen leere Hülle.

Andererseits wird bei der Verwendung des Begriffes Märchen auch irgendetwas träumerisch verschönert: „Es ist, wie im Märchen“ bewirkt die Vorstellung einer fantasievollen und fantastischen Welt voller schöner Wunder. Das Erzählte wird mit dem Aufstieg auf diese Ebene selbst zu etwas Besonderem. Es fungiert als eine Art Auszeichnung für ein besonders tolles Ereignis, das sich von anderem Vergleichbarem abhebt.

Die alltägliche Verwendung dieser Floskeln weist auf einen ambivalenten Existenzcharakter hin: Einerseits wird das Märchen hochgehoben, andererseits aber wieder abgewertet. „Es ist wie im Märchen“, aber „es ist ja nur ein Märchen“.

5.1. Geschichte der Märchen

Als Zauber- und Tiermärchen werden Märchen seit dem zweiten Jahrtausend vor Christus nachgewiesen und gehören somit zu den ältesten Formen der Literatur. Später flossen sie in die Dichtungen der griechischen und römischen Antike ein. Ab dem Spätmittelalter wurden sie gesammelt und in Europa in Märchenbüchern publiziert. Für das bürgerliche Publikum des 17. Jahrhunderts zählten anfangs Märchenstoffe sogar als sehr beliebte Lesestoffe und viele Autoren der Aufklärung nutzten Märchenmotive für ihre literarischen Zwecke. Für das Bürgertum der Aufklärung waren Märchen nur mehr „Ammenmärchen“, die zwar für die geistige und moralische Entwicklung der Kinder sehr hilfreich waren, beim Erwachsenenpublikum jedoch an Hochachtung verlor. Die Romantik hingegen bewertete das Märchenhafte neu und sprach sich für den Wunderglauben und die Naivität der Protagonisten aus. Die Romantiker gingen so weit und zeichneten das Volksmärchen als fantasiereiche und ursprüngliche Art des Erzählens aus. Zudem sollten Weltsicht und Vergangenheit der deutschen Nation in dieser Form des Erzählens zum Ausdruck gebracht werden. Bevor 1812 die bekannteste Sammlung mündlich überlieferten Märchenguts von Jacob und Wilhelm Grimm vorgelegt wurde, hatte es bereits 1782 eine Sammlung von Musäus gegeben, der diesen Zyklus volkstümlicher Erzählstoffe „Volksmärchen der Deutschen“ genannt hatte.²¹¹

5.2. Von einem Muster zu einem Typus: der Weg zu Grimms Märchen

„Grimms Märchen“ ist im deutschsprachigen Raum seit Jahren ein Begriff, den man seit der Kindheit kennt und der in der kindlichen Umwelt etwas ganz Selbstverständliches ist. Die beiden Männer hinter diesem Begriff sind die Brüder Jacob (1785 – 1863) und Wilhelm Grimm (1786 – 1859) aus Hessen in Deutschland. Jacob und Wilhelm Grimm waren nicht nur jung als sie ihre weltliterarische Tat 1806

²¹¹ Vgl. Horst Heidtmann: Vom Dornröschen zum Shrek. Wandlungen des Märchenfilms. In: Armin Barsch/Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 90f.

in Kassel in Angriff nahmen, sondern auch vollkommen unbekannt und unerfahren. Mit guten Eigenschaften eines Philologen ausgestattet, aber mit fehlendem Wissen die Sache richtig anzupacken, machten sich die zwei Brüder auf den Weg nach Vorbildern und fanden diese in Friedrich Karl von Savigny, einem Juristen und akademischen Lehrer aus Marburg, und Clemens Brentano. Friedrich Karl von Savigny lehrte die Brüder die Ehrfurcht vor Zeugnissen der Vergangenheit, Clemens Brentano setzte die beiden als Mitarbeiter bei der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ ein und machte sie mit alten Abdrucken von Märchen bekannt sowie auf die im Volksmund kursierenden literarischen Formen aufmerksam. Für die Schaffung einer neuen Gattung machten sich Jacob und Wilhelm Grimm auf die Suche nach einem Muster und fanden in den plattdeutschen Aufzeichnungen des Malers Philipp Otto Runge zu den Märchen vom Machandelbaum und vom Fischer und seiner Frau ihr passendes illustres Muster. Auch hier war es Clemens Brentano, der diese Geschichte empfiehl.²¹²

So geschah es, dass die Brüder Grimm nach Erzählungen, die den Texten von Philipp Otto Runge ähnlich waren, Ausschau hielten. Anschauliche und lebendig erzählte Motive mit Fokus auf einem Helden, der Herannahme von Formeln und Redewendungen, einem Happy End oder auch der Präferenz für spezielle Farben und Konturen, all das sind Komponenten, nach denen die Brüder suchten. Das hatte jedoch auch zur Folge, dass die beiden von Beginn ihrer Sammeltätigkeit an auch gleichzeitig jene Geschichten ausschlossen, die nicht diesem Muster von Runge bzw. der Märchentheorie von Clemens Brentano entsprachen. Selbst die ausgewählten Geschichten wurden bearbeitet, zugeschnitten und verändert, bis sie dem gewünschten Stil gerecht wurden.²¹³

„In einem Bild: Hätte Wilhelm Grimm der struppigen Volkspoesie nicht schlichte, aber eben angenehm wirkende Zöpfe geflochten, hätte er die vielen leicht angeschmutzten Aschenputtel nicht ein wenig gesäubert und ausstaffiert, dann hätte sich noch auf Jahrzehnte hin wohl kaum ein Mensch um diese Schätze der Volksliteratur gekümmert; nur so konnte damals der Durchbruch geschaffen werden, dass sich bürgerliche Kreise um die Literatur der

²¹² Vgl. Franz Röllecke: Von Menschen, denen wir Grimms Märchen verdanken. In: Armin Barsch/Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 13ff.

²¹³ Vgl. ebenda S. 14.

sogenannten unteren Schichten plötzlich kümmerten und sogar dafür begeisterten. Der in vieler Hinsicht epochemachenden Leistung Jacob und Wilhelm Grimms sind die Grimmschen Märchen in erste Linie zu verdanken.²¹⁴

Oft wird gerne übersehen, dass sich die beiden Geschichtensuchenden zunächst an schriftlichen Quellen orientierten und erst einige Zeit später der mündlichen Märchenüberlieferung begegneten. Dabei darf man sich nicht vorstellen, dass Wilhelm und Jacob Grimm märchensammelnd durch das Land gestreift sind. Zu Dorothea Viehmann kamen sie beispielsweise durch einen französischen Stadtprediger. Den pensionierten Dragonerwachmeister Johann Friedrich Krause aus Hoof lernten sie durch Vermittlung von Marie Hassenpflug kennen. Die Grimm'schen Märchen einem Erzähler jedoch zuzuweisen, ist nicht sehr einfach, da die Brüder dazu weitgehend geschwiegen haben. Lediglich Hinweise zu der Herkunft der Erzähler sind in den Anmerkungen zu ihren Kinder- und Hausmärchen zu finden. Im Grimm'schen Handexemplar der ersten Auflage sind indes nicht nur Veränderungen des Textes, sondern auch Namen der Beiträger aufgeschrieben. Öffentlich haben die Brüder Grimm nur drei Namen in ihrem Märchenbuch genannt: Philipp Otto Runge, die westfälische Adelsfamilie von Haxthausen und Dorothea Viehmann. Letzteren widmeten die Brüder sogar einen Absatz in der Vorrede zum zweiten Märchenband von 1815.²¹⁵

5.3. Märchen: „Und wenn es nicht gestorben ist...“

Märchen zu definieren, erweist sich als sehr schwierig, da, wie Felix Karlinger meint, die Problematik „einerseits in der Gegensätzlichkeit des Gebrauchs dieses Terminus innerhalb der Literaturwissenschaft und innerhalb der Volkserzählforschung und andererseits im Fehlen eines Kerns der Gattung oder eines Prototyps“²¹⁶ liegt.

„Märchen sind verschlüsselte Sozio- oder Psychogramme, Indikatoren für soziale Strukturen, Nachrichten von fremden Völkern, früheren Kulturen und

²¹⁴ Ebenda S. 14.

²¹⁵ Vgl. ebenda S. 15ff.

²¹⁶ Vgl. Felix Karlinger: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 1.

von vergangenen Zeiten, Mythenreste, bunte Geschichten, Lehrtexte; und sie dienen der Ermutigung der Schwachen, Kleinen und Unterdrückten; sie stellen Geborgenheits- und Glückspotentiale oder aber Hilfen für die psychische Reifung dar; sie sind Schauplatz grausam-barbarischer Taten ebenso wie der Ort einer ins Reine, in die rechte Ordnung gebrachten Welt; und nicht zuletzt: Märchen sind Texte für Erwachsene und sind zugleich Literatur für junge Leser.“²¹⁷

Zur Herkunft des Wortes „Märchen“ sagt Lüthi: „Die deutschen Wörter ‚Märchen‘, ‚Märlein‘ (mhd. maerlîn) sind Verkleinerungsformen zu ‚Mär‘ (ahd. mâri; mhd. maere f. und n., Kunde, Bericht, Erzählung, Gerücht), bezeichnen also ursprünglich eine kurze Erzählung. [...] Heute bezeichnen die Ausdrücke ‚Volksmärchen‘ und ‚Kunstmärchen‘ wertungsfrei bestimmte Erzählgattungen.“²¹⁸

Das Extreme ist ein markantes Zeichen des Märchens. Nicht nur in der Erzählung und bei den Figuren, die klar in Gut und Böse unterteilt werden und in strikte Formen gruppiert sind, sondern auch in den Beschreibungen selbst. Als besonders typisch gelten die Eingangs- und Schlussformeln. Beliebte Zahlen – drei, sieben, zwölf und hundert – unterstreichen den Formelcharakter. Auch in der Handlung der Geschichte strebt das Märchen feste, klare und eindeutige Strukturen an. Es hält sich nicht mit ausschweifenden Schilderungen auf, sondern nur das, was die Handlung voran treibt, wird erzählt. Genauso wie die Handlung sind die Figuren ohne individuelle Zeichnung.²¹⁹ Erst der Erzähler nimmt mit der Schlussformel „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“ vom Erzählten Abstand und gibt damit zu verstehen, dass weder die Figuren noch die Geschehnisse im Märchen real seien. Die Märchenfiguren könnten nur deshalb noch bis heute leben, weil sie eben nicht als individuelle Gestalten gelebt hätten.²²⁰

²¹⁷ Gerhard Haas: Wozu Märchen gut sind. Überlegungen zur zeitgenössischen Märchendiskussion und Märchendidaktik. In: Klaus Doderer (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1983, S. 157.

²¹⁸ Max Lüthi: Märchen. 10., aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Röllecke. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2004, S. 1.

²¹⁹ Vgl. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, S. 473.

²²⁰ Vgl. Max Lüthi: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 5.

Der Erzählstil ist durch Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, Abstraktheit, Isolation und Sublimation gekennzeichnet.²²¹ Mit dem Begriff der „Eindimensionalität“ versteht Lüthi das selbstverständliche Nebeneinander und Ineinander der Welt der diesseitigen und jenseitigen Welt (zu der Hexen, Feen, Zwerge, etc. gehören) im Märchen. Denn während in einer Sage oder Legende Wesen aus einer anderen Welt auch als solche betont würden, existierten sie im Märchen gleichermaßen wie Menschen im Märchen – ohne individuellen Charakter als Stereotypen.²²² Die auf Ausführlichkeit und Bewunderung verzichtende Schilderung, zeichnet Lüthi dem „abstrakten Stil“ zu. Dieser vermeidet individualisierende Charakteristik und umfasst stattdessen bekannte Märchenformeln, typische Wiederholungen, Darstellung von Extremen, spezifische Verbote, übergangslose, schlagartige Verwandlungen und spezielle Bedingungen, die beispielsweise an Helden gestellt werden.²²³

Die Begründung eines ursprünglich stumpfen Handlungsmotivs schreibt Lüthi den Kategorien „Isolation“ durch flächenhafte Darstellung und „Allverbundenheit“ zu, die auch den abstrakten Stil des Märchens bezeichnen: Aschenputtel handelt, ohne selber zu wissen warum. Und das wird auch nicht hinterfragt; denn wenn erst das Realitätsbewusstsein geweckt ist, ist der Märchenstil verraten.²²⁴ Der sublimierende Charakter des Märchens beschreibt dessen Möglichkeit, nicht nur alle Facetten des Seins zu spiegeln, sondern es ermöglicht ihm auch, alle denkbaren Elemente in sich aufzunehmen. Trotz der dadurch wirkenden, vollkommenen Freiheit ist die Märchenform strengen Gesetzen unterlegen, da es sich sonst als solches nicht verwirklichen kann.²²⁵

Bei der Untersuchung des Märchens fällt zunächst auf, dass es mündlich überliefertes Erzählgut ist, weshalb sich seine Sprache nach dem Charakter der mündlichen Erzählweise zu formen scheint. Trotzdem sei diese mündliche Tradition nicht die Eigentümlichkeit des Märchenstils, wie Max Lüthi bemerkte.

²²¹ Vgl. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, S. 473.

²²² Vgl. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Stuttgart: UTB A. Francke 1978, S. 9ff.

²²³ Vgl. ebenda S. 25ff.

²²⁴ Vgl. ebenda S. 59f.

²²⁵ Vgl. ebenda S. 63ff.

„Auch Sage, Saga, Legende und Klatschgeschichte werden mündlich übertragen und besitzen doch einen anderen Stil als das Märchen; der Grund dafür kann nicht allein darin liegen, daß das Märchen als mehrgliedrige Erzählung eines festen, formelhaften Stils bedarf, um dem Erzähler Gedächtnisstützen zu bieten, während die Sage als eingliedriges Gebilde einen solchen Stil nicht nötig hat. Die andere Stilart muß vielmehr Ausdruck eines anderen Stilwillens sein.“²²⁶

Lüthi sieht dafür zwei Möglichkeiten: Die Dichtung wird den Neigungen und der mündlichen Übertragungsweise angepasst, oder die Dichtungen würden von Beginn an in einer Form bestehen, die beiden Bedürfnissen gerecht wird. Lüthi fordert auf, sich mit der zweiten Möglichkeit, dass nicht die mündliche Überlieferung die Sprache geformt habe, sondern dass die Märchensprache wesensmäßig für mündliches Erzählen geeignet sei, zu beschäftigen. Lüthi hält fest, dass von Erzähler zu Erzähler, von Volk zu Volk und von Epoche zu Epoche unterschiedliche Ausprägungen des Märchenstils zu bemerken seien. Trotzdem gebe es eine Grundform, auf die sämtliche Märchenerzählungen hinstrebten.²²⁷

Die Spannung zwischen formaler Einfachheit und inhaltlicher Vielfalt nennt Hansjörg Hohn als möglichen Grund, Kindern Märchen besonders zugänglich zu machen und zudem eine große Freiheit in der Rezeption zu gewähren. Er geht davon aus, dass sich im Märchen drei Bedeutungsebenen überlagern: eine mythisch-rituelle, eine spielerische und eine künstlerische.²²⁸

Das mythisch-rituelle Erleben gestaltet als eine Erfahrungsform einen realen Erlebnisraum im Märchen, denn „[s]ie bildet die moralisch-religiöse Grundlage, von deren Tragfähigkeit und Qualität Lebenswille und Lebensfähigkeit abhängen“,²²⁹ schreibt Hohn und versteht dabei Religiosität nicht in Anlehnung von religiösen Lehrsätzen oder religiösen Praktiken, sondern als Beziehung zu Werten, auf die man das eigene Leben bauen wolle.²³⁰

²²⁶ Ebenda S. 92.

²²⁷ Vgl. ebenda S. 93.

²²⁸ Vgl. Hansjörg Hohn: Das Märchen – zwischen Kunst, Mythos und Spiel. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 231.

²²⁹ Vgl. ebenda S. 232.

²³⁰ Vgl. ebenda S. 232.

Der mythisch-rituellen Ebene steht das spielerische System gegenüber: „Als Spielsystem ist das Märchen ein Glücksspiel, in dem unter Einhaltung eines gegebenen Satzes formaler Spielregeln über mehrere Stufen ein formales Ziel erreicht wird.“²³¹

Zwischen dem mythisch-rituellen und dem spielerischen System öffnet sich im weiteren Sinn ein Raum für Alltagsbedeutungen, der einen Ort für die künstlerische Bearbeitung gestaltet. Wie sich das Märchen zu seinem Held verhält, so verhält sich auch das Kind zum Märchen: Obwohl das Märchen solidarisch zu seinem Helden steht, zeigt es doch auch dessen Widersprüche und Ambivalenz. Das Kind begegnet in dieser Märchenerzählung in der Figur des Helden jemanden, der mit ähnlichen Problemen konfrontiert wird, wie das Kind.²³²

„[...] der künstlerische Wert eines Märchens lässt sich daran messen, inwiefern es die Widersprüche, in denen der Held zu handeln gezwungen ist, festzuhalten vermag und trotz dieser Widersprüche einen für den Helden und den kindlichen Hörer befriedigenden Handlungsverlauf zu entwerfen imstande ist.“²³³

Dieser Raum bietet seinem – meist jungen – Betrachter somit eine Möglichkeit, eigene Realitätserfahrungen auf die Märchen-Ebene zu übertragen und dort subjektive Empfindungen kollektiven Werten gegenüber zu stellen und sich mit grundlegenden Fragen auseinanderzusetzen. Das Wissen darüber, was gut und böse sei, welches Verhalten in einer bestimmten Situation angemessen sei, erschließt sich dem Kind in der Begegnung mit den Märchenfiguren.

5.3.1. Zwischen Vernunft und Aberglaube: Märchenerzählung als sozialer Akt

Seit Jahrhunderten treffen unterschiedlichste Personen zusammen und erzählen einander etwas, nicht nur Faktisches, sondern auch Ungewöhnliches, Lustiges und auch Fantasievolles. Dies ist ein sozialer Akt, dem eine wechselwirkende Interaktion zwischen einem Erzähler und einem Publikum vorausgeht: Ein Erzähler spricht und gestikuliert während ihm andere dabei zuhören und seinem Dargebotenen in Form

²³¹ Ebenda S. 233.

²³² Vgl. ebenda S. 233.

²³³ Ebenda S. 233.

von Fragen, Kommentaren oder auch erstaunten Ausrufen folgen. Zu diesem sozialen Akt gesellt sich der kommunikative Akt, in Form des Verbalen – der Sprache – und des Non-Verbalen – der Gestik und Mimik.

Wie bereits erwähnt, ist der Erzählakt keine Einbahnstraße, sondern wird durch Reaktionen des Publikums, dessen Fragen, Zustimmungen, Einwände, Proteste oder Gelächter gestaltet. Während für diese Art von Kommunikationsakten zahlreiche Belege existieren, kann eine Gattungsbezeichnung, von dem was erzählt wurde, nicht entdeckt werden. Vor dem 18. Jahrhundert spricht man allgemein nur von „Erzählungen“ und implizierte damit alles, was später als Sage, Schwank und Märchen bezeichnet wurde. Erst Anfang des 18. Jahrhunderts wurde das Märchen populärer. Eine Unterscheidung zwischen Märchen und Sage gab es weiterhin nicht, sondern Vernunft und Aberglauben gestalten die Unterscheidungskriterien.²³⁴

Laut Cordula Carla Gerndt träfen in einem Erzählvorgang drei „Persönlichkeiten“ aufeinander: der Erzähler, der Zuhörer und die Geschichte. Wenn diese drei miteinander in Beziehung treten, eröffne sich für alle Beteiligten ein Feld, das unterschiedliche Möglichkeiten anbiete. Da sich alle drei Komponenten in einer Erzählsituation ändern könnten, würden in der Interaktion von Erzähler und Zuhörer immer wieder neue Nuancen und Schattierungen lebendig. Der Erzählakt werde somit zu einem gemeinsamen Erlebnis, in dem eine Geschichte ihre eigene Dynamik entwickeln könne und sich überraschende Wendungen ergeben könnten. Denn die freie mündliche Erzählung entwickle sich aus der Situation heraus, indem sich der Erzähler zwar an ein Thema und an die Struktur der Geschichte halte, den Rest aber erst im Augenblick des Erzählens neu ausmale.²³⁵ „Der Erzähltext wird nicht Wort für Wort auswendig gelernt, sondern anhand innerer Bilderfolgen entwickelt [sic!].“²³⁶ Der Erzähler schwingt sich von einem Gedankenbild ins nächste und gibt das, was vor seinem inneren Auge entsteht, an sein Publikum weiter.

²³⁴ Vgl. Rudolf Schenda: Märchen erzählen – Märchen verbreiten. Wandel in den Mitteilungsformen einer populären Gattung. In: Klaus Doderer (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1983, S. 26ff.

²³⁵ Vgl. Cordula Carla Gerndt: Freies mündliches Erzählen. Über das Wechselspiel von Wort und Bild im Erzählvorgang. In: Ortwin Beisbart/Bärbel Kerckhoff-Hader (Hg.): Märchen. Geschichte – Psychologie. Medien. Schriftenreihe Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kand. Band 7. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008, S. 128.

²³⁶ Ebenda S. 128.

„Es ist das Wechselspiel zwischen Wort und Bild, welches der Erzähler direkt vor und mit seinem Publikum ausführt. Im Moment des Erzählens selbst vollzieht sich ein ständiger Wechsel zwischen rechter und linker Gehirnhälfte, sowohl beim Erzähler als auch beim Publikum. Der Erzähler fasst seine inneren Bilder in Worte. Der Zuhörer ‚übersetzt‘ die gehörten Worte wiederum in seine eigenen inneren Bilder.“²³⁷

Rudolf Schenda stellt zwei Theorien, die das Märchen nach dem allgemeinen Tenor definieren, radikal in Frage: die Mündlichkeit der alten Märchen und Sagen und deren Herkunft aus der Unterschicht.

Die Komponente der Mündlichkeit treffe nur so weit zu, dass ein Beiträger in einem Brief an die Brüder Grimm mitgeteilt habe, dass eine solche Geschichte einmal in seiner Umgebung erzählt worden wäre. Außerdem wiesen die meisten Stücke in der Märchensammlung einen literarischen Ursprung auf und seien vom bürgerlichen Milieu aufgezeichnet worden, oder wie Schenda es bezeichnet, „nachgeschrieben“.²³⁸

Schenda sieht „einen Teil der psychoanalytischen und pädagogischen Anbetung des Märchens als Götzendienst an, als Verehrung des falschen Objekts, als Verkennung dessen, was sich das Volk wirklich erzählt und was die wirklichen psychosozialen Bedürfnisse der Unterschichts-Angehörigen waren“.²³⁹ Er spricht den Brüdern Grimm zwar zu, mit ihrem Werk einen großen Wurf gemacht zu haben, meint aber auch, dass die beiden „von den mündlichen Erzählformen im Rahmen von alltäglichen oder außergewöhnlichen Kommunikationsformen auf dem Lande, beim handarbeitenden, nicht alphabetisierten Volke“²⁴⁰ keine Ahnung hätten. Denn der mündlichen Erzählung komme in diesem Milieu eine viel größere Bedeutung zu, da die meisten Landbewohner Analphabeten gewesen wären und nur direkt die Sprache, die Gestik, das Vormachen, das Zeichengeben und das Nachahmen gekonnt hätten. Die wundersamen Inhalte von Märchen, Schwank und Sagen gäben dabei auch die heimlichen Wünsche nach Abenteuer, Liebe und Reichtum preis.²⁴¹

²³⁷ Ebenda S.138.

²³⁸ Vgl. Rudolf Schenda: Märchen erzählen – Märchen verbreiten. Wandel in den Mitteilungsformen einer populären Gattung, S. 29.

²³⁹ Ebenda S. 30.

²⁴⁰ Ebenda S. 30.

²⁴¹ Vgl. ebenda S. 31f.

„Kurzum, die Märchen haben ihr spezifisches historisches Bezugsfeld. Und weil dem so ist, [...], ist eigentlich nicht recht einzusehen, warum Märchentexte aus einem bestimmten historischen Rahmen, der mit gemeinsamer Arbeit und gemeinsamen sozialen Fakten eines bestimmten Milieus zu tun hat, warum solche Texte, die einmal Kulturbesitz des Volkes waren, aus ihrem Bezugsfeld herausgerissen und Kindern von heute vorgesetzt werden in allen möglichen Formen der Verfälschung romantisiert und verhochdeutsch, expurgiert und geschönt, ohne Gestik und Mimik, dafür illustriert von zumeist drittklassigen Farblecksern und auf jeden Fall: ohne ein Wort des Kommentars zu all dem, was eben zu dem Text auch noch gehört. Wenn Kinder Märchen wirklich brauchen sollten, [...] dann soll man ihnen auch wirklichkeitsentsprechende Märchen geben und das heißt: Erzähltexte mit historischen Erläuterungen zu ihrer Entstehung und Verbreitung.“²⁴²

Schenda kritisiert damit, dass Märchen im Laufe der Zeit durch unterschiedliche Adaptionsformen heute nur mehr entstellt zu genießen seien. Aus ihren Wurzeln herausgerissen repräsentierten sie heute nur mehr einen Hauch von dem, was sie eigentlich darstellten. Verglichen mit ihrem früheren Weg von Ohr zu Mund, fände der heutige Transfer über das Papier oder die Filmrolle statt – meist „verschönt“, „harmonisiert“, halt einfach „wie im Märchen“. Historische Bezüge und Erläuterungen zu ihrer Entstehung und Verbreitung würden nicht einbezogen sondern sogar komplett außen vorgelassen werden.

Bruno Bettelheim hingegen spricht sich deutlich dafür aus, dass Kinder Volksmärchen brauchen, da nichts anderes in der Kinderliteratur die inneren Probleme des Menschen und seine Schwierigkeiten in der Gesellschaft so gut für den Verständnisbereich der Kinder vermittelte wie eben das Märchen.²⁴³

„Es [das Kind] braucht Anregungen, wie es in seinem Inneren und danach auch in seinem Leben Ordnung schaffen kann. Es braucht – und dies zu betonen ist in unserer Zeit kaum notwendig – eine moralische Erziehung, die ihm unterschwellig die Vorteile eines moralischen Verhaltens nahebringt, nicht aufgrund abstrakter ethischer Vorstellungen, sondern dadurch, daß ihm das Richtige greifbar vor Augen tritt und deshalb sinnvoll erscheint.“²⁴⁴

²⁴² Ebenda S. 32.

²⁴³ Vgl. Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 10.

²⁴⁴ Ebenda S. 11.

Laut Bettelheim finde das Kind im Märchen genau diesen Sinn, dass dem Kind durch das Märchen Möglichkeiten aufgezeigt würden, wie es sich in der komplizierten Welt zurecht finden könne. Für Probleme sollten zugleich Lösungen aufgezeigt werden, die das „Vertrauen des Kindes in sich selbst und in seine Zukunft stärken“²⁴⁵.

5.4. Märchen erzählen – im Theater, Film, Fernsehen und Rundfunk

Die Gattung Märchen ist eine Form, die sich im Laufe der Zeit, abhängig von den jeweiligen populären Medienformen, sozialen und gesellschaftlichen Umständen und den technischen Möglichkeiten, weiterentwickelt. Ähnlich wie beim Geschichtsdrama, bei dem es spannend ist, inwiefern ein historisches Ereignis betrachtet werden kann, kann auch die Art des Umgangs mit einem Märchen interessante Einblicke auf die aktuelle Zeit und deren Gesellschaft geben. Dennoch sollen die Entstehung dieser Gattung und ihrer Charakteristika vergessen werden, ihre Eigentümlichkeiten übergangen werden und die Märchenstoffe nach Belieben behandelt und verändert werden dürfen. Der Spagat zwischen dem Fundament eines Märchens und dessen „Bearbeitung“ muss ausgeglichen vorgenommen werden.

5.4.1. Allgemein: Problematik von Medienadaptionen

Der Transfer einer Geschichte von einem Medium in ein anderes stößt nicht nur bei Märchenadaptionen auf Schwierigkeiten. Besonders die Umsetzung einer literarischen Vorlage im Medium Film wird häufig diskutiert und betrifft, wenn man aktuell an Blockbuster wie „Snowwhite and the Huntsman“, „Rapunzel neu verföhnt“ oder „Red Riding Hood – Unter dem Wolfsmond“ denkt, auch sehr die Adaption des Märchens in einen Film.

„Daß Literaturverfilmung (qua Film) eine eigenständige medienspezifische Ausformung der literarischen Fiktion sein könnte, daß Literaturverfilmungen immer nur als Interpretation von Literatur (in Buchform) sinnvoll gedacht werden können,

²⁴⁵ Ebenda S. 11.

war in der Adaptionenliteratur lange Zeit nicht selbstverständlich.²⁴⁶ Der Begriff der Literaturverfilmung weist diverse Schwierigkeiten auf: In gewisser Weise stehen sie zwischen Buch und Film, beziehen sich in bestimmtem Maße auf einen schriftliterarischen Text und sind gleichzeitig auch ganz und gar Film. „Literaturverfilmung“ wird als Bezeichnung schon seit längerer Zeit heftig diskutiert, da in der Vorsilbe „ver-“ auch eine Abwertung mitschwingt. „Adaption“, „Adaptation“ oder „Transformation“ werden als Alternativen vorgeschlagen.²⁴⁷ Abgesehen von dieser Begriffsproblematik stellt sich auch die Frage, warum „Literaturverfilmung“ überhaupt Interesse weckt.

Franz-Josef Albersmeier versteht „Adaptation“ als „einen Oberbegriff für Transformation von einem Medium ins andere“.²⁴⁸ Also ein Inhalt, der von einem Darstellungsmodus in einen anderen wechselt – mit eventuellen Veränderungen, die Ausführungen oder Auslassungen beinhalten können. Daraus ergibt sich, dass ein Erzählstoff existiert, der bereits in einem Medium ausgeformt worden ist. Wird nun dieser Erzählstoff, dessen Basis beispielsweise in der Literatur liegt, in Filmbilder transportiert, werden dabei zusätzlich noch dem Medium angepasste Veränderungen vorgenommen. Ob nun durch eine Rückblende, die durch Musik oder Bildveränderung eingeleitet wird, oder eine Stimme aus dem „off“ – allein der Umsetzung dessen geht bereits eine Interpretation voran. Schon bei diesem Schritt, bei dem überlegt wird, wie etwas umgesetzt werden soll, wird ein Eingriff in den Basisstoff vorgenommen – nur zum Zweck ihn filmtauglich zu machen. Eine wirklich aktive und absichtliche Umgestaltung des Basisstoffs ist noch nicht vorgenommen worden, sondern nur die „Vorarbeit“, nämlich diesen in Filmbilder umzusetzen.

Aus diesen Überlegungen heraus kann eine „Verfilmung“, besser gesagt der Transport eines Stoffes von einem in ein anderes Medium, nur als eine Interpretation verstanden werden. Als eine Interpretation eines Stoffes, die im gewissen Maß durch die Eigenheiten des gewählten Mediums beeinflusst wird. Albersmeier führt zudem weiter aus:

²⁴⁶ Franz-Josef Albersmeier: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionenproblematik. In: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1989, S. 15.

²⁴⁷ Vgl. ebenda S. 35f.

²⁴⁸ Ebenda S. 17.

„Im Zeitalter von Medienwechsel und Intermedialität wäre es wenig sinnvoll, die Verfilmung von Literatur als Einbahnstraße zu begreifen: Längst werden nach Filmen und Fernsehspielen Romane geschrieben, Filmdrehbücher werden auf der Bühne adaptiert. Die »Verbuchung« von Filmen läuft parallel zur Literaturverfilmung (in Kino und Fernsehen).“²⁴⁹

5.4.2. Das Märchen als „Museumsmumie“ – Kritik am Märchentransfer

Das aktuelle Medienzeitalter strebt ständig nach neuen Geschichten und spektakulären Erzählungen und greift dabei auch oft auf Märchen als Stofflieferant für Film- und Fernseherzählungen zurück. Der allgemeine Tenor dazu ist vor allem ein sehr skeptischer. Kritische Stimmen wie Gudrun Ebel, Marion Jerrendorf oder auch Rudolf Schenda meinen, dass Volksmärchen nur dann ihre „ursprüngliche und eigentliche“ Form verfolgen, wenn sie mündlich von einem zum anderen weitergegeben werden. Zuzüglich zu den Kritikpunkten, die im vorangehenden Unterkapitel erläutert wurden, wird bei der Transformation von Märchen von einem Medium in ein anderes nicht nur die Veränderungen am Stoff kritisiert, sondern auch, dass die mündliche Erzählung, ein starker Charakterzug des Volksmärchens, abhanden kommt. Denn das besondere am Märchen seien eben nicht nur die Geschichte und seine Charakterzüge, sondern auch die Art, wie es übermittelt werde. Dieser auch im Film, Fernsehen, Radio oder Theater gerecht zu werden, stößt auf unterschiedliche Schwierigkeiten.

Als Kritikpunkte bei der Verwendung von Märchen werden genannt: Die Oralität werde der Präsentation in einem technischen Medium gegenübergestellt; durch die Medienadaption werde der Text als Literatur zerstört, wodurch ein Bruch mit einer kulturellen Tradition begangen werde und außerdem würde ein hochkulturell markierter Text als Merchandising-Vehikel genutzt werden; das Kind würde seiner eigenen Fantasie beraubt werden, da die Entstehung eigener Bilder von den vorgegebenen der Märchen-Zeichentrickfilme verdrängt werden. Laut diesen Kritikpunkten scheint es demnach unmöglich, Märchen passend in eine animierte mediale Art zu wandeln.²⁵⁰

²⁴⁹ Franz-Josef Albersmeier: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionenproblematik, S. 17.

²⁵⁰ Vgl. Hans Dieter Erlinger: Märchenverfilmungen im Fernsehen. In: Armin Barsch/Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 110.

Hans Dieter Erlinger sieht das nicht so und stellt mit Hilfe der Erzähltheorie Überlegungen an. „Märchen im Film und im Fernsehen sind Literaturverfilmungen“, hält er fest. Vielmehr soll sich die Frage entwickeln, welche dramaturgischen und dramatischen Veränderungen notwendig bzw. erlaubt seien, um Märchen transportierbar zu machen, bzw. ab welchem Grad des Eingreifens diese zerstört werden würden.²⁵¹

„Um herauszufinden, ob Buch und Film, in unserem Falle das Märchen der Vorlage und seiner Verfilmung, sinnentsprechende Texte sind, reicht es nicht aus, die beiden Texte, so, wie sie sich präsentieren, zu vergleichen. Entscheidend ist, hinter die beiden Texte zurückzufragen und sie als Lesarten eines zugrundeliegenden ‚Textes‘ zu verstehen. Das heißt, auch der Ausgangstext ist zunächst nur eine Lesart des Sinnes, den er ausdrückt. Auch hinter dem literarischen Text liegt ein System, das den Text kohärent und verständlich macht.“²⁵²

Demnach sind beide Texte nur Lesarten eines Dritten, den Erlinger als Ursprungs„text“ oder Genotext bezeichnet. Die beiden „Oberflächentexte“ oder „Phänotexte“ drücken den Basisgedanken des Ursprungstextes mit je verschiedenen Mitteln aus, die codischen und semantischen Gegebenheiten unterlegen sind.²⁵³ „Der Genotext stellt so etwas wie eine Anweisung für die Produktion von Sinn zur Verfügung“, ²⁵⁴ verdeutlicht Erlinger diesen narrativen Code.

Gudrun Ebel sieht den Märchentransfer strenger: „Märchen sind für mich Erzählliteratur, die erst durch das gesprochene Wort lebendig wird.“²⁵⁵ Sie stellt sechs Thesen zum Erzählen von heute auf: den klassischen Märchenerzähler gibt es heute nicht mehr; das Märchenerzählen hat sich zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt; die Märchen sind zu Buchmärchen geworden; Erzähler sind keine Vorleser, denn das mündliche Erzählen gibt dem Erzähler die Möglichkeit, Blickkontakt mit seinen Zuhörern aufzunehmen und sprachliche Ausdrucksformen mit

²⁵¹ Vgl. ebenda S. 111.

²⁵² Ebenda S. 111.

²⁵³ Vgl. ebenda S. 111.

²⁵⁴ Ebenda S. 111.

²⁵⁵ Gudrun Ebel: Märchenerzählen heute. In: Armin Barsch/Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 63.

Gesten zusätzlich zu unterstreichen; die Erzähler sind so unterschiedlich wie ihr Repertoire; Märchenerzähler sind keine Schauspieler, aber Schauspieler können erzählen.²⁵⁶

Auch Marion Jerrendorf kommentiert, „[...] daß die ursprünglich mündlich tradierten Volksmärchen nicht zu Medienadaptionen taugen. Vielmehr können sie Vorbilder sein oder Pate stehen für neue Stücke, die von vorn herein auf das jeweilige Medium zugeschnitten sind [...]“.²⁵⁷ Der spezifische Charakter könne sich nur in der Erzählsituation vollkommen entfalten, alles andere sei nur Imitation und könne nur einen Hauch von dem repräsentieren, was es eigentlich sein sollte.

„Grimms Märchen sind im Rundfunk und in den übrigen Medien nicht ‚gestorben‘; doch die Untersuchungen zu denjenigen Formen, in denen sie dort anzutreffen sind, haben gezeigt, daß es sich eigentlich um ein künstliches Am-Leben-Erhalten handelt. Denn das Wesen des Volksmärchens äußert sich in seinem spezifischen Erzählcharakter, der sich wiederum erst im Vollzug des unmittelbaren mündlichen Erzählens zu entfalten vermag. Diese eigentümliche Kommunikationssituation läßt sich nicht ersetzen, auch nicht durch mediale Imitation; Märchenerzähler in Funk und Fernsehen [...] können allenfalls das Bildungsangebot ursprünglicher Volksmärchen in Originalfassung erreichen, was zumindest dazu beiträgt, daß die eigentümliche Erzählsprache der Märchen vermittelt wird.“²⁵⁸

Jerrendorf kritisiert hier den Verlust des unmittelbaren mündlichen Erzählens sehr heftig. Kommunikationssituationen, die versuchen sich nach der traditionellen Erzähler-Publikum-Form zu richten, seien für sie bloße Imitationen, weshalb sie diese Arten von Bemühungen eher abschmettere. Beim Versuch eine exakte Nachstellung der spezifischen, unmittelbaren Erzählsituation – wie Jerrendorf zu fordern scheint – zu erzielen, kann auch vieles verloren gehen.

„Aus der mündlichen *Volks-Erzählung* ist ein populärer Lesestoff geworden. Die lesende Rezeption von Märchen ist indes kein sozialer Akt mehr, sondern isolierte

²⁵⁶ Vgl. ebenda S. 63.

²⁵⁷ Marion Jerrendorf: Grimms Märchen in Medien. Aspekte verschiedener Erscheinungsformen in Hörfunk, Fernsehen und Theater. Dissertation. Univ. Tübingen 1985, S. 209.

²⁵⁸ Ebenda S. 210.

Beschäftigung eines Einzelnen“,²⁵⁹ meint Schenda und schreibt weiter, dass das Märchen zur „Museums-Mumie“ geworden sei.

Peter Seibert thematisiert zwar die verlorengegangene orale Kommunikation, meint aber auch, dass ohne Adaption als Buchmärchen die Sammlungen der Gebrüder Grimm vermutlich schon längst in Vergessenheit geraten wären:

„Mag den Märchenfiguren auch eine Trauer über die verlorengegangene orale Kommunikation und die Medienferne bisweilen ins Gesicht geschrieben stehen, ohne dass das Grimm-Projekt an der Medienentwicklung partizipiert hätte, ohne die Adaption als Buchmärchen wären die Rotkäppchens, die Dornröschens und Schneewittchens mit und ohne gute Fee rettungslos verloren gewesen.“²⁶⁰

Unbeachtet bleibt oft, dass schon mit den Grimms ein Medienwechsel einhergegangen ist. Die Wandlung von ihrem oralen Status zu einer literarischen Imagination hat das Märchen genauso grundlegend verändert, wie es auch die späteren medialen Adaptionen von Bühne, Film, Kasette, etc. getan haben.²⁶¹ Viele trauern um die verloren gegangene Mündlichkeit und glauben damit den Untergang des Märchens zu sehen. Sieht man das Märchen jedoch als einen sich entwickelnden Prozess an, ist diese Trauer nur bedingt notwendig.

„Grundsätzlich bedauern kann man diesen Vorgang nur, wenn man die KHM der Brüder Grimm als endgültige Norm anerkennen will und sie – auch mediengeschichtlich gesehen – ahistorisiert und damit verkennt. Die Stärke der Märchen bestand auch bei den Grimms darin, dass sie zwar fixierbare, für bestimmte Medien fixierbare Erzählungen darstellen, aber keine ‚absoluten Fixtexte‘ sind, sondern einen kommunikativen Grad besitzen, der sie in dieser Hinsicht anderen Textsorten überlegen macht.“²⁶²

Was bleibt, ist, dass das Erzählen als Grundcharakter des Märchens im medialen Transfer erhalten bleiben muss, da es sich sonst augenblicklich in seiner Form wandeln würde. Aus diesem Grund muss der mediale Transfer ästhetisch verdeckt

²⁵⁹ Rudolf Schenda: Märchen erzählen – Märchen verbreiten. Wandel in den Mitteilungsformen einer populären Gattung, S. 36.

²⁶⁰ Peter Seibert: Die Medien und die Märchen. In: Armin Barsch/Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 8.

²⁶¹ Vgl. ebenda S. 9.

²⁶² Ebenda S. 9.

werden. „Dies geschieht, indem permanent Mündlichkeit inszeniert und literarisch gestaltet wird“,²⁶³ so Peter Seibert und spricht das Weiterleben des Alten in etwas Neuen an. Ein Medium verschwinde nicht einfach so, wenn ein neues entstehe, sondern es wirke in die neue Form hinein. Es bleibe zumindest als ästhetische Referenz erhalten. Im Falle des Märchens drücke sich das in Beibehaltung von Formen und Strukturen, wie beispielsweise in der weiterführenden Verwendung von Eingang- und Schlussformeln, aus. Dass diese kommunikationspragmatisch funktionslos werden würden, bleibe in der Medienadaption unbeachtet.²⁶⁴

„Gleichwohl muß von Märchenbearbeitungen verlangt werden, daß sie Akzente setzen, Eigenschaften der Charaktere gewichten, Haupt- und Nebenfiguren herausheben, neue Figuren hinzufügen. Und auch die Eigenschaften von Märchenpersonen wie die Eindimensionalität oder Flächenhaftigkeit brauchen durch die Verbildlichung und Gestaltannahme nicht beeinträchtigt zu werden; gerade eine erzählende Kamera kann verdeutlichen, wie Personen das Traumhaft-Wunderbare als völlig normal erleben, wie die Dimensionen von Zeit und Entwicklung ausgeschaltet bleiben.“²⁶⁵

Für eine adäquate Märchenbearbeitung müssen demnach Veränderungen vorgenommen werden. Eine strikte Übertragung würde das Märchen mehr zerstören als ein subtiles Eingreifen in den Ausgangstext, das dem aktuellen Medienverhalten zwar entspricht, dies aber nicht in Form eines billigen Abklatsches erfüllt. Das Märchen soll in seiner Form viel mehr eine Berührungsfläche aus einem Gedanken vergangener Zeit und aktueller Reflektionen sein. „So gesehen bilden die Märchen eine Schnittstelle von mediengeschichtlicher ‚Moderne‘ und ‚Prämoderne‘: Sie bewahren in historisch durchaus avancierter Form atavistische Formen literarischer Kommunikation auf“.²⁶⁶

Der heutige Medienkonsument, vor allem die Generation der Kinder und Jugendlichen, ist an schnelle Erzählweisen mit hochspannenden Dramaturgien gewöhnt. Auch wenn sie die kunstvolle Märchenwelt voller Fantasie als Flucht aus

²⁶³ Ebenda S. 8.

²⁶⁴ Vgl. ebenda S. 8.

²⁶⁵ Jan-Uwe Rogge: Märchen in den Medien. Über Möglichkeiten medialer Märchenadaptionen. In: Klaus Doderer (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1983, S. 138f.

²⁶⁶ Peter Seibert: Die Medien und die Märchen, S. 8.

dem Alltag schätzen, erwarten sie sich trotzdem ein ihnen vertrautes Medienerlebnis.²⁶⁷ Ohne special effects, rasante Verfolgungsjagden und eine rasche Bilderabfolge wäre es für das medial sozialisierte Publikum eine langweilige Erfahrung.

„Der Genremix ist heute Standard für erfolgreiche Animationsfilme; aus den Versatzstücken von klassischen Märchen und den Mythen der Popularkultur entstehen neue Märchen, das Märchen entwickelt sich also im Film wie in den audiovisuellen Medien weiter. Damit knüpfen aktuelle Märchenentwicklungen wieder an die Zeit vor den Grimms an, als Märchen noch nicht in einer festgelegten Schriftfassung kanonisiert waren, als Märchen generationsübergreifend auch der Unterhaltung, Erbauung und Belehrung des erwachsenen Publikums dienten. [...] Eine komplexer gewordene Welt braucht auch komplexere Märchen, die bei komplexerer Weltdeutung helfen. Daher müssten heute die früher benutzten, hier zu Beginn eingeführten, nicht immer undogmatisch gehandhabten Definitionen des Märchens neu gefasst und auf reale Medienentwicklungen bezogen werden.“²⁶⁸

Auch wenn weder Nachahmung noch mediale Transformierung die fehlende Grundlage – die mündliche Erzähltradition – ausgleichen können, so ist das Bedürfnis nach Märchen trotzdem noch erkennbar. Da ein authentischer Transfer nicht möglich ist, wird es quasi entstaubt und dem Medienkonsument aktueller Zeit vorgesetzt. Kämpft man sich durch billigen Abklatsch und halbherzige Inszenierungen, schimmert der Schein des Märchens noch heute durch. „Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ – in welcher Art und Weise auch immer.

5.4.3. Das Märchen auf Reisen durch die Medienformen

Die geschichtliche Entwicklung medialer Märchenadaptionen lässt sich bis in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Die „Illustrationen der Märchenbücher“ – mit Künstlern wie Moritz von Schwind, Heinrich Vogelerle oder auch Ludwig Richter – können als Beginn gesehen werden. Später brachte die literarische Massenproduktion Märchenbilderbücher auf den Markt. Kartonierte Bilderbücher und Märchencomics folgten Ende des 19. Jahrhunderts nach. Die Bearbeitung von Märchen für das

²⁶⁷ Vgl. Horst Heidtmann: Vom Dornröschen zum Shrek. Wandlungen des Märchenfilms, S. 105.

²⁶⁸ Ebenda S. 105f.

Kindertheater hat, indem das deutsche Kindertheater mit dem Weihnachts-Märchen gleichgesetzt wurde, eine lange Tradition. Der Film war der nächste Anwärter für Märchenadaptionen, seine Anfänge reichen bis in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein. Lange Zeit wurde der Kinderfilm mit dem Märchenfilm gleichgesetzt, genauso wie auch das Weihnachtsmärchen mit dem Kindertheater als identisch angesehen wurde.²⁶⁹

Anfänglich war der Film um die Jahrhundertwende – nach der erst öffentlichen Kinovorführung 1895 – kaum mehr als eine Jahrmarktattraktion. Vor allem die Kinder waren von den lebendigen Bildern begeistert, weshalb die Grimmsche Sammlung mehr und mehr als Vorlage herangezogen wurde, schließlich war sie bei Jung und Alt gleichermaßen beliebt und bekannt. Pädagogen misstrauten der Begeisterung der Kinder für dieses neue Medium und forderten von der Filmindustrie texttreue Verfilmungen, damit die Märchenfilmproduktion zur Förderung von Sittsamkeit der Schüler beitrüge. Ein konservatives und autoritäres Weltbild und „charakterbildende Werte“ sollten von diesem „moralisch sauberen“ Märchenfilm vermittelt werden. Da Pädagogen Trickfilme für adäquater hielten, weil Puppen mit ihrer Entindividualisierung dem Archetypischen des Märchens näher waren und Animationsfilme im Allgemeinen den Fantasieichum der Kinder mehr beleben würden, wurde vermehrt auf eben Puppen- und Silhouettenfilme gesetzt.²⁷⁰

Im Dritten Reich erfuhr die Märchenfilmproduktion eine wohlwollende, fördernde Unterstützung der Nationalsozialisten. Der Film war allgemein zentrales Medium zur Massenbeeinflussung, die Kinderfilmproduktion konzentrierte sich weiterhin auf Märchen. Bis 1945 wurde den Kindern eine heile, harmonische Welt im Märchenfilm gezeigt, in die hin und wieder ein Störenfried einzubrechen versuchte. Neben dem Archetypischen des Märchens, der ästhetischen Komponente, die die Puppen- und Marionettenfilme am besten erfüllten, trat auch eine ideologische Komponente auf: Soziale und politische Hierarchien wurden damit propagiert. Auch der nationale Charakter der Volksmärchen wurde mehr als in den vorangegangenen Jahren hervorgehoben und ins Mythisch-Irrationale überhöht.²⁷¹

²⁶⁹ Vgl. Jan-Uwe Rogge: Märchen in den Medien. Über Möglichkeiten medialer Märchenadaptionen, S. 130f.

²⁷⁰ Vgl. Horst Heidtmann: Vom Dornröschen zum Shrek. Wandlungen des Märchenfilms, S. 91f.

²⁷¹ Vgl. ebenda S. 93.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die „Brutalität“ in den Märchen kritisiert, was zur Folge hatte, dass die Märchenfilme der Nachkriegszeit ein noch wesentlich harmonischeres Weltbild bekamen, als schon ihre Vorläufer eines aufgewiesen hatten.²⁷²

In den 60er Jahre wurde auch das Kinderfernsehen auf die Märchenstoffe aufmerksam und nahm Märchensendungen in das Fernsehprogramm auf. So wie auch beim Märchenfilm soll das Märchen den pädagogischen Zeigefinger, der sitzames und gutes Verhalten vermitteln soll, kaschieren. Auch der Kinderfunk, der in den 1920er Jahren entstand, wurde beinahe vollkommen mit dem Märchenfunk gleichgestellt. Hier wurde versucht, die Erzählsituation nachzustellen, indem eine Kindergruppe um den Erzähler und das Mikrofon herum gesetzt wurde.²⁷³

5.4.4. Märchen auf der Bühne

Mit der Überlegung, ob Märchen auf Theaterbühnen ihrem Anspruch gerecht werden, beschäftigt sich Paul Maar. Er meint, man könne sich zwar mit ihnen beschäftigen, aber diese Beschäftigung könne nur so weit gehen, ein neues Stück zu schreiben. Denn das Erzählen bildet sein eigenes Medium mit spezifischen Voraussetzungen, weshalb sich Märchen nicht einfach so auf die Bühne transportieren lassen. Maar lehnt vorgefertigtes Bühnenbild ab, da ein solches die eigenen Assoziationen und Vorstellungen beim Zuschauer störe. Besonders bei bekannten Märchen habe der Zuschauer bereits schon ein eigenes Bild im Kopf, das sich dann jedoch mit den Eindrücken im Theater überlagern würde. Demnach solle, laut Maar, ein neues, für die Bühne passendes, Märchen entstehen, ohne aber die Struktur der alten Märchen zu vergessen. Doch nicht nur bei der Bühnenbild- und Requisitenwahl bevorzugt er einen schlichten Raum mit wenigen Symbolen, sondern er führt dies auch im Bezug auf die Personen des Stückes weiter. So kann beispielsweise eine Schauspielerin die gute Fee

²⁷² Vgl. ebenda S. 97.

²⁷³ Vgl. Jan-Uwe Rogge: Märchen in den Medien. Über Möglichkeiten medialer Märchenadaptionen, S. 131f.

und gleichzeitig die böse Hexe spielen. Durch die unterschiedliche Kostümwahl wird der jeweilige Charakterzug vermittelt.²⁷⁴

„In der Mehrfach-Besetzung wird theatergemäß ein Wesenszug des Märchens ausgedrückt, in welchem oftmals die verschiedenen psychischen Schichten, die ein einziger Mensch in sich tragen kann, durch mehrere Figuren personifiziert werden, wie die Märchenforschung hinlänglich dargelegt hat.“²⁷⁵

Weiteres spricht Marion Jerrendorf die Maske als vielversprechendes theatralisches Mittel an, das für sprechende Tiere verwendet werden könne. Indem der Schauspieler mehrere Rollen spiele, unterstreiche er den Symbolwert, die Maske vervielfache dies noch einmal um ein bedeutendes Stück mehr.

Kindertheatermacher Dieter Klinge meint: „Nur wenige der Grimm’schen Märchen können ohne massive Eingriffe, vor allem ohne frei erfundene Zutaten einigermaßen adäquat auf die Bühne verpflanzt werden.“²⁷⁶ Er stellte hinsichtlich Theater, Kinder und Märchen zwei Thesen auf: Zum einen habe das Märchen auf der Theaterbühne nichts zu suchen, zum anderen sei Theater ohne Märchen nicht vorstellbar. Er beschäftigt sich zudem weiter mit der Frage, warum Märchen ein Synonym für Kindertheater sei und blickt dafür in die Vergangenheit. Denn bis Ende des 18. Jahrhunderts war es für Erwachsene selbstverständlich, ihre Kinder in die Theatervorstellungen mitzunehmen. Das ändert sich um 1800 mit einer neuen Auffassung von Theater: Ab diesem Zeitpunkt stören Kinder die empfindliche Illusion und den Kunstgenuss und wurden deshalb von den Abendvorstellungen ausgeschlossen. Mit der Aufklärung etablierte sich das didaktische Theater, das die spielerische Aneignung von erwünschten sozialen Verhalten zum Ziel hatte. Dazu entwickelte sich zeitgleich die Kinderpantomime, in der Kinder Bühnenstücke schauspielerisch, gesanglich und mit Tanz aufführten. Diese Art von Theater trug bis ca. 1820 zur Belustigung der Erwachsenen bei. Mit der Premiere von „Die drei

²⁷⁴ Vgl. Marion Jerrendorf: Grimms Märchen in Medien. Aspekte verschiedener Erscheinungsformen in Hörfunk, Fernsehen und Theater, S. 184ff.

²⁷⁵ Ebenda S. 206.

²⁷⁶ Dieter Klinge: Märchen und Kindertheater – Kindertheater gleich „Märchen“? In: Armin Barsch/Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 78.

Haulermännerchen oder Das gute Liesel und's böse Gretel“ – gelten als „Mutter aller Weihnachtsmärchen“ – am 12. Dezember 1854 in Berlin, etablierte Carl August Görner eine Art Monopol der kommerziell einträglichen Theaterproduktion für Kinder und Familien. Zeitgleich setzte eine massenhafte Rezeption der Märchen der Brüder Grimm ein.²⁷⁷

Durch die Reformpädagogik des 20. Jahrhunderts wurde das Weihnachtsmärchen modernisiert. Zentrale Rolle in dieser Zeit war das Bestreben einer ästhetischen Erziehung im Theater. Reformpädagogen griffen den Begriff „Kindertümlichkeit“ auf und bearbeiten ihn. Eine „Kindesmundart“ wurde gefunden, wodurch die Kinderliteratur seither von „Blitzbold“ oder „Fitzebutze“ geprägt war. Mitte des 20. Jahrhunderts wurden die Stadttheater notdürftig saniert und spielten zu Weihnachten Grimms Märchen und zwischendurch Klassiker von Erich Kästner oder auch Friedrich Forster. Das gelang 20 Jahre lang recht gut, bis sich Ende der 60er Jahre das Publikum vom Theater entfernte. Um dem entgegen zu wirken und die Attraktivität des Theaters wieder zu steigern, setzte man wieder auf Kinder- und Familientheater. Viele Theatermacher fanden Gefallen daran, neues, zeitgemäßes, realistisches und politisches Theater für Kinder zu gestalten. Ab 1970 hat sich dies auf die gesamte Theaterlandschaft ausgeweitet. Mitte der 80er Jahre erkannte man, dass auch Tabu-Themen so auf die Bühne gebracht werden können, ohne die Kinder zu schockieren. Außerdem griff man nicht mehr nur auf bekannte Märchen zurück, sondern erkannte auch Mythen und Dramenstoffe für das Kindertheater. Als eine kleine Nebensparte des neuen Kindertheaters entstanden Stücke, bei denen nicht die Kunst des Theaters im Vordergrund steht, sondern die Bühne als Belehrung und Mahnung zu vorbildlichem Verhalten dienen soll. Kindermusicals, Bearbeitung neuer Kinderbücher wie beispielsweise Findus und Pettersson oder Stoffe aus der Zeichentrickfilm-Kiste von Walt Disney tummeln sich nun auf den Bühnen.²⁷⁸

Da der Erzählcharakter beim Märchen ein wichtiges Spezifikum ist, bedarf das Theatermärchen der erzählenden Theatersprache. Das Märchen und das Theater für Kinder werden in gewissem Ausmaß als Synonym benutzt. Da beide „nur für Kinder“ sind, müssen sie mit Abwertung kämpfen.

²⁷⁷ Vgl. ebenda S. 70f.

²⁷⁸ Vgl. ebenda S. 71ff.

„Theater für Kinder ist und bleibt THEATER, doch sein Publikum ist weit davon entfernt von allen Konventionen und vorgefassten Ansichten über das, was es auf der Bühne zu sehen und zu hören bekommt. Es ist wach und kritisch, es äußert seinen Unmut über das Gebotene sofort (und nicht durch Abokündigung), es ist bereit, sich fesseln und faszinieren zu lassen, es misst nicht die Inszenierung des Regisseurs A an der des Kollegen B und so fort.“²⁷⁹

²⁷⁹ Ebenda S. 75.

6. Märchen auf der Bühne des Puppen-, Objekt- und Figurentheaters

Die Eindimensionalität, die Flächenhaftigkeit, die zwar eine Geschichte schildern lässt, sie aber ohne Bezugnahme von individuellen Charakterzügen wirken und keine inneren Antriebe für diese oder jene Handlung definieren, sind bezeichnend für die Gattung Märchen. Die Akzeptanz von Prinzessinnen, die aus einem hundertjährigen Schlaf erwachen, von verzauberten Dingen, die Fantastisches zum Vorschein bringen oder auch von fabelhaften Wesen, die wie selbstverständlich im Alltag der Menschen existieren, trägt maßgeblich zu dessen Erfolg bei.

Gerade weil die Märchenfiguren Archetypen sind, finden ihre Geschichten auch im 21. Jahrhundert Anklang. Besonders der Animationsfilm greift nach den Märchenstoffen. Filme wie „Die Eiskönigin. Völlig unverfroren“ (USA, 2013), „Der gestiefelte Kater“ (USA, 2011), „Rapunzel: Neu verföhnt“ (USA, 2011), aber auch Fantasy-Filme wie „Snow White and the Huntsman“ (USA, 2012) erobern seit Jahren mit Erfolg die Kinoleinwände.

Der Märchentransfer, wie er in solchen Blockbuster vollzogen wird, aber auch liebevolle Illustrationen in Bilderbüchern oder die Nachstellung einer Erzählsituation im Rundfunk würden – so kritische Meinungen – den Blick auf die Märchenwelt verstellen und die historischen Ursprünge und die sich daraus entwickelnde Art des sozialen Aktes der Gattung Märchen verraten.

Im Folgenden wird anhand von Inszenierungen der 33. und 34. Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach untersucht, ob vielleicht Puppen, Objekte und Figuren den Märchentransfers besser umsetzen könnten als andere Medienformen.

6.1. „Sneewittchen – oder Schönheit um jeden Preis“ (Figurentheater Marmelock): Alte Geschichte in neuem Gewand?

Mit der Eingangsformel „Es war einmal...“ lud die Puppenspielerin Britt Wolfgramm vom Figurentheater Marmelock aus Deutschland ihr Publikum bei den 33.

Internationalen PuppenTheaterTagen, am 28. Oktober 2011 in Mistelbach, in eine Märchenwelt ein. Die Inszenierung „Sneewittchen – oder Schönheit um jeden Preis“ handelt von Sneewittchen, dessen Stiefmutter es aufgrund seiner Schönheit töten lassen will. Das junge Mädchen kann daraufhin in die Welt der sieben Zwerge flüchten, dort wird es später jedoch von seiner Stiefmutter gefunden, woraufhin es aufgrund einer gemeinen List von dieser mit einem bösen Fluch belegt, in einen tiefen Schlaf verfällt, bis es schließlich ein Prinz mit einem Kuss erwecken kann.

Das Figurentheater Marmelock inszeniert Grimms Schneewittchen modern, unkonventionell und erweitert somit den Stiefmutter-Tochter-Konflikt um ein weiteres Thema: Den Schönheitswahn. So fragt die Stiefmutter den Spiegel nicht nur, wer die Schönste im Land sei, sondern sie überlegt auch, was sie sich noch alles straffen und vergrößern lassen könnte, damit sie endlich zur Schönsten im Königsreich werde. Auch andere Figuren und Passagen sind modernisiert worden: So ist das Haus der Zwerge eine schrullige „reine Männer-WG“, der kleinste Zwerg, der den Namen „Winzig“ trägt, hat sich in das schöne Sneewittchen verliebt – allerdings eine unerwiderte Liebe – während es die anderen nur im „Sechserpack“ gibt. Und freilich geht auch in der Märchenwelt alles auf Kredit, denn als die verkleidete Stiefmutter Sneewittchen ein rotes Mieder verkauft, ist auch eine Rate in Ordnung, denn „gleich zu zahlen ist ja unmodern“. Die vergifteten Äpfel sind selbstverständlich bio. Auch der Prinz ist kein Märchenprinz auf einem schönen Schimmel, sondern „Ferdinand von Stolperstein“, der seinem Rennpferd hinterherläuft. Ironisch und herablassend meint er, als der Zwerg Winzig ihm vorwerfe ein Aufschneider zu sein: „Ich bin ein Prinz, ich kann ja wohl eine Prinzessin zum Leben erwecken.“²⁸⁰

Mit dezenten Anspielungen bezüglich der Problematik Schönheitswahn und aktuellen Themen der Gegenwart macht das Figurentheater Marmelock den Versuch, Grimms Schneewittchen zu modernisieren. Auch wenn die Einleitungsformel „Es war einmal...“ zunächst klassisch in eine Märchenwelt einzuführen scheint, so verändert sich dieser Eindruck durch den ironisch kommentierenden Ton. Botox, Skalpelle und Fettabsaugung haben Einzug genommen. Alles geht auf Kredit und ist

²⁸⁰ Erinnerungsprotokoll, „Sneewittchen – oder – Schönheit um jeden Preis“, Figurentheater Marmelock, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen.

selbstverständlich bio. Der Prinz ist kein Retter in edler Rüstung, sondern ein tollpatschiger Mann, der seinem Rennpferd hinterherläuft. Als kleine zusätzliche Dreiecksgeschichte ist auch der kleinste Zwerg Winzig in Sneewittchen verliebt, während seine Freunde alle Klischees einer eingeschworenen Männer-WG erfüllen.

Die Bühne



Abbildung 30

Mit nur wenigen Handgriffen verwandelt die Puppenspielerin Britt Wolfram das Bühnenbild von einem Schloss zu einem Wald in eine Zwergenwelt. Als eine Art Jahrmarktsbühne der Jahrhundertwende bietet der kleine Raum nur Platz für die Marionetten und Stabfiguren – die Puppenspielerin

agiert, indem sie im abgedunkelten Bereich hinter der Puppenbühne steht und über die hintere Wand hervor die Marionetten und Stabfiguren animiert. Sie ist kaum wahrzunehmen, da die Beleuchtung sehr fokussiert auf das Bühnengeschehen gerichtet ist. Hinter der Figurenspielerin ist außerdem ein großer, runder, golden eingefasster Spiegel angebracht, der durch seine mittige Position und Größe, neben den kleinen Figuren und der feinen Wanderbühne eine dominante Stellung einnimmt.

Die Puppenbühne ist etwas erhöht und nicht sehr groß. Links und rechts wird sie jedoch von größeren Bühnenelementen flankiert, die das Bühnenbild großflächig weiterführen bzw. andeuten.

Die Figuren: Sneewittchen als Marionette

Britt Wolfgramm animiert in „Sneewittchen – oder – Schönheit um jeden Preis“ Marionetten und Stabfiguren. Die Figur des Sneewittchens ist eine Marionette mit weißem, knielangem Kleid und schwarzem Haar, das zu zwei Zöpfen gebunden ist. Die roten Bäckchen auf ihrer blassen Haut unterstreichen den unschuldigen und

reinen, unverdorbenen Charakter. Die sanfte Führung durch die Marionettenfäden verleiht ihr eine frische Leichtigkeit, die dem eines jungen Mädchens gerecht wird.

Kurz zur Marionette und der Stabpuppe im Allgemeinen: Die Marionette ist eine Gliederpuppe, an deren einzelnen Gliedern Fäden befestigt sind, und die so durch den Marionettenspieler bewegt werden. In einem Führungskreuz laufen alle Fäden zusammen, wodurch der Marionettenspieler durch Heben, Senken und Neigen die Marionette zum „Tanzen“ bringt. Oft wird dieses System durch Hebel und Griffe erweitert.²⁸¹ Die Bezeichnung „Marionettentheater“ stammt aus dem Französischen *marionette* bzw. *mariolette*.²⁸² Im 16. Jahrhundert bürgerte sich der Begriff in Frankreich ein; er verweist auf den Zusammenhang zwischen kleinen Marienfiguren (*mariole*) und dem Narrenstab mit Puppenkopf (*marotte*).²⁸³

Neben der Marionette werden auch Stabpuppen in der Inszenierung „Sneewittchen – oder Schönheit um jeden Preis“ zu Handlungsträgern. Für die Belebung der Stabpuppe sind beide Hände des Puppenspielers im Einsatz: Die eine hält die Figur am Stockgriff in die Höhe, während durch die andere Hand die Gelenke der Arme, die mit feinen Stäbchen aus Holz oder Draht versehen sind, bewegt werden. Einerseits besitzt die Stabpuppe die Anmut und die subtile Eigenständigkeit der Marionette und andererseits besitzt sie – wie die Handpuppe – Direktheit und Vitalität. Ihr Ausdrucksrepertoire kann durch mechanische Mittel, wie Zug- und Drehvorrichtungen, die vor allem die Bewegung und Neigung des Kopfes ermöglichen, erweitert werden. Unterschiedlichste Methoden haben sich bis heute entwickelt, um die Figur in artifiziellen Bewegungen auftreten lassen zu können. Der Wiener Richard Teschner brachte es hier, wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben, zu unvergleichbaren Meisterstücken.²⁸⁴

²⁸¹ Ulf Birbaumer (Red.): Theater der offenen Form. Multi-Media-Theater. Puppentheater. Schubertjubiläum. Almanach der Wiener Festwochen 1971. Wien, München: Verlag für Jugend und Volk 1971, S. 47f.

²⁸² Vgl. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, S. 476.

²⁸³ Vgl. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat: Metzler Lexikon Theatertheorie, S. 190.

²⁸⁴ Vgl. Ulf Birbaumer (Red.): Theater der offenen Form. Multi-Media-Theater, S. 51.

6.1.1. Die „Leuchtkraft“ des Schneewittchens

Es gibt zahlreiche Erzählungen des Schneewittchen-Typs, auch die Brüder Grimm kannten sechs deutschsprachige Schneewittchen-Märchen, die teilweise sogar ziemlich stark voneinander abweichen. Ihre erste Quelle war das „Schneeweißchen“ von Jeanette Hassenpflug aus Kasel – dies ist der hochdeutsche Name, aber die Brüder Grimm notierten in ihren Anmerkungen, dass in hochdeutschen Gegenden auch „Sneewittchen“ gebräuchlich sei und haben sich deshalb dafür entschieden. Heute ist allgemein vom „Schneewittchen“ die Rede. Neben dem Namen wurde die Mutterfigur ebenfalls verändert, denn die neidische Königin ist nicht die Stiefmutter, sondern die leibliche Mutter Schneewittchens – wie auch in zahlreichen anderen Varianten des Schneewittchen-Typs, weshalb vermutet wird, dass der Verstoß der leiblichen Mutter die ältere und ursprünglichere Form der Geschichte sei. Doch so ist es nicht, denn die Stiefmutter-Fassungen treten nicht nur häufiger auf, sondern auch in den ältesten Belegen des Schneewittchen-Märchens – den Andeutungen an diesen Erzählstoff in Shakespeares „Zymbelin“ und in den „Volksmärchen der Deutschen“ aus den 1780er Jahren von Johann Karl August Musäus – ist die eifersüchtige Königin die Stiefmutter und nicht die leibliche Mutter.²⁸⁵

„Wie dem auch sei: Jene Fassungen, in denen die eigene Mutter ihr Kind verstößt, zeigen uns jedenfalls viel vom Wesen dieses ganzen Erzähltypus. Die gleiche Frau, die sich ein schönes Kind gewünscht hat, wird später neidisch auf dieses Kind und sucht es loszuwerden. Jede Mutter ist in Gefahr, zur Stiefmutter zu werden – insofern spiegelt das Märchen durchaus die wirkliche Zeit.“²⁸⁶

Max Lüthi bemerkte bei der Betrachtung der Urfassung weiter, dass statt „Spieglein, Spieglein an der Wand, Wer ist die schönste Frau im ganzen Land?“ in der Fassung von Jeanette Hassenpflug „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste Frau in ganz Engelland?“ stehe. Lüthi meint dazu, dass mit dem „Engelland“ das Märchengeschehen in einen mythischen Bereich rücke. England wurde damals als eine

²⁸⁵ Vgl. Max Lüthi: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen, S. 59f.

²⁸⁶ Ebenda S. 60.

Art Jenseitsreich und die Heimat der Elfen angesehen. Das Festland wurde durch das Wasser von eben diesem Reich der Geister und Toten getrennt.²⁸⁷

Die Entzauberung unterliegt ebenso den Veränderungen der Zeit: 1812, in der ersten Auflage des Buches der Brüder Grimm, rührt die Erweckung Schneewittchens nicht daher, dass die Diener stolpern und der gläserne Sarg zu Boden fällt, sondern in dieser Fassung lässt der Prinz den Sarg auf sein Schloss bringen, wo er sich auch nicht von diesem entfernen kann, weshalb seine Diener den Sarg überall hintragen müssen, wo auch der Prinz seines Weges geht. Die Diener sind aber recht böse darüber, ständig den Sarg umhertragen zu müssen, weshalb sie ihn einmal öffnen, Schneewittchen in die Höhe heben und sagen „um so eines toden Mädchens willen werden wir den ganzen Tag geplagt“.²⁸⁸ Sie geben ihr „mit der Hand einen Stupf in den Rücken. Da fuhr ihm der garstige Apfelgrütz, den es abgebissen hatte, aus dem Hals- und da war Sneewittchen wieder lebendig“.²⁸⁹

Das Schneewittchen-Märchen erzählt – trotz seiner unterschiedlichen ausfantasierten Fassungen – von gleichbleibenden Themen: Von der Mutter, die nicht altern will und von einem jungen Mädchen, das darunter leidet, von Neid, Eifersucht, Schrecken – Wesenszügen des menschlichen Daseins – den Herrlichkeiten der Verkehrung der Dinge in ihr Gegenteil, dem Wunder der Auferstehung der Totgeglaubten, dem Leiden an sich selber. Auf diesem Pfad der Selbstvernichtung wandelt jedoch nicht nur die Königin, sondern auch Schneewittchen gleitet durch seine Fehlhandlungen, indem es seinen Gelüsten folgt und die Gebote der Zwerge missachtet, auf diesen ab. Trotzdem ist nicht nur seine Rettung sondern auch eine reife Entwicklung der helfenden Zwerge, des Prinzen oder auch die eines gewöhnlichen Menschen in Sicht. Darin sieht Lüthi auch die besondere „Leuchtkraft“ der Schneewittchenfigur:

„Gerade ihre Einfachheit inmitten eines hochgeladenen Spannungsfeldes ist geeignet, sie zu einem Bilde der menschlichen Seele zu machen, die in die Welt hineinwächst, ihre Härte, aber auch ihre Hilfe und ihre Gnade erfahren darf und so stufenweise zum Königtum heranwächst. Der Weg nach oben geht nur durch die Tiefe, der Weg zum Licht führt durch das Dunkel des Leidens und des

²⁸⁷ Vgl. ebenda S. 59.

²⁸⁸ Ebenda S. 64.

²⁸⁹ Ebenda S. 64.

Sterbens. [...] Märchen sind kein bloßes Spielwerk, sie führen den Hörer ein in das Wesen des menschlichen Daseins.²⁹⁰

6.2. „Dornröschen“ bei den Internationalen PuppenTheaterTagen

Bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen in Mistelbach waren auch das Figurentheater Karla Wintermann und das Puppentheater Gera mit jeweils einer Produktion zum Märchen „Dornröschen“ zu Gast. Auf den folgenden Seiten werden zunächst beide Inszenierungen vorgestellt um anschließend mit einer Gegenüberstellung zu einem genauen Blick auf die unterschiedliche Herangehensweise und Interpretation eines Märchens einzuladen.

6.2.1. Der Kuss aus dem Tiefschlaf zwischen Biergenuss und Faulheit – „Dornröschen war in Weesenstein“ von Karla Wintermann

Das Figurentheater Karla Wintermann - ein „Eine-Frau-Theater“ – zeigte am 29. Oktober 2011 bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen in Mistelbach eine Interpretation von Grimms „Dornröschen“. So wie auch in dieser Inszenierung zu sehen ist, ist Karla Wintermann in ihren Märcheninterpretationen sowohl Schau- als auch Puppenspielerin.²⁹¹

Zum Inhalt

In Karla Wintermanns Inszenierung „Dornröschen war in Weesenstein“ wünschen sich König und Königin schon lange ein Kind. In der Badewanne bekommt die Königin von einem Krebs verkündigt, dass es bald so weit sein werde. Zu der Taufe des Kindes werden viele Gäste eingeladen, unter anderem zwölf Feen, die alle unterschiedlich gute Eigenschaften repräsentieren. Da die Köchin der königlichen Schlossküche von Weesenstein jedoch einen goldenen Teller zerschmissen hat, ist die 13. Fee – die Fee des Fleißes und der Ausdauer – nicht eingeladen worden. Die Königin sagt noch, dass Fleiß und Ausdauer gute Eigenschaften seien, der König antwortet ihr aber nur:

²⁹⁰ Ebenda S. 69.

²⁹¹ Vgl. www.wintermannhof.de (Stand: 26. Jänner 2013)

„Meine Prinzessin braucht nur Macht“. Während er die meisten Eigenschaften der Feen nur interessenslos zur Kenntnis nimmt, ist er bei „Reichtum“ begeistert und bei „Liebe“ fragt er augenzwinkernd, ob die Fee nicht auch einmal bei ihm vorbei schauen könne.

Aus Wut über ihre Nicht-Einladung spricht die 13. Fee den Fluch aus, dass sich die Prinzessin an ihrem 15. Geburtstag an einer Spindel stechen und daraufhin tot umfallen solle. Eine andere Fee kann den Fluch noch mildern und ihn in einen hundertjährigen Schlaf umwandeln, eine Dornenhecke solle währenddessen wachsen, damit keiner in das Schloss eindringen könne.

Die Puppenspielerin rafft die nächsten 15 Jahre und erzählt, dass am Tag des Geburtstages ein Fest im Park gefeiert werde, den „wir nach dem Hochwasser wieder so hinbekommen haben“, merkt die Puppenspielerin an. Als sich Dornröschen im Turm an der Spindel sticht und der Hofstaat anschließend in tiefen Schlaf versinkt, beginnt die Puppenspielerin gemeinsam mit den jungen Zuschauern die hundert Jahre sprunghaft zurück zu zählen. Sie kommentiert die Antworten ihres Publikums, wie beispielsweise die eines Buben, der ihr eifrig die noch fehlenden Jahre aufzählt. „Ah, ein Mathematik-Professor“, sagt sie zu ihm.

Ein Prinz kommt und überlegt, ob er den Aufstieg in den Turm starten solle, entscheidet sich jedoch dagegen, da „93 Stufen hinauf und 247 Zimmer zu durchsuchen“ doch sehr anstrengend sei. Er geht wieder und ein zweiter, sehr näselnder Prinz erscheint. Auch er entscheidet sich, es gar nicht erst zu versuchen, denn „Prinzen, die nicht arbeiten und kein Geld her geben wollen, gibt es damals wie heute noch sehr viele“.

Ein dritter Prinz nähert sich dem Schloss. Das Tor öffnet sich und er beschließt noch einen Abstecher in den Bierkeller zu machen. Erst dann steigt er den Turm hinauf und sieht – auf Rosen gebettet – Dornröschen schlafen. Dreier Küsse bedarf es, bis die Prinzessin erwacht. Im Wundertapetensaal feiern sie schließlich eine große Hochzeit, zu der auch die Fee des Fleißes und der Ausdauer eingeladen ist.²⁹²

²⁹² Erinnerungsprotokoll, „Dornröschen war in Weesenstein“, Figurentheater Karla Wintermann, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen.

Bühnenbild und Figuren

Die Puppenspielerin Karla Wintermann erscheint als die Köchin, die den 13. goldenen Teller in Scherben zerbrochen hat. Sie animiert die Figuren nicht aus dem Hintergrund heraus, sondern integriert sich vollkommen in die Puppenbühne (Abbildung 32), einer beweglichen achtgliedrigen Konstruktion aus Holz, Papier und Karton, die auf einer erhöhten Bühne steht. Mit künstlichen Rosenketten behängt und in einer träumerischen Art bemalt, deutet das Szenario das Schlossleben bzw. dessen Außenwelt malerisch an. Je nach Szene werden die einzelnen Glieder der Konstruktion gestellt, geöffnet und geschlossen (Abbildung 31).

Die Puppen wurden je nach Status und Funktion unterschiedlich gestaltet: Während das Königspaar, die Prinzessin und der Prinz mit ausgestaltetem Gesicht und unterschiedlicher Kleidung dargestellt sind, sind die restlichen Figuren – die Feen und die Prinzen, deren Versuche die Dornenhecke zu durchdringen, scheitern – sehr künstlich und vor allem die Feen ohne menschliche Züge gestaltet worden. Es sind Figuren, abstrakte Wesen, die nicht nur ihre Andersheit unterstreichen, sondern sie halten den Zuschauer dadurch auf Distanz. Sie stellen etwas dar – nicht mehr und nicht weniger. Auch in ihrer Handhabung sind sie sehr statisch, da sie auf das Bühnenbild gesteckt werden.

Die königlichen Puppen – es sind Tischmarionetten, die mit Stäben von außen bewegt

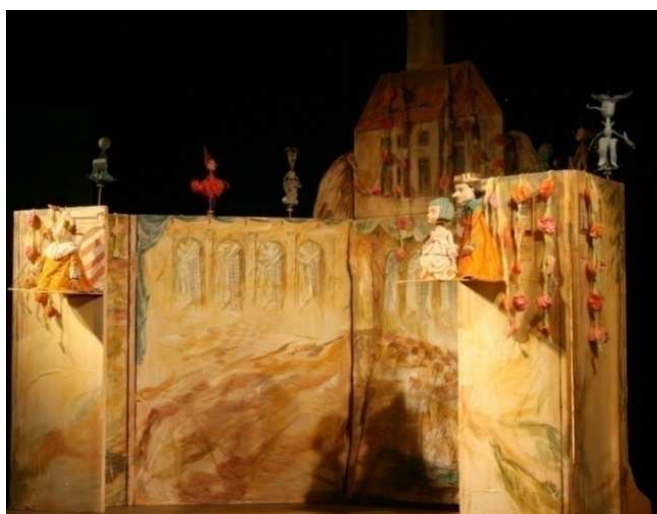


Abbildung 31



Abbildung 32

werden – sind hingegen ausgeschmückt: Der König trägt eine gelbe Robe mit einem breiten, weißen Kragen und Ärmeln. Er ist klein, dicklich und auf seinem haarlosen Kopf ist eine goldene Krone zu erkennen. Der Prinz ist dem König äußerlich sehr ähnlich: Sein Gewand ist ebenfalls in einem dunklen Gelb gehalten, besitzt jedoch einen blauen Kragen und Ärmel. Auch er trägt eine Krone, ist im Gegensatz zum König jedoch von hochgewachsener und schlanker Statur.

Die Tischmarionette des Dornröschens trägt ein hellrosa farbenes, aufbauschendes Kleid und hat graue, kurze Haare.

6.2.2. Ein Buch erzählt – „Dornröschen“ vom Puppentheater Gera

Mit „Dornröschen“ vom Puppentheater Gera (Deutschland) ist bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen eine weitere Produktion dieses Märchens zu sehen. Diese Inszenierung jedoch ist durch ein Klappbuch geprägt, aus dem ein Märchen quillt. Die Geschichte wird mithilfe der 14. Fee und des Frosches erzählt, die sich außer- und innerhalb der Geschichte bewegen, darin eingreifen, sie unterbrechen und sie dann wieder fortsetzen.

Das Stück beginnt damit, dass die Puppenspielerin Marcella von Jan überlegt, was man alles mit Büchern anstellen könne. Dies zu lesen sei nur eine Möglichkeit, damit Fliegen zu erschlagen oder diese als Kopfkissen zu verwenden, seien andere.

Wenn sich das Buch öffnet, nimmt die Geschichte ihren Lauf: Die Puppenspielerin Marcella von Jan erzählt die Geschichte des Dornröschens – manchmal beobachtend, manchmal kommentierend und manchmal mit unterschiedlichen Stimmen imitierend. Sie ist die 14. Fee, einkleidet in einem langen grünen Kleid und einem gelben Hütchen auf dem Kopf. Mit dem Frosch, einer Art Plüschtier, der sie andauernd küssen möchte, treibt sie das Märchen in Form eines erzählenden Gesprächs und Geplänkels voran. Ist das Buch zugeschlagen, erzählt sie, klappt sie es auf, fließen daraus flache Papierfiguren und kleine Requisiten, mit denen sie die Geschichte des Dornröschens szenisch untermalt.

Zum Inhalt

Nach der Geburt ihres Kindes wollen König und Königin ein großes Fest feiern. Auch die Feen sind eingeladen – doch nicht alle, da der Küchenjunge einen Teller fallen gelassen hat und es nun einen Teller zu wenig gibt. Eine Fee muss vergeblich auf die Einladung zum Fest warten. Die anderen kommen und beschenken das Mädchen mit vielen guten Eigenschaften: Neben Schönheit, Denken, Eleganz etc. beschert die zwölfte Fee, der Frosch, eine Milderung des auferlegten Fluches der 13. Fee. Statt tot umzufallen, soll Dornröschen ab seinem 15. Geburtstag hundert Jahre lang schlafen.

Die Puppenspielerin erzählt weiter: Sieben Seiten später spielt das Kind mit Puppen. Zwei Seiten später ist es schon recht groß und wieder einige Seiten später ist der 15. Geburtstag von Dornröschen angebrochen. Als dieses von der Spindel gestochen wird, beginnt sich eine Staubschicht auf das Buch zu legen, erzählt die Puppenspielerin. Seite für Seite bedecken Spinnenweben die Zeit während Rosensträucher das Schloss überwuchern. „Die Zeit steht still“, spricht van Jan. Vier Prinzen kommen an dem Schloss vorbei und werden durch das Dornengestrüpp und die Spinnweben daran gehindert, zu Dornröschen zu gelangen. „Das Bild verblasst und die Geschichte gerät in Vergessenheit“, sagt die Puppenspielerin. Sie findet ein Zeitkorn und meint: „Alles braucht seine Zeit“, hier sind es hundert Jahre später als die 14. Fee zum Frosch spricht, dass nun der richtige Prinz komme: „Los komm mit in die Geschichte“, fordert sie den Frosch auf und führt ihn und das Publikum zum Happy End: Der Prinz Leopold, genannt Leo, küsst das schlafende Mädchen zwei Mal. „Röschen“, wie der Prinz es nun nennen darf, erwacht und mit ihm der gesamte Hofstaat, das Königspaar zum Schluss.

„War’s das jetzt?“, fragt der Frosch die Figurenspielerin. Sie antwortet, dass sie ihn noch küssen könnte – das, was sich der Frosch die ganze Zeit schon wünscht. Ein doppeltes Happy End.²⁹³

²⁹³ Erinnerungsprotokoll, „Dornröschen“, Puppentheater Gera, bei den 33. Internationalen PuppenTheaterTagen.

Der Frosch

Das Puppentheater Gera wählt den Zugang zu Dornröschen über den Weg eines Buches. Die Puppenspielerin tritt in Form einer Erzählerin auf, die das Märchen in erzählender Form vorliest und es in Szenen mit Figuren unterlegt. Der Frosch bleibt nicht nur Zuhörer, wird in seiner Rolle als zwölfte Fee auch Akteur und treibt in Interaktion mit der Fee die Geschichte voran.



Abbildung 33

In der ursprünglichen Fassung des Dornröschens der Brüder Grimm in den Kinder- und Hausmärchen ist ein Krebs der Verkünder der nahen Geburt. Das Puppentheater Gera verwendet für den tierischen Part hingegen einen Frosch, der nicht nur zu Beginn der Geschichte auftritt, sondern die ganze Zeit lang begleitend vorhanden ist. Nina Fuchs sieht die Einbindung dieser Tiere für die ersten Anzeichen eines Formwechsels, indem das Tier als unterschwellige Andeutung für die bevorstehende Veränderung im Königsschloss stehe.²⁹⁴

„In gewisser Weise kann der Anfang des Märchens für eine Zeit stehen, in der der Mensch mit der Natur (und den Tieren) noch eine Einheit gebildet hat. Wir können ihn als Zeichen lesen; das Königspaar sehnt sich nicht nur ein Kind sondern auch Bewusstseinsveränderung herbei.“²⁹⁵

Der Frosch tritt in der Inszenierung des Puppentheaters Gera in drei unterschiedlichen Funktionen auf: als Vertreter für den Beginn eines Umbruches, als Begleiter während dieses Prozesses, jedoch auch gleichzeitig als ein imaginärer Abdruck von etwas, das von den Vorstellungen des Märchens gefordert wird.

²⁹⁴ Vgl. Nina Fuchs: Die Bedeutung des deutschsprachigen Märchens im aktuellen Kinder-Puppentheater. „Dornröschen“ und „Von einem tapferen Schneider“ im APFELBAUM. Diplomarbeit. Univ. Wien 2012, S. 84.

²⁹⁵ Ebenda S. 84.

Das Buch als Märchenlieferant

Als Märchenadaption wird auf den erzählenden und vorlesenden Akt über das Märchenbuch zurückgegriffen. Das Buch bleibt dadurch nicht stiller Basis-Lieferant eines Stoffes, sondern wird in der Vermittlung eines Märchens zum Protagonisten. Es impliziert einen literarischen Ursprung schriftlicher Form und lässt die mündliche Tradition nur sekundär in Erscheinung treten. Kritiker fordern jedoch dessen Betonung und kritisieren, wie auch schon im vorangehenden Kapitel beschrieben, den Verlust der Oralität in Form eines sozialen Aktes beim Medientransfer im Laufe der Zeit.

Das Puppentheater Gera verweist durch seine Inszenierung einerseits auf das Buch als Ursprung ihres Märchens und spricht auf der anderen Seite auch an, dass das „alte“ und „ursprüngliche“ Märchen drohte, in Vergessenheit zu geraten. Indem das Schloss hundert Jahre lang schläft, überdeckt eine Staubschicht das Märchenbuch. Die Puppenspielerin sagt an dieser Stelle: „Das Bild verblasst und die Geschichte gerät in Vergessenheit.“ Damit spricht sie nicht nur das Alter der Gattung Märchen an, sondern damit geht auch die unterschiedliche mehr oder weniger intensive Zuwendung zu Märchen im Verlauf der Zeit einher, in der mehrmals die „alte“ Form des Märchens vergessen worden ist. Genauso wie die Geschichte des Dornröschens, das von einer Spindel gestochen wird und somit den gesamten Hofstaat in einen hundertjährigen Schlaf zieht, verblasst, vergilbt auch die des Märchens.

6.2.3. Die Dornröschens gegenübergestellt

Warum gibt es im königlichen Schloss nur zwölf Teller? Diese Tatsache bringt die darauffolgenden Geschehnisse erst in Gang. In den zwei Dornröschens-Inszenierungen sind die ursächlichen Täter zwei unterschiedliche Figuren: Bei der Inszenierung des Figurentheaters Karla Wintermann ist die Köchin der königlichen Küche diejenige, die den 13. Teller kaputt macht und beim Puppentheater Gera ist es der Küchenjunge. In der ursprünglichen Fassung der Brüder Grimm hingegen sind weder eine Köchin noch ein Küchenjunge genannt, sondern dort steht nur geschildert, dass der König eben nur 13 Teller hat, nicht aber wer oder was dafür den Grund liefert.

Die Erlösung Dornröschens aus ihrem hundertjährigen Schlaf tritt ebenfalls unterschiedlich auf: Beim Puppentheater Gera sind es vier Prinzen, die den Versuch wagen, zu Dornröschen zu gelangen. Erst der vierte Prinz – Prinz Leopold – schafft es, in den Turm hinaufzusteigen und sie mit zwei Küssen zu erwecken. In der Inszenierung des Figurentheaters Karla Wintermann sind es drei Prinzen, die am schlafenden Schloss vorbeikommen und es ist Prinz Klaus, dem es nach drei Küssen gelingt, den Fluch zu beenden.

Drei kleine Unterschiede – die Ursache des fehlenden 13. Tellers, die Anzahl der Prinzen und die Anzahl der Küsse – demonstrieren unter anderem die verschiedenen Eingriffe in den Märchenstoff. Auch wenn sie nur gering sind, schwingen trotzdem auch unterschiedliche Subtexte mit: Zum einen der Drang, dem Fehlen des 13. Tellers einen Grund zu geben und zum anderen die mehrmalige Wiederholung des Kusses, die das schwärmerische Märchenbild trübt. Es schwächt die wunderbare, träumerische Vorstellung, dass die Erweckung nicht auf Anhieb gelingt, weil es das Schicksal so will, sondern es werden mehrere Anläufe benötigt. Es ist ein komisches Moment, weil der Prinz wieder und wieder sein Glück versucht, es aber erst nach einigen Versuchen gelingt. Eine Laune des Schicksals, das den Prinzen und auch den Zuschauer auf die Folter spannen möchte? Dies erinnert zumindest daran und schließt sich an andere Versuche, das Märchen mit komischen Momenten aufzuladen, an: Bei dem „Dornröschen aus dem Buch“ ist es vor allem der Frosch, der die Puppenspielerin die ganze Zeit küssen möchte, wodurch komische Elemente dem Märchengeschehen zugefügt werden. Karla Wintermann verstreut Komik öfters: Angefangen beim König, der der Fee der Liebe mit der Frage, ob sie nicht auch einmal bei ihm vorbei schauen könnte, zuzwinkert, oder der Park, in dem das Geburtstagsfest stattfinden soll und der endlich von den Schäden des Hochwassers befreit werden konnte, bis hin zu den Prinzen, die so gar keine Prinzen sind, wie man es sich im Märchen vorstellt: Die ersten beiden versuchen erst gar nicht in den Turm zu Dornröschen zu gelangen, da es ihnen zu anstrengend ist und der dritte – Prinz Klaus – beschließt erst einmal, einen Abstecher in den Bierkeller zu machen.

Es sind Kleinigkeiten, winzige Veränderungen, die das Märchen zwar nicht grundlegend verändern, aber andere, „neue“ Zwischentöne mitschwingen lassen.

Zahlen im Märchen

Dreizehn Feen, aber nur zwölf Teller – die Freude über die Geburt des Dornröschens soll mit einem großen Fest gefeiert werden, nun nimmt das Unheil seinen Lauf, denn während die Zahl zwölf gerne als Sinnbild einer Einheit gesehen wird, ist es die Zahl 13, die Unglück herbeiruft. Es sind zwölf Monate, oder aber auch zweimal zwölf Stunden, die einen Tag einteilen – dadurch wird Einigkeit transportiert.²⁹⁶ Mit der Zahl 13 schwingt hingegen Unheilvolles mit, das auch schon in der Geschichte verankert ist: „So ist Jesus vom dreizehnten seiner Jünger verraten worden und Dreizehn ist auch jene Zahl, die eine Geschlossenheit, die Zeichen des Tierkreises überschreitet.“²⁹⁷ Trotzdem ist es keine „böse“ Zahl, sondern eine mit ambivalentem Charakter. Während sie für die einen Unglück prophezeit, sehen sie andere als etwas Glückbringendes oder als Symbol für einen Umbruch, eine neue Ära, die sich entwickelt.²⁹⁸

Eine andere markante Zahl in diesem Märchen ist die Zahl 15 – das junge Mädchen soll an seinem 15. Geburtstag in einen tiefen Schlaf fallen. Dieser Geburtstag markiert eine Schwelle, die den Übertritt von der Kindheit und der Jugend in das frühe Erwachsensein symbolisiert. Dies wird durch den Aufstieg in den Turm eingeleitet, den Paul Paede als den Beginn des eigenen Denkens deutet.²⁹⁹ Der Aspekt, ob Schneewittchen dazu überhaupt bereit sei, wird jedoch nicht berücksichtigt, weshalb der hundertjährige Schlaf ihm dafür mehr Zeit geben soll und somit zum Reifungsprozess wird, den die Eltern durch ihre – wenn auch schlafende – Anwesenheit begleiten. Die Prinzen scheitern nur deshalb am Versuch, durch die Hecke zum schlafenden Dornröschen durchzudringen, weil die Zeit bzw. das junge Mädchen noch nicht bereit ist.

²⁹⁶ Vgl. ebenda S. 85.

²⁹⁷ Ebenda S. 86.

²⁹⁸ Vgl. ebenda S. 85.

²⁹⁹ Vgl. Paul Paede: Krankheit, Heilung und Entwicklung im Spiegel der Märchen. Frankfurt am Main: Klostermann 1986, S. 135. Zitiert nach: Nina Fuchs: Die Bedeutung des deutschsprachigen Märchens im aktuellen Kinder-Puppentheater. „Dornröschen“ und „Von einem tapferen Schneider“ im APFELBAUM, hier S. 93.

„Das ‚Ich‘ war noch nicht bereit und stark genug. Die sterbenden Prinzen stehen dabei eher nicht für verschiedene Personen sondern alle für ein und dasselbe ‚Ich‘, nämlich das eigene.“³⁰⁰

Erst nach 100 Jahren besiegelt ein Kuss zwischen einer jungen Frau und einem jungen Mann diesen Reifungsprozess. Interessant ist deshalb auch die Gestaltung der gescheiterten Prinzen bei der Inszenierung des Puppentheater Geras: Es sind angedeutete Ritterfiguren, die aber entfernt von menschlichen Zügen ausgestattet sind. Der zweite Ritter tritt überhaupt nur mehr in kompletter Ritterrüstung auf. Damit könnte dieser noch nicht fertige Reifungsprozess verbildlicht werden, denn so wie auch die Figuren eher als Repräsentanten, nicht jedoch als individuelle Charaktere, auftreten, zeigt sich auch der Entwicklungsstand des schlafenden Mädchens: Es ist noch kein „Ich“, sondern ein Schein von dessen, zu dem es sich einmal entwickeln wird. Die Hecke ist dabei gleichermaßen die Seele/das Herz des Dornröschens: Da der richtige Zeitpunkt noch nicht gekommen ist, verwehrt es den gestellten Ansprüchen den Zutritt, da es diese noch nicht erfüllen kann. Erst mit dem letzten Prinzen ist das möglich.

Die Zeit im Märchen

„Dornröschen“ verbildlicht den Umgang des Märchens mit der Zeit ganz besonders: 100 Jahre schlafen Dornröschen und der gesamte Hofstaat, bis sich der Fluch durch den Kuss eines Prinzen löst. Es herrscht keine Verwunderung darüber, dass dies überhaupt möglich ist bzw. dass Dornröschen selbst nach hundertjährigem Schlaf noch genauso jung und schön ist wie an seinem 15. Geburtstag. Die Uhr tickt in der Märchenwelt anders und demonstriert, dass es sich um eine „andere“ Welt handelt. Um eine Traumwelt? Ähnlichkeiten wären gegeben, denn auch im Traum verläuft die Zeit nicht in Sekunden, Minuten und Stunden, sondern vielmehr in Momenten, die wir erleben. Und das wird auch nicht hinterfragt, denn Realitätsfaktoren sind in diesen Welten ausgeschlossen, hier existieren eigene Gesetze und Regeln.

³⁰⁰ Nina Fuchs: Die Bedeutung des deutschsprachigen Märchens im aktuellen Kinder-Puppentheater. „Dornröschen“ und „Von einem tapferen Schneider“ im APFELBAUM, S. 90.

7. Resümee

„Die Figuren im Märchen [...] sind keine lebendigen Menschen, sondern Aspekte der Menschen“, ³⁰¹ schreibt Iris Frick und meint damit, dass das Märchen den Menschen in seinen vielen Facetten darstelle. Jeder Mensch hat etwas von einem Helden oder einem König, aber auch etwas von einer Hexe. Das wird dann zu einem Problem, wenn solche Aspekte zu einer Person gemacht werden.³⁰²

Eine Puppe, ein Objekt oder eine Figur kann ein Märchenprinz, ein krabbelnder, grauslicher Käfer oder ein verrückter Professor sein – alle stellen etwas dar, schmücken es aber nicht weiter aus und sind in allen Fällen Figuren, die erst im Akt des Figurenspiels zu dem werden, was sich der Animateur vorstellt und was der Zuschauer auch zulassen kann. Selbst wenn die Figur durch ihre Gestaltung für bestimmte Charakterzüge geformt ist, wird sie doch erst im Animationsprozess zum Subjekt.

Der Zuschauer weiß, dass die Figuren sich nicht von alleine bewegen und in dem einen Moment jemanden anderen darstellen können als im anderen. Er respektiert das genauso, wie wenn sich der Frosch in einen schönen Prinzen verwandelt oder Dornröschen aus seinem hundertjährigen Schlaf erwacht und noch genauso schön und jung ist wie vor dieser langen Zeit.

Besonders im Objekttheater, wie auch bei Manfredi Siragusas „Orest“ zu sehen ist, ist ersichtlich, dass Figuren oder auch Objekte sowie Puppen das sind, wozu sie gemacht werden – sie können König, Rasierer und Zwerg gleichzeitig sein. Das Objekttheater ermöglicht, dass Objekte vollkommene Stereotypen sein können. Sie können auch abseits ihrer Alltagsfunktion mit dem gefüllt werden, was der Animateur durch die Art seiner Belebung im Sinn hat: Der Kamm ist solange ein Kamm, bis der Figurenspieler ihn dazu animiert, ein Prinz zu sein. Beendet er diesen Prozess, ist das Objekt wieder das, was es davor war: ein Kamm.

Ähnlich ist es bei den Puppen, wobei hier jedoch meist durch deren Gestaltung ein gewisses Programm mittransportiert wird: Eine Puppe mit langem Kleid und goldener

³⁰¹ Iris Frick: Märchenerzählen im Medienzeitalter? In: Ortwin Beisbart/Bärbel Kerkhoff-Hader (Hg.): Märchen. Geschichte – Psychologie – Medien. Schriftenreihe Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kand. Band 7. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008, S. 125.

³⁰² Vgl. ebenda S. 125.

Krone wird erst in der Interaktion mit dem Figurenspieler zur Königin. Lässt der Figurenspieler von ihr ab, ist sie wieder „nur“ eine Puppe. Soll sie in dem einen Moment Schneewittchen sein, kann sie im nächsten Moment schon Dornröschen sein. Dies funktioniert, weil die Puppe nicht jemand ist, sondern vielmehr für etwas steht und etwas zeigt. Genauso wie die Märchenfiguren, haben auch die Puppen, Objekte und Figuren keine explizite, individuelle Persönlichkeitsstruktur. Mit Fantasie werden sie von Stereotypen zu Repräsentanten von Charakteren, die eine Geschichte erzählen. Der Zuschauer muss das gezeigte Animierte mit seinen eigenen Vorstellungen und Ideen füllen. Er stellt sich vor, dass die Figur mit der Krone am Kopf der König sei, schreibt ihr aber keine individuelle Zeichnung zu. Wie die Märchenfigur stellt auch diese Theaterfigur etwas dar, schmückt es aber nicht aus. Genauso wie die Figuren im Märchen nicht sterben, kann auch die Theaterfigur keinen Tod finden. Ihr Schicksal liegt im Märchenerzähler bzw. im Figurenspieler – beide ziehen die Fäden und geleiten die Teilnehmer zu ihrem Ende. Der Märchenerzähler nimmt mit Anfangs- und Schlussformeln Abstand zum Erzählten, der Figurenspieler agiert auf andere Weise: Indem er die Figur animiert, ist er Teil eines Prozesses, von dem er erst dann Abstand nehmen kann, wenn das Theaterstück zu Ende ist. Selbst wenn er eine Märchen-Inszenierung in einem Theater mit „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute...“ Abstand zum Erzählten nimmt, ist nicht automatisch davon auszugehen, dass dies auch den Austritt aus dem Animationsprozess impliziert.

Unmittelbarkeit, die lebendige Sprache und das Erleben eigener Bilder sind drei weitere Merkmale, die das Märchen maßgeblich definieren sollen. Die Unmittelbarkeit ist durch den sozialen Akt während des Figurenspiels gegeben: Nicht Radio, Fernseher oder Buch sind Vermittler einer Geschichte, sondern die anwesenden Personen, die das Gesprochene mimisch und gestisch untermalen – im Fall des Figurentheaters durch ein animiertes Objekt. Die mündliche Erzählsituation ist jener im Theater nicht gleichzustellen, trotzdem finden sich Parallelen: Nicht nur der Figurenspieler kann sich an das Publikum wenden, sondern diese Art der Kommunikation ist auch für das Publikum offen. Besonders Kinder reagieren oft aus einem Impuls heraus und involvieren sich in das Bühnengeschehen. Gewisse Barrieren müssen dennoch

überwunden werden – die meist erhöhte Bühne, der dunkle Publikumsbereich und die Forderung der Eltern, im Theater still zu sein und sich zu benehmen.

Das Erleben eigener Bilder – ein weiteres wichtiges Kriterium des Märchens – kann im Figurentheater soweit verifiziert werden, dass der Zuschauer einerseits die Figuren in seiner Vorstellungskraft zum „Leben erwecken“ muss und andererseits, indem durch spärliche oder nicht eindeutig zutreffende Ausstattungsobjekte (beispielsweise stellt ein Tisch zuerst einen Berg und dann ein Schloss dar) der Zuschauer dies mit der Kraft seiner Fantasie als Imagination vervollständigen muss. Das Figurentheater ist insofern dem Märchen ähnlich, dass dessen Geschichten erst im Kopf beendet werden. Genauso wie das Zuhören während eines Erzählakts, wird auch das Zuschauen somit zum aktiven und kreativen Prozess. „Die Grenzen zwischen tatsächlicher Wahrnehmung und Imagination verschwimmen. Das Spiel mit dem Schein wird zum wesentlichen Bestandteil des Figurentheaters“.³⁰³

Auffallend ist der Trend, das Märchen zu modernisieren – nicht jedoch in seiner Form oder Gestaltung, sondern die Veränderungen werden im Inhalt vorgenommen. Während die Dialoge etwas derber und die Figuren modernen Gesichtspunkten angepasst werden, bleibt das Bühnenbild gerne lieblich und bunt. Lenkt man den Blick auf andere Inszenierungen, ist erkennbar, dass dies keine Masche des Figurentheaters im Allgemeinen ist, sondern eher im Bereich des Märchens bleibt.

Es zeigt sich, dass das Figurentheater auch abseits der bunten und lieblichen Märchenwelt besteht. Das beweisen Inszenierungen wie „Die Verwandlung“ vom Private Theatre Province, „Psycho Reloaded“ von Butchy a loutky und „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – wer ist Seppl?“ vom Puppentheater Gugelhupf. Hier qualmt und raucht es. Es ist düster, manchmal derb und es regiert der schwarze Humor. Es unterhält, bedrückt, regt zum Nachdenken an. Es ist so vollkommen anders als in der Welt der Märchen, nur die Figuren sind die gleichen: Der König ist eine Fadenmarionette – genauso wie die Akteure in Kafkas Verwandlung. Keine traumhaften Schlösser mit bunten Blumen und dichtem Märchenwald gestalten das Bühnenbild, sondern eine kühle, distanzierende Ausstattung wie in „Die

³⁰³ Luzie Stransky: Gebildetes und Eingebildetes. Minidramen am Kabinettheater. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010, S. 70f.

Verwandlung“ oder ein kleiner Käfig als Guckkastenbühne in „Frankenstein“ geben den visuellen Rahmen der Theaterinszenierung vor.

Das Klischee, Figurentheater sei voller bunter Farben und mit lustigen lieblichen Momenten nur für Kinder gedacht, kann sich nicht bewahrheiten, wenn der Blick auf andere Stoffbearbeitungen fällt als auf solche des Märchens. Andere Inszenierungen – abseits der Märchen – zeigen, dass durch ernsthafte Auseinandersetzungen mit Stoffen, diese in Medienadaptionen nicht nur überleben, sondern interessante Interpretationen sein können.

Von dem einen oder anderen Versuch, den Märchenstoff zu „entstauben“, ihn „aufzupeppen“ und mit „modernem Touch“ aufzuführen, kann nicht abgesehen werden. Mit ironischen Kommentaren soll die Gegenwart reflektiert und witzig aufgearbeitet werden. Während man jedoch bei Adaptionen von anderen Stoffen das Gesamte im Blick hat und daraus interessante Interpretationen entstehen, erscheint es beim Märchen meist so, als ob man sich noch nicht entschieden habe, inwiefern, wie weit und in welcher Form in den Märchenstoff eingegriffen werden darf. Stattdessen gibt es oberflächliche und vorsichtige Versuche, sich einer Bearbeitung anzunähern.

Einen anderen Spagat muss das Figurenspiel meistern: Im Puppen-, Objekt- und Figurentheater sind unterschiedliche Ausprägungen von Mischformen zwischen dem Theater- und Puppenspiel zu beobachten, indem der Figurenspieler das Objekt, die Puppe oder die Figur animiert, jedoch auch zeitweise aus dieser Rolle herustritt und zum Schauspieler wird. Dieser offene Sprung ist eine häufige Inszenierungsform des Figurentheaters und ist, indem er diese Trennung für die Gestaltung der Szene verwendet, weniger eine Illusionsbrechung, sondern vielmehr ein raffiniertes, dramaturgisches Mittel, das die Vielfältigkeit dieser Theatersparte unterstreicht und zudem auf die Künstlichkeit der Figur durch den Sprung in die Schauspielerrolle nachdrücklich verweist. Der Figuren-/Schauspieler macht sich das Spannungsverhältnis zwischen dem eigenen und dem fremden Körper zu Nutze und baut dies dramaturgisch in die Thematik des Stückes ein. Bei „F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig“ vom Schubert Theater Wien beispielsweise geschieht der Wechsel zwischen Figuren- und Schauspieler parallel zum Sprung zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Eine Gratwanderung, die nicht immer

gelingt, denn die Möglichkeit dieses Sprunges birgt eine Gefahr: Wo endet das Figurentheater und ab wann beginnt das Schauspieltheater?

Der Sprung des Figuren-/Schauspielers sollte nicht nur behutsam in den Inhalt der Inszenierung eingebettet werden, sondern auch gleichzeitig subtil auf dessen Unterschiedlichkeit verweisen und einen Raum öffnen, in dem dieser stilisierte Dialog zum Vorschein tritt und den Animationsprozess wiederum verstärkt thematisiert. Der Wechsel von der Figur in die Schauspielerrolle ist dabei stets eine Gratwanderung: „Das war kein Puppentheater. Da waren mehr Schauspieler auf der Bühne als Puppen und dann auch noch schlechte!“,³⁰⁴ hört man auch bei den Internationalen PuppenTheaterTagen in Mistelbach. Entscheidend ist, dass die Puppe, die Figur oder das Objekt nicht zum Accessoire des Schauspielers werden, sondern entscheidende Handlungsträger bleiben.

³⁰⁴ Olaf Bernstengel/Danika Ruso: Internationale PuppenTheaterTage Mistelbach. Ein Rückblick auf 28 Jahre Puppentheaterfestival, S. 17.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Literaturverzeichnis

Albersmeier, Franz-Josef: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik. In: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1989.

Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Beisbart, Ortwin/Kerkhoff-Hader, Bärbel (Hg.): Märchen. Geschichte – Psychologie – Medien. Schriftenreihe Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 7. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008.

Bernstengel, Olaf: Überlegungen zum europäischen Puppentheater am Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Gissenwehler, Michael/Kaminski, Gerd (Hg.): In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen. Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart. Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft. Band 11. München: Herbert Utz Verlag 2008.

Bernstengel, Olaf/Ruso, Danika: Internationale PuppenTheaterTage Mistelbach. Ein Rückblick auf 28 Jahre Puppentheaterfestivals. Mistelbach 2006.

Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.

Birbaumer, Ulf (Red.): Theater der offenen Form. Multi-Media-Theater. Puppentheater. Schubertjubiläum. Almanach der Wiener Festwochen 1971. Wien, München: Verlag für Jugend und Volk 1971.

Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000.

Böhmer, Günter: Puppentheater. In: Birbaumer Ulf (Red.): Theater der offenen Form. Multi-Media-Theater. Puppentheater. Schubertjubiläum. Herausgegeben im Auftrag der Wiener Festwochen. Wien, München: Verlag für Jugend und Volk 1971.

Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007.

Craig, Edward Gordon: „Der Schauspieler und die Übermarionette“. In: Kleist, Heinrich von/Craig, Edward Gordon/Földényi, László F.: „Marionetten und Übermarionetten“. Berlin: Matthes & Seitz 2012.

Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt 1969.

Doderer, Klaus (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1983.

Ebel, Gudrun: Märchenerzählen heute. In: Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Erlinger, Hans Dieter: Märchenverfilmungen im Fernsehen. In: Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Fink, Susita: Figurentheater für Erwachsene am Beispiel von 7 Figurentheatern in Wien. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005.

Fuchs, Nina: Die Bedeutung des deutschsprachigen Märchens im aktuellen Kinder-Puppentheater. „Dornröschen“ und „Von einem tapferen Schneider“ im APFELBAUM. Diplomarbeit. Univ. Wien 2012.

Frick, Iris: Märchenerzählen im Medienzeitalter? In: Beisbart, Ortwin/Kerkhoff-Hader, Bärbel (Hg.): Märchen. Geschichte – Psychologie – Medien. Schriftenreihe Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kand. Band 7. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008.

Gerndt, Cordula Carla: Freies mündliches Erzählen. Über das Wechselspiel von Wort und Bild im Erzählvorgang. In: Beisbart, Ortwin/Kerkhoff-Hader, Bärbel (Hg.): Märchen. Geschichte – Psychologie – Medien. Schriftenreihe Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kand. Band 7. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008.

Grundtner, Manfred: Märchen und Morbidität. Das Stuffed Puppet Theatre von Neville Tranter. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Haas, Gerhard: Wozu Märchen gut sind. Überlegungen zur zeitgenössischen Märchendiskussion und Märchendidaktik. In: Doderer, Klaus (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1983.

Heidtmann, Horst: Vom Dornröschen zum Shrek. Wandlungen des Märchenfilms. In: Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe

Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Heilig, Katharina Maria: Kann man den Kasperl derschlag'n? Zur Genealogie der Kasperliade. Diplomarbeit. Univ. Wien 1998.

Hohr, Hansjörg: Das Märchen – zwischen Kunst, Mythos und Spiel. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.

Jerrendorf, Marion: Grimms Märchen in Medien. Aspekte verschiedener Erscheinungsformen in Hörfunk, Fernsehen und Theater. Dissertation. Univ. Tübingen 1985.

Jurkowski, Henryk: Künstlerische Tendenzen im modernen Puppentheater. In: UNIMA (Hg.): Die Welt des Puppenspiels. Berlin: Henschel 1989.

Kaltenbrunner, Karin: Der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions. Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Repräsentation des Wissenschaftlers Victor Frankenstein. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza: Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkung von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln: Prometh-Verlag 1989.

Kantorowicz, Ernst: Die zwei Körper des Königs. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1990.

Karlinger, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Klinge, Dieter: Märchen und Kindertheater – Kindertheater gleich „Märchen“? In: Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Knoedgn, Werner: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Vrachhaus 1990.

Kohn, Hannah: „Richard Teschner Figurenspiel als Spiegel des Zeitgeistes einer Epoche“. Diplomarbeit. Univ. Wien 2012.

Leucht, Sabine: Der doppelte Körper beginnt sich zu teilen. Über verpuppte Menschen oder über den Einzug der Figur ins Reich des Schauspieltheaters. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000.

Lüthi, Max: Märchen. 10., aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2004.

Lüthi, Max: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.

Müller-Seidel, Walter (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretation. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1967.

Paede, Paul: Krankheit, Heilung und Entwicklung im Spiegel der Märchen. Frankfurt: Klostermann 1986.

Panzer, Friedrich (Hg.): Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe in der Urfassung. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag 1955.

Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München: Verlag C.H. Beck 1990.

Rogge, Jan-Uwe: Märchen in den Medien. Über Möglichkeiten medialer Märchenadaptionen. In: Doderer, Klaus (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1983.

Röllecke, Franz: Von Menschen, denen wir Grimms Märchen verdanken. In: Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Schenda, Rudolf: Märchen erzählen – Märchen verbreiten. Wandel in den Mitteilungsformen einer populären Gattung. In: Hohn, Hansjörg: Das Märchen – zwischen Kunst, Mythos und Spiel. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.

Schmidt, Andrea: Abstraktion und Synthese. Puppenspiel und künstlerische Avantgarde. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000.

Seibert, Peter: Die Medien und die Märchen. In: Barsch, Armin/Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Band 6. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Steinmann, Peter Klaus: Figurentheater – Totales Theater. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln: Prometh-Verlag 1989.

Stransky, Luzie: Gebildetes und Eingebildetes. Minidramen am Kabinetttheater. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.

Taube, Gerd: Bildzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Druckhaus Galrev 2000.

Taube, Gerd: Lustige Figur versus Spiel-Prinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994.

Taube, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995.

Technau, Silke: Publikspiel. Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994.

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

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

Wessely, Alexander: „Wie überall kommt es im Puppentheater auf die Haltung und Gesinnung an (...)“. Dissertation. Univ. Wien 2009.

8.2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Orest“, babelart Theater	8
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 2: „Orest“, babelart Theater	8
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 3: „Kurzgeschichten“, Hugo Suarez	14
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 4: „Kurzgeschichten“, Hugo Suarez	14
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 5: „Kurzgeschichten“, Hugo Suarez	14
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 6: „Kurzgeschichten“, Hugo Suarez	15
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 7: „Kurzgeschichten“, Hugo Suarez	15
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 8: „Kurzgeschichten“, Hugo Suarez	15
Credit: Carina Rambauske	
Abbildung 9: Plakat der 33. Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach	23
Credit: Stadtgemeinde Mistelbach, Sujet: Ironimus	
Abbildung 10: Plakat der 34. Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach	24
Credit: Stadtgemeinde Mistelbach, Sujet: Johannes Niesel	

- Abbildung 11: Plakat der 34. Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach.....24
Credit: Stadtgemeinde Mistelbach, Sujet: Peter Holzapfel
- Abbildung 12: „Hackbraten is nich“, Kaufmann & Co27
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 13: „Antalogia“, Jordi Bertran28
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 14: „Marleni – Preußische Diven blond wie Stahl“, Puppentheater der Stadt
Magdeburg28
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 15: „Die drei Rätsel“, Trittbrettl29
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 16: „Im Vino her i was“, Karin Schäfer Figuren Theater30
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 17: „Psycho Reloaded“, Buchty a loutky31
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 18: „Die Verwandlung“, Private Theatre Province31
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 19: „Das verräterische Herz“, Stefan Wey32
Credit: Carina Rambauske
- Abbildung 20: „Die Frau, die zu viel atmet“, La Passionata Svironie32
Credit: Carina Rambauske

- Abbildung 21: „Schneewittchen und die glorreichen Sieben“, Figurentheater Gerti Tröbinger33
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 22: „Der Pate Hase“, babelart Theater.....33
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 23: „Eggbird and Other String Puppet Stories“, Stephen Mottram.....36
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 24: „Molière – Der eingebildete Kranke“, Theater Salz+Pfeffer37
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 25: „Happy Bones“, Theatro Matita37
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 26: „F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig“, Schubert Theater Wien38
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 27: „1944 – Es war einmal ein Drache“, Tandra Theater39
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 28: „1944 – Es war einmal ein Drache“, Tandra Theater39
Credit: Carina Rambausk
- Abbildung 29: „Frankenstein. Alles ist möglich – oder – Wer ist Seppl?“, Puppentheater Gugelhupf47
Credit: Carina Rambausk

Abbildung 30: „Sneewittchen – oder Schönheit um jeden Preis“, Figurentheater
Marmelock 104

Credit: Carina Rambauske

Abbildung 31: „Dornröschen war in Weesenstein“, Karla Wintermann 110

Credit: Carina Rambauske

Abbildung 32: „Dornröschen war in Weesenstein“, Karla Wintermann 110

Credit: Carina Rambauske

Abbildung 33: „Dornröschen“, Puppentheater Gera 113

Credit: Carina Rambauske

9. Lebenslauf

Angaben zur Person

<i>Name</i>	Carina Rambauske
<i>Geburtsdatum, -ort</i>	22. August 1989, Wien

Studium

<i>Oktober 2007 bis Mai 2014</i>	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
<i>seit März 2009</i>	Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien

Schulbildung

<i>2003 bis 2007</i>	Oberstufenrealgymnasium in Mistelbach
<i>1999 bis 2003</i>	Hauptschule I Mistelbach
<i>1996 bis 1999</i>	Volksschule I Mistelbach

Berufliche Tätigkeit

<i>seit März 2008</i>	Freie Mitarbeiterin bei der Mistelbacher NÖN
-----------------------	--

10. Abstract

Dem Puppen-, Objekt- und Figurentheater wurden im Laufe seiner Entstehungsgeschichte verschiedene Funktionen und Schauplätze zugesprochen. Im 19. Jahrhundert soll es die Erwachsenen als Publikum verloren haben und zum Theater für Kinder deskreditiert worden sein. Seit dem Zweiten Weltkrieg versucht das Figurentheater dieses Image abzulegen und das Interesse an der Marionette als Alternative zum Schauspieler wieder zu wecken. In diesem jahrelangen Findungsprozess hat sich auch die Sehnsucht nach einem neuen Oberbegriff gebildet, der die Vielseitigkeit und den künstlerischen Anspruch dieser Theatergattung vereinen soll. Der Begriff „Figurentheater“ soll die Abstraktheit und Artenvielfalt der Animation fremder Materie nun umfassen und vor allem die Bestrebungen unterstreichen, dass die Bühne der Puppen längst nicht nur märchenhaften Erzählungen und dem Kinderkasperl vorbehalten sei, sondern auch Raum für experimentelle und hochkünstlerische Inszenierungen eröffne.

Die vorliegende Arbeit soll jedoch nicht nur den Eindruck des Puppen-, Objekt- und Figurentheaters als künstlerisch und ernst zu nehmendes Theater verstärken, sondern auch dessen Umgang mit der Gattung Märchen untersuchen. Für einige Kritiker ist der Grat zwischen einer respektablen Medienadaption und einer vollkommenen verfälschten Verwandlung des Grundmaterials unmöglich überwindbar, da die Eigentümlichkeit des Märchens einen Medientransfer ohne die Beibehaltung seiner Spezifik nicht überleben könne. Märchenadaptionen – ob nun im Radio, Fernsehen, oder Film – sollen den Blick auf die Märchenwelt verstellen und dessen historische Ursprünge und die sich daraus entwickelnde Art des sozialen Aktes verraten. Können vielleicht Puppen, Figuren und Objekte den Anforderungen besser gerecht werden? Wie geht diese Art des Theaters mit den Prinzessinnen, Zwergen und Feen um? Diese Fragen sollen ebenfalls in die Diplomarbeit aufgenommen werden.

Ausgangspunkt für die Überlegungen bilden die Internationalen PuppenTheaterTage in Mistelbach, die seit 1979 alljährlich im Oktober zum Schauplatz der Vielfalt des Puppen-, Objekt- und Figurentheaters werden. Fünf Tage lang geben dort Bühnen aus aller Welt Einblicke in die breite Palette der Puppenspielkunst und veranschaulichen, wie sehr sich der Begriff der Puppe erweitert hat.