



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gebildetes und Eingebildetes“ Minidramen am Kabinettheater

Verfasserin

Luzie Stransky

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhalt

1	Einleitung.....	3
2	Über das Kabinetttheater	7
2.1	Arbeiten des Kabinetttheaters im Überblick.....	8
2.2	Ambiente und Raumsituation	10
3	Figurentheater und Minidrama	13
3.1	Zum Figurentheater.....	13
3.1.1	Begriffserklärungen	13
3.1.2	Historische Referenzen	15
3.1.3	Auf der Suche nach dem „Figurentheaterspezifischen“	21
3.2	Die Wahl der Texte – das Minidrama und seine Merkmale.....	24
3.2.1	Definition und Bezeichnungen	25
3.2.2	Reduktion und Metatheater.....	26
3.2.3	Groteskes und Absurdes	28
3.2.4	Parodie und Satire.....	30
3.3	Die Inszenierungsarbeit des Kabinetttheaters.....	33
3.3.1	Der Text als Ausgangsbasis.....	33
3.3.2	Zur „Unaufführbarkeit“ von Minidramen.....	36
3.3.3	Inszenierung von Sprachmaterial.....	37
3.3.4	Gestaltung der Figuren.....	39
3.3.5	Figuren als Metaphern	41
3.4	Die Überschneidungen von Minidrama und Figurentheater.....	46
4	Metatheater und die Thematisierung der Prozesshaftigkeit.....	50
4.1	Transparenz der Autorenschaft.....	50
4.1.1	Wolfgang Bauers <i>Die Schlacht an der Beresina</i>	51
4.1.2	Die Umsetzung der Metatheaterkonzeptionen am Kabinetttheater	53
4.2	Die Sichtbarmachung des Entstehungsprozesses	56
4.2.1	Javier Tomeos <i>Der nautische Philosoph</i>	56
4.2.2	Regie und Inszenieren als Thema	59
4.2.3	Der sichtbare Animationsprozess	61
4.2.4	Die Rolle des Puppenspielers	63

4.3	Das Spiel mit der Vorstellung des Zuschauers.....	65
4.3.1	Konstanty Ildefons Gałczyński's „ <i>Drama eines betrogenen Ehemanns</i> “ oder „ <i>Der von der Kredenz Zerquetschte</i> “	65
4.3.2	Ergänzende Imagination des Zuschauers	67
4.3.3	Entstehung von Fiktion – Theater im Kopf.....	69
5	Das Groteske	72
5.1	Kurt Bartschs <i>Das Bein</i>	72
5.2	Groteskes im Text	74
5.3	Groteskes in der Inszenierung.....	76
6	Das Absurde	78
6.1	Daniil Charms' <i>Was sagt man dazu</i>	79
6.2	Absurdes in der Umsetzung des Kabinetttheaters.....	82
7	Der Zweifel an der Autonomie des Subjekts	86
7.1	Konrad Bayers <i>anna und rosa</i>	86
7.2	Die Umsetzung der Abhängigkeitsthematik am Kabinetttheater.....	88
7.3	Metaphorik des Objekttheaters.....	90
8	Resümee	92
	Bibliographie.....	98
	Abbildungsverzeichnis	103
	Anhang	105
	Abstract	105
	Lebenslauf.....	107

1 Einleitung

Das Kabinetttheater, ein Figurentheater für Erwachsene, lässt viele seiner Inszenierungen auf einer literarischen Grundlage basieren, genauer auf dramatischen Miniaturen, d.h. auf kurzen Dialogen oder literarischen Fragmenten, die vom Kabinetttheater unter dem Begriff Minidramen zusammengefasst werden.

Diese literarischen Figurentheaterinszenierungen sind Gegenstand meiner Arbeit. Die Fragestellung bezieht sich zunächst auf die vom Kabinetttheater getroffene Auswahl der Literatur. Um welche Art von Literatur handelt es sich? Welche Merkmale weist diese auf?

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit wird aber auf der Untersuchung der szenischen Umsetzung dieser Texte durch das Kabinetttheater liegen. Welche Verfahrensweisen und Methoden wendet das Kabinetttheater dabei an? Was ist der „Mehrwert“ dieser Inszenierungsarbeit? Oder anders gefragt: Was macht den Unterschied zu einer rein auditiven Vermittlung des literarischen Textes aus, wie dies z.B. bei Lesungen geschieht? In Bezug darauf soll auf die Besonderheiten des Mediums Figurentheater ebenso eingegangen werden, wie auch auf die Rolle des Zuschauers bei der Entstehung von Figurentheater. Unter Entstehungsprozess verstehe ich in dem Fall nicht den Produktionsprozess, sondern den Aufführungs- und Rezeptionsprozess.

Die Imaginationenräume, die bei den Aufführungen des Kabinetttheaters eröffnet werden und die wesentlicher Bestandteil der spezifischen Ästhetik des Kabinetttheaters sind, waren auch ausschlaggebend für den Titel meiner Arbeit. „Gebildetes und Eingebildetes“ ist ein Zitat von Barbara und Friedrich Achleitner aus einem kurzen Glückwunschschreiben an das Kabinetttheater anlässlich seines 15-jährigen Bestehens.¹ Dieser Titel soll das für das Kabinetttheater wesentliche Wechselspiel zwischen den physisch präsenten Zeichen auf der Bühne und den dadurch hervorgerufenen Vorstellungswelten deutlich machen. Gleichzeitig verweist er auch auf den hohen Bildungsanspruch der Theatermacher an ihre Arbeit und an das Publikum.

Die Umsetzung der literarischen Texte wird anhand von sieben Minidrameninszenierungen analysiert, die mir repräsentativ für die Arbeit des Kabinetttheaters in diesem Bereich erscheinen.

¹ Vgl.: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 164.

Zum Thema Minidramen am Kabinetttheater gibt es bereits einen Aufsatz des Figurenspielers, Theater- und Kunsthistorikers Enno Podehl,² der in dieser Arbeit immer wieder Erwähnung finden wird. Podehl beschreibt darin allgemein das Zusammentreffen von Literatur und Figurentheater am Kabinetttheater, analysiert aber dabei konkret keine Inszenierung. Der Aufsatz ist im Buch *Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*³ erschienen, das anlässlich des 15-jährigen Jubiläums des Kabinetttheaters von Alexandra Millner herausgegeben worden ist und das durch Beiträge verschiedenster Art die vielfältige Arbeit des Kabinetttheaters vorstellt.

Zur Arbeit des Kabinetttheaters wurde eine Diplomarbeit von Helmut Michalek verfasst, die versucht den Werdegang und die Entwicklung dieses Figurentheaters chronologisch nachzuzeichnen.⁴ Eine zweite Diplomarbeit, von Susita Fink, beleuchtet die Situation von Figurentheatern für Erwachsene in Wien, darunter auch das Kabinetttheater, und arbeitet vorwiegend mit Publikumsumfragen und Interviews.⁵ Die Fragestellung beider Arbeiten überschneidet sich mit meiner nicht. Meine Arbeit konzentriert sich im Gegensatz zu diesen auf die Inszenierungen literarischer Texte unter theaterästhetischen Gesichtspunkten. Dies soll in den folgenden nun kurz umrissenen Kapiteln geschehen.

Zu Beginn werde ich das Kabinetttheater und seine Arbeiten überblicksartig vorstellen, dabei wird ein eigenes kurzes Kapitel der salonartigen Theatersituation und dem Ambiente des Theaters gewidmet.

Das folgende Kapitel mit der Überschrift „Figurentheater und Minidrama“ nähert sich dem Thema von einer allgemeinen Seite. Es geht darin um die Merkmale und Spezifika der Gattungen Figurentheater und Minidrama und deren mögliche Überschneidungen. Das Zusammentreffen von Figurentheater und Minidrama wird aber von vornherein in Bezug zu den Arbeiten des Kabinetttheaters gesetzt werden. So wird der dritte Teil dieses Kapitels einige grundlegende Aspekte der Inszenierungsarbeit des Kabinetttheaters großteils anhand der Inszenierung von Friederike Mayröckers Text *Die*

² Vgl.: Podehl, Enno: Bericht einer Karambolage. Wenn Literatur auf Figurentheater stößt. In: Millner, Alexandra (Hg.): *Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 43-53.

³ Vgl.: Millner (2005).

⁴ Vgl.: Michalek, Helmut: *Das Kabinetttheater. Entwicklung und künstlerischer Weg eines Figurentheaters für Erwachsene*. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 2008.

⁵ Vgl.: Fink, Susita: *Figurentheater für Erwachsene. Am Beispiel von 7 Figurentheatern in Wien*. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 2006.

Industriegesellschaft erläutern. Themen wie der literarische Text als Ausgangsbasis der Inszenierungen, die so genannte „Unaufführbarkeit“ von Minidramen oder die Gestaltung und Metaphernhaftigkeit der Figuren des Kabinettheaters werden hierbei genauer behandelt. Dabei wird auf den Begriff der Metapher näher eingegangen werden, weil mir dieser für die Beschreibung der spezifischen und poetischen Bühnensprache des Kabinettheaters wesentlich erscheint.

Das darauf folgende Kapitel behandelt einen weiteren wichtigen Aspekt der Inszenierungsarbeit des Kabinettheaters: Die Sichtbarmachung und Fokussierung auf die Entstehungsprozesse von Figurentheater. Theater und die Entstehung von Theater wird zum Thema vieler Inszenierungen. Der Fokus kann auf die verschiedensten Teilbereiche dieses Prozesses gelegt werden. Für die Beschreibung der Sichtbarmachung der Autorenschaft soll die Aufführung von Wolfgang Bauers *Die Schlacht an der Beresina* behandelt werden, die Thematisierung von Regie und Animation am Figurentheater wird anhand der Inszenierung von Javier Tomeos *Der nautische Philosoph* erläutert werden und die Rolle des Zuschauers bei diesem Entstehungsprozess soll mit Hilfe von Konstanty Ildefons Gałczyński's „*Drama eines betrogenen Ehemanns*“ oder „*Der von der Kredenz Zerquetschte*“ anschaulich gemacht werden.

Die weiteren drei Kapitel behandeln nun wichtige Teilaspekte minidramatischer Literatur. Das Groteske und das Absurde und dessen Umsetzung durch das Kabinettheater wird anhand der Inszenierungen von Kurt Bartschs *Das Bein* und Daniil Charms' *Was sagt man dazu* erläutert. Außerdem soll die Umsetzung der Thematik des Zweifels an der Autonomie des Subjekts, welche ebenso in vielen Minidramen zu finden ist, behandelt werden. Dies soll anhand von Konrad Bayers Text *anna und rosa* geschehen. Bei diesem Inszenierungsbeispiel werden der Einsatz von Alltagsgegenständen und Objekten im Figurentheater und deren metaphorischer Gehalt eine wesentliche Rolle spielen.

Die einzelnen Aspekte der Inszenierungsarbeit des Kabinettheaters überschneiden sich, so sind viele Verfahrensweisen in vielen der Stücke zu finden. Es wird also in meiner Arbeit einige Querverweise und auch zusätzliche Beispiele geben, die den gerade zu behandelnden Aspekt besser erläutern sollen. Andererseits kann nicht bei jeder Besprechung einer Inszenierung umfassend auf alle zu berücksichtigenden und bei anderen Beispielen behandelten Aspekte eingegangen werden.

Alle Inszenierungen, die ich analysiere und für meine Arbeit verwende, sind im Repertoire des Kabinetttheaters und werden immer wieder aufgeführt. Die Analyse basiert, falls nicht anders angegeben, auf folgenden von mir besuchten Produktionen von Minidramenabenden.

Im Mai 2009 sah ich eine Produktion von 13 neuen Minidramen unter dem Titel *Das Gelbe vom Sofa*. Die Wiederaufnahme derselben Produktion besuchte ich im März 2010, dabei änderten sich manche Details bei einzelnen Stücken.

Zusätzlich sah ich zwei Jubiläumsprogramme mit Minidramen: Anfang des Jahres 2004 einen Minidramenabend anlässlich des 15-jährigen Jubiläums, an dem 15 Minidramen aus dem Repertoire der vergangenen 15 Jahre gezeigt wurden, weiters besuchte ich im Dezember 2009 eine ähnliche Aufführung anlässlich des 20. Geburtstages des Kabinetttheaters.

Um einen besseren Eindruck von den weiter zurückliegenden Aufführungen zu bekommen, halfen mir zwei Gespräche, die ich mit Julia Reichert, der Leiterin des Kabinetttheaters führte, außerdem sind manche der Minidrameninszenierungen in der Publikation *Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*⁶ beschrieben.

⁶ Vgl.: Millner (2005).

2 Über das Kabinettheater

Die Erfinder des Kabinettheaters sind Julia Reichert und Christopher Widauer. Julia Reicherts Zugang zum Figurentheater erfolgte vorrangig über die bildnerisch gestaltende Seite, über das Bauen und Gestalten von mechanischen Puppen, die seit Anfang der 80er-Jahre in verschiedenen Ausstellungen zu sehen waren. Andererseits ist Literatur in der künstlerischen Arbeit von Julia Reichert von Anfang an von Bedeutung. Als gelernte Bibliothekarin und zeitweilige Leiterin einer Buchhandlung lernt sie bald die Autoren kennen, die nun im Repertoire des Kabinettheaters zu finden sind. In der Gestaltung von Werbepuppen für den Hanser Verlag für die Frankfurter Buchmesse Anfang der 80er-Jahre verbindet Julia Reichert diese beiden Bereiche erstmals ganz konkret.⁷ 1983 übersiedelt die aus Bayern stammende Julia Reichert nach Graz. Dort entsteht auch 1989 zusammen mit Christopher Widauer die erste Aufführung von „Julia Reicherts Kabinettheater“. Christopher Widauer kommt aus dem Bereich des Musikmanagements und ist zu dieser Zeit Intendant des Musikfestivals *styriarte*. Am Kabinettheater ist er vorrangig für Bühnenbau und Puppenmechanik verantwortlich. Das Entwerfen und Gestalten der Figuren ist hingegen Julia Reicherts Metier.⁸

Über Jahre bilden diese beiden die künstlerische Leitung des Kabinettheaters, übersiedeln 1996 nach Wien, etablieren dort in der Porzellangasse ihre fixe Spielstätte und gestalten zahlreiche Figurentheaterinszenierungen. Von Anfang an arbeiten die beiden für ihre verschiedenen Produktionen mit Komponisten, Musikern, Schauspielern, Autoren, Regisseuren, Kostüm- und Bühnenbildnern und anderen Künstlern zusammen. Gemeinsam mit den beiden Leitern bilden meist zwei bis drei weitere Figurenspieler und ein Techniker das Team des Kabinettheaters.⁹

Seit Februar 2010 leitet Julia Reichert, nach einem Wechsel von Christopher Widauer in die Kulturpolitik der Stadt Wien, das Kabinettheater alleine.¹⁰

⁷ Vgl.: Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinettheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 12f.

⁸ Vgl.: Reichert (2005), S. 13f.

⁹ Vgl.: Kabinettheater. http://www.kabinettheater.at/aufderbuehne_team.html Zugriff: 07.04.10

¹⁰ Vgl.: Neuer Theaterreferent. In: Falter. 6/10, S. 29.

2.1 Arbeiten des Kabinetttheaters im Überblick

Die erste Aufführung des Kabinetttheaters 1989 in Graz war ein Figurentheaterabend, der als Weihnachtsgeschenk für Freunde und Bekannte von Julia Reichert und Christopher Widauer gedacht war. Gezeigt wurden einige Tableaux vivants und das erste Minidrama, Daniil Charms' *Die neugierigen alten Frauen* mit Musik von Olga Neuwirth.¹¹ In den folgenden Jahren entstehen zwei Minidramenabende im Forum Stadtpark: 1991 mit Minidramen von Kurt Bartsch, Wolfgang Bauer, Max Hermann-Niesse, Werner Kofler, Friederike Mayröcker, Arthur Schopenhauer und Karl Valentin und 1994 vorwiegend mit Texten der Autoren der Wiener Gruppe, darunter das etwas längere Stück *punch und judy* von H. C. Artmann.¹² Viele dieser Inszenierungen sind bis heute im Repertoire des Kabinetttheaters und werden immer wieder in verschiedenen Kombinationen zur Aufführung gebracht.

In Wien entstehen erneut zahlreiche Minidrameninszenierungen. Unter anderem wird 1996 Hugo Balls dadaistisches *Krippenspiel* inszeniert, welches seit damals jedes Jahr in der Vorweihnachtszeit zum festen Programm des Kabinetttheaters gehört. 1998 wird ein Abend mit vorwiegend neuen Texten von Franz Josef Czernin, Gundi Feyrer oder Anselm Glück, die das Kabinetttheater in Auftrag gegeben hat, gestaltet. 2000 folgt ein Minidramenabend mit Stücken von Gerhard Rühm. 2001 stehen in einer Inszenierung im Wiener Volkstheater zum 1. Todestag von H. C. Artmann dessen Texte im Mittelpunkt¹³ und 2003 entsteht eine Inszenierung mit Minidramen der italienischen Futuristen.¹⁴

Für seine Inszenierungen von Minidramen der Autoren Konstanty Ildefons Galszczyński und Daniil Charms erhält das Kabinetttheater 2004 den Nestroy-Preis für die beste Off-Theater-Produktion dieses Jahres und speziell für die Interpretation des Minidramas *Sündenfälle* von Daniil Charms.¹⁵

2009 entsteht die Produktion eines Minidramenabends unter dem Titel *Das Gelbe vom Sofa*. Hier wurden neben Stücken von schon früher inszenierten Autoren auch erstmals

¹¹ Vgl.: Reichert (2005), S. 13f.

¹² Vgl.: Millner (2005), S. 184.

¹³ Vgl.: Volkstheater Wien 1988 bis 2005. <http://inszenierung.at/volkstheater/daten/ingang/index.html>
Zugriff: 21.09.09

¹⁴ Vgl.: Millner (2005), S. 185.

¹⁵ Vgl.: Kabinetttheater. <http://www.kabinetttheater.at/repertoire/suendenfaelle.htm> Zugriff: 21.09.09

Texte von Gert Jonke, Hans Eichhorn, Herbert J. Wimmer, Javier Tomeo oder Antonio Fian gebracht.¹⁶

Anlässlich des 10. Todestages von H. C. Artmann gestaltet das Kabinetttheater 2010 einen Abend als Hommage an den Schriftsteller. Dieser beinhaltet Artmann-Stücke aus dem Repertoire des Kabinetttheaters sowie neue Inszenierungen seiner Texte.¹⁷

Obwohl sich das Kabinetttheater auf Figurentheaterproduktionen für Erwachsene spezialisiert hat, entstehen im Laufe der Zeit auch ein paar Arbeiten für Kinder, wie etwa 1997 und 1998 eine zweiteilige Krimiserie ohne Worte unter dem Titel *Homburg und Wedel* und 2002 die Produktion *Was willst du denn hier?*.¹⁸

Parallel zu den literarischen Inszenierungen sind immer mehr Musiktheaterproduktionen meist in Kooperation mit Ensembles, Orchestern, Musiktheater- oder Konzerthäusern entstanden: Unter anderem Igor Stravinskys *Die Geschichte vom Soldaten* (1999), Ernst Jandls *An diesem sonnigen Tage* mit Musik von Jost Meier (2001), *Das Puppenspiel des Meister Pedro* von Manuel de Falla (2001), Fritz von Herzmanovsky-Orlandos *Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter* mit Musik von Werner Pirchner (2003), *Le boeuf sur le toit* von Darius Milaud (2005) oder *Carneval der Tiere* von Camille Saint-Saëns (2006).¹⁹

Außerdem gestaltet Christopher Widauer seit 2004 unter der Regie von Thomas Reichert mit den Wiener Symphonikern die Reihe *Das andere Konzert* im Wiener Konzerthaus, in der Christopher Widauer mit einer fast lebensgroßen Klappmaulfigur, seinem „Onkel“, in Dialog tritt und gemeinsam mit ihr das gegebene Konzert kommentiert und dabei Hintergrundinformationen zu Stück und Komponist liefert.

In Zusammenarbeit mit dem *Theater an der Wien* entstanden fünf weitere Musiktheaterinszenierungen im Pausenraum des Untergeschosses, der so genannten *Hölle*. Vorbild ist Max Reinharts Kabarett *Schall und Rauch*²⁰, welches unter dem *Großen Schauspielhaus* in Berlin die satirische Version zum oben gegebenen Stück liefern sollte.²¹ Die erste dieser Inszenierungen war *Gute Götter, so ein Theater* (2007), das Pendant zu Claudio Monteverdis *Orfeo* im großen Saal. Die Inszenierung im Haydnjahr

¹⁶ Vgl.: Das Gelbe vom Sofa. Neue Minidramen. Programmheft, 2009.

¹⁷ Vgl.: KLEINE taschenkunstSTÜCKE. Hommage an H. C. Artmann anlässlich seines 10. Todestages. Programmheft, 2010.

¹⁸ Vgl.: Millner (2005), S. 184f.

¹⁹ Vgl.: Millner (2005), S. 185.

²⁰ Vgl.: Reichert (2005), S. 35.

²¹ Vgl.: Jurkowski, Henryk: A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1998, S. 12.

2009, *Haydn bricht auf oder: 7 Tage die die Welt veränderten* persifliert Haydns *Die Schöpfung*.²²

2.2 Ambiente und Raumsituation

Julia Reichert und Christopher Widauer kennen viele der Autoren und Komponisten, deren Stücke sie inszenieren, persönlich oder sind mit ihnen befreundet. Dadurch entstehen auch öfters Auftragswerke des Kabinetttheatres an ihre Freunde. Schon bei der ersten Vorstellung des Kabinetttheatres saßen „H. C. Artmann und Wolfi Bauer, Franz Innerhofer und Gert Jonke, Heidi und Max Droschl, Markus Hinterhäuser [...] und viele andere“²³ im Publikum. Persönlicher Kontakt zu Schauspielern, Literaten, Musikern, Theaterleuten, Verlegern und anderen Menschen der Szene werden im Kabinetttheater gepflegt. Auch die Räumlichkeiten in der Porzellangasse bieten dazu Möglichkeit künstlerisches und privates Leben zu verbinden.

„Nach 7 Jahren Kabinetttheater in Graz fanden wir in der Wiener Porzellangasse einen Raum, der – nach einem heftigen Umbau – Werkstatt, Theater und einen Zuschauer- und Wohnraum beherbergt. Es wurde, wie die Zuschauer immer wieder betonen, tatsächlich so etwas wie ein ‚Salon‘ in dieser Stadt, man sagt sogar, es sei der letzte seiner Art.“²⁴

In Wiener Salons wurde immer schon Kunst produziert und rezitiert. Ein Salon diene nicht nur dem geselligen Zusammensein und dem Gespräch, sondern oft auch dazu Künstler und Kunstrezipienten zu einem anregenden Gespräch zusammenzubringen.²⁵ Nicht nur diese Eigenschaft macht das Kabinetttheater zu einer Art Salon, sondern auch die Tatsache, dass dies in einem Zwischenraum von öffentlicher und privater Sphäre stattfindet und dass eine Frau die tragende Kraft des Ganzen ist.²⁶ Aber im Unterschied zu den historischen Wiener Salons ist im Kabinetttheater die Salonière in erster Linie Kunstproduzentin und nicht nur Organisatorin der künstlerischen Darbietungen, Diskussionen und Geselligkeiten.

Die Räumlichkeiten des Kabinetttheatres können grob in vier Bereiche eingeteilt werden. Der Bereich hinter der Bühne ist durch eine schwarze Wand, in die zwei ca. 1 mal 1 Meter große Guckkästen eingelassen sind, vom Zuschauerraum getrennt. Gespielt wird auf den beiden Guckkastenbühnen und ebenso im Bereich zwischen diesen und

²² Vgl.: Kabinetttheater. http://www.kabinetttheater.at/aufderbuehne_chronik.html Zugriff: 30.08.10

²³ Reichert (2005), S. 14.

²⁴ Reichert (2005), S. 15.

²⁵ Vgl.: Zlamal, Michaela: Die Wiener Salonkultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 1997, S. 14f und 136.

²⁶ Vgl.: Zlamal (1997), S. 7ff.

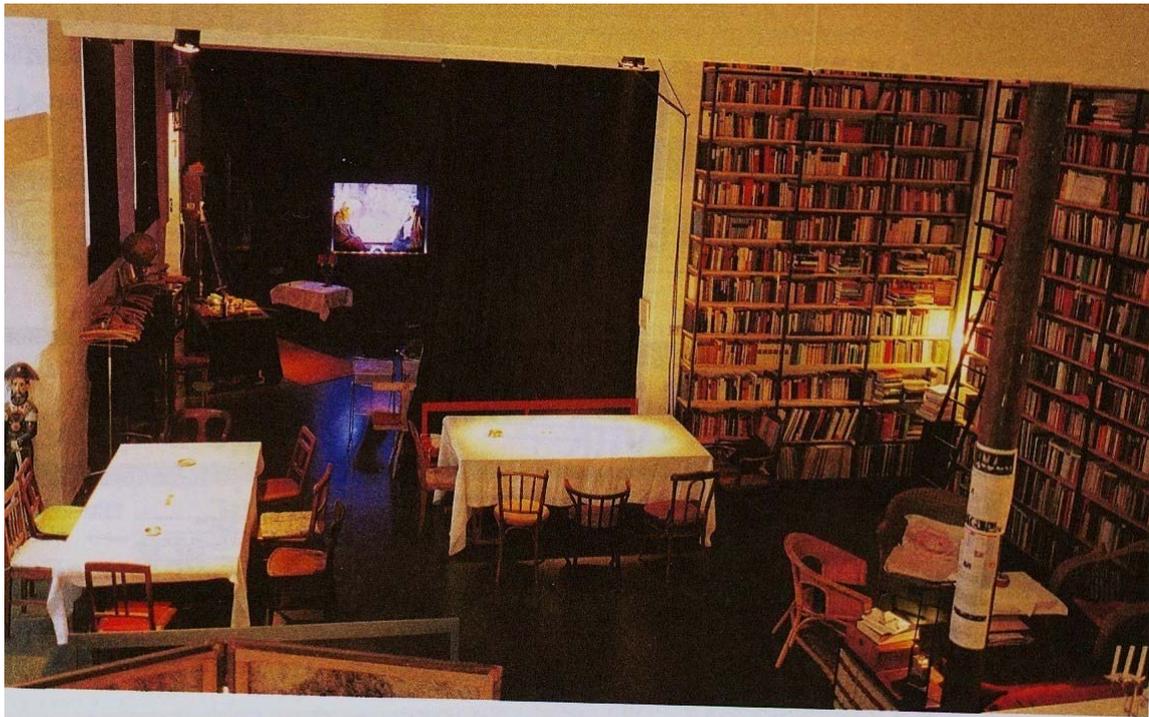


Abb. 1: Das Kabinettheater in der Porzellangasse

den Zuschauerreihen, wo auf vielerlei verschiedenen Spieltischen in offener Spielweise, d.h. mit sichtbarem Figurenspieler, die Stücke inszeniert werden. Die zwei Bühnen haben den Vorteil, dass, wenn auf einer gespielt wird, auf der anderen umgebaut werden kann. In vielen Inszenierungen werden sie aber auch simultan genutzt. Der Bereich hinter der Bühne ist groß genug für die zahlreichen Bühnenbilder und Figuren.

Im Zuschauerbereich sind bei den Vorstellungen auf mobilen Podesten die Stuhlreihen aus einer Vielzahl von verschiedenen Sesseln, Bänken und Hockern, bequemen und unbequemen, zusammengesetzt. Seitlich steht ein Flügel, dort ist die Steuerung der Lichtanlage und falls notwendig Platz für Musiker. Der Zuschauerbereich ist durch einen Vorhang vom Pausen- und Gesellschaftsbereich, dem eigentlichen Salon, getrennt. Hier befindet sich, neben einem großen Bücherregal, Sofas, Lehnstühle, Tischen und Stühlen, auch eine lange sehr gut ausgestattete Küchenzeile. Durch eine Glastür kann man in den begrünten Innenhof gehen. Hier wird Wein ausgeschenkt und nach den Vorstellungen kann man bei einem Schnittlauchbrot oder Ähnlichem noch länger bleiben. Zur Inszenierung von Hugo Balls *Krippenspiel* gehört etwa der Duft von Bratäpfeln, die während der Vorstellung im Ofen braten und danach gegessen werden, dazu. Der vierte Bereich ist der private Wohnbereich von Julia Reichert.

Das Kabinettheater lebt von künstlerischem und intellektuellem Austausch mit anderen: Julia Reichert formuliert dies folgendermaßen:

„Hier entwirft und forscht die Kabinettheatertruppe nicht nur, baut, probt und spielt, sondern kocht ab und zu für Gruppen, die sich nach der Vorstellung an die gedeckten Tische setzen. [...] Klar ist, dass die künstlerische Arbeit nie ganz für sich alleine stehen wird, sondern immer im Kontext mit den Aktivitäten einer Stadt gesehen werden muss. [...] Das Kabinettheater [...] bedient eine ‚Nische‘ und eine solche kann es nur geben, wo grosse Bühnen ihre Schatten werfen und ein waches Publikum auch nach Alternativen sucht.“²⁷

²⁷ Reichert (2005), S. 34f.

3 Figurentheater und Minidrama

In diesem Kapitel wird zuerst auf den Begriff „Figurentheater“ eingegangen. Daraufhin sollen ein paar historische Referenzen zur Entwicklung des europäischen Figurentheaters gegeben werden.

Im zweiten Teil werde ich mich mit der vom Kabinetttheater gewählten Literatur, dem Minidrama, auseinander setzen, dessen Merkmale herausarbeiten und herauszufinden versuchen, was die Attraktivität dieser bestimmten Art von Dramatik für ein Figurentheater ausmacht.

Großteils anhand der Inszenierung von Friederike Mayröckers *Die Industriegesellschaft* sollen im dritten Teil wichtige grundlegende Merkmale der Inszenierungsarbeit des Kabinetttheaters in der Überschneidung von Minidrama und Figurentheater behandelt werden. Diese Überschneidungen bilden dann auch den Schlusspunkt des Kapitels.

3.1 Zum Figurentheater

3.1.1 Begriffserklärungen

Im Theaterlexikon wird „Puppentheater“ folgendermaßen definiert:

„Entweder stumme, mit Musik untermalte oder mit menschlichen Stimmen unterlegte Form des Theaters, bei der an die Stelle von Menschen zwei- bzw. dreidimensionale Figuren treten, die auf verschiedene Weise von den Spielern bewegt werden können“²⁸

Da der Begriff „Puppe“, so der Eintrag weiter, nur dreidimensionale Figuren bezeichnet wird zunehmend der Begriff „Figurentheater“ verwendet.²⁹

So ist „Figurentheater“ eine Erweiterung des Begriffes „Puppentheater“. Er beinhaltet die verschiedenen Klassifizierungen des Puppentheaters, die sich durch die Art der animierten Figuren definiert, wie z.B. Marionettentheater, Stab- und Stockpuppentheater, Handpuppentheater oder die zweidimensionalen Figurenformen wie etwa im Schatten- oder Papiertheater.³⁰

Der Begriff wird aber von vielen noch weiter gefasst verwendet, wie zum Beispiel von Enno Podehl:

²⁸ Brauneck, Manfred (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt, 2001, S. 814.

²⁹ Vgl.: Brauneck (2001), S. 814.

³⁰ Vgl.: Brauneck (2001), S. 814.

„[...] das Figurentheater [hat] – der Name sagt es schon – seit geraumer Zeit die Puppe entgrenzt und in den umfassenderen Begriff „Figur“ aufgenommen. Eine Spielfigur kann nun wirklich jeder Gegenstand sein. Er muß nur ein gewisses Spektrum an Ausdrucksmittel besitzen, so differenziert, daß er zumindest eine Zeitlang Handlungsträger eines theatralischen Prozesses sein kann.“³¹

Hier werden also die Bereiche „Objekttheater“, wo vorgefertigte Gegenstände oftmals zweckentfremdet als Träger von Handlungen und Emotionen eingesetzt werden³², und „Materialtheater“, in welchem mit weitgehend unbehandelten Materialien wie z.B. Stoff Charaktere und Handlungen erschaffen werden³³, in den Figurentheaterbegriff mit einbezogen.

Der Ansatz von Konstanza Kavrakova-Lorenz ist ähnlich. Sie fasst in ihrem Aufsatz *Das Theaterspiel der Dinge* alle Theaterformen, welche die unterschiedlichsten Benennungen wie Puppentheater, Figurentheater, Materialtheater, Schattentheater, Bildertheater oder Objekttheater haben, also jegliche Art von Animationstheater, unter dem Begriff „Theater der Dinge“ zusammen. Gemeinsam haben diese Theaterformen, dass „Dinge“ animiert werden und dadurch die Behauptung entsteht Objekte seien Subjekte.

„Dabei steht der Begriff Ding nicht nur für einen Gegenstand, eine Sache oder ein Objekt, sondern für ‚jedes Etwas, das Subjekt eines Urteils werden kann‘ (Enzyklopädie Brockhaus). Das heißt, das Ding ist ein dialektisches System von Qualitäten, welche unterschiedlich hervortreten können, wenn seine Funktion es in der theatralen Kommunikation erforderlich macht.“³⁴

Hier wird nun der Betrachter bzw. der Zuschauer von wesentlicher Bedeutung. Kavrakova-Lorenz beschreibt Darstellung als einen Prozess, in welchem durch den Einsatz von unterschiedlichsten Dingen – seien es nun industriell gefertigte Gegenstände, extra für die eine Inszenierung entwickelte Figuren oder rohe Materialien – die Wahrnehmung des Zuschauers in eine Richtung geleitet wird, dieser aber mit seiner Phantasie seine Wahrnehmungen ergänzt und ihnen einen Sinn gibt.³⁵ Der Begriff „Ding“ wurde also deshalb gewählt, weil er in seiner Definition den Betrachter bzw. denjenigen, der sich das „Urteil“ bildet, mit einbezieht.

³¹ Podehl, Enno: Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters. In: Fettig, Hansjürgen: Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen. Frankfurt/Main: Wilfried Nold, 1996, S.13.

³² Vgl.: Jurkowski (1998), S. 477f.

³³ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 483.

³⁴ Kavrakova-Lorenz, Konstanza: Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 71.

³⁵ Vgl.: Kavrakova-Lorenz (2000), S. 71f.

Ich werde aber dennoch in dieser Arbeit, wie allgemein üblich, in historischen Zusammenhängen die Begriffe „Puppentheater“ und „Puppe“ bzw. „Marionette“ und in zeitgenössischem Kontext die Begriffe „Figurentheater“ und „Figur“ als Bezeichnung für jede Art von Objekt, Ding, Material oder Puppe, welches in einer Inszenierung zum Einsatz kommt und als Handlungsträger fungiert, verwenden.

3.1.2 Historische Referenzen

Es ist wahrscheinlich, dass verschiedene Formen von Puppentheater zu verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Orten entstanden sind. Antike Zeugnisse belegen die Existenz von Puppentheater in Griechenland und Rom. Puppentheater wurde über lange Zeit als Imitation des Menschtheaters benutzt. Erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckt das Puppentheater seine spezifischen Möglichkeiten der permanenten Verfremdung.³⁶ In Europa ist das Puppentheater seit dem Mittelalter im Bereich der wandernden Schauspieler und Schausteller beheimatet. Das führt zu einer gesellschaftlichen Außenseiterstellung.³⁷ Während das Schauspielertheater seit dem 18. Jahrhundert langsam sesshaft wird und zu höherem Ansehen gelangt, bleibt das Puppentheater weiter in der Schausteller- und Jahrmarktstradition angesiedelt.³⁸ Eine langsame Aufwertung des Puppentheaters setzt ein als Schriftsteller wie Goethe und Kleist sich mit diesem beschäftigen.³⁹

Die für das zeitgenössische Figurentheater wesentlichen Entwicklungen beginnen aber laut dem Puppentheaterhistoriker Jurkowski zur Zeit der Moderne. Theaterreformer und Avantgardisten der Jahrhundertwende, wie zum Beispiel Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry oder Edward Gordon Craig, entdecken das Puppentheater als eine Theaterform mit dezidiert künstlerischem Anspruch. Sie führen Heinrich von Kleists Idee fort, die dieser schon 1810 in seinem berühmten Aufsatz *Über das Marionettentheater* festhielt.⁴⁰

Kleist sieht in der Puppe alle negativen Eigenschaften des Schauspielers, wie Egoismus, das Streben nach Erfolg oder das Gebundensein an die Schwerkraft, aufgehoben. Er ist

³⁶ Vgl.: Brauneck (2001), S. 814.

³⁷ Vgl.: Brauneck (2001), S. 815.

³⁸ Vgl.: Taube, Gerd: Bilderzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 11.

³⁹ Vgl.: Brauneck (2001), S. 814.

⁴⁰ Vgl.: Jurkowski, Henryk: Renaissance, Niedergang und Triumph der Puppe. Zu historischen Entwicklungsprozessen des Theaters mit Puppen im 20. Jahrhundert. In: Double. Theaterkunst und Prozess. H 9, (3/2006), S. 19.

der erste, der die Marionette im Gegensatz zum Schauspieler als mit positiven Eigenschaften ausgestattet beschreibt. Davor wurde sie in Diskursen zur Tanz- und Schauspielkunst nur als negatives Bild für einen schlechten Schauspieler verwendet.⁴¹

Kleist lobt in seinem Aufsatz die „Grazie“ und „Anmut“ der Marionetten, die ein menschlicher Tänzer nie im Stande wären zu erreichen. Er führt dafür im Wesentlichen drei Gründe an: Erstens die nicht vorhandene Ziererei.

„Denn Ziererei erscheint [...], wenn sich die Seele [...] in irgendeinem anderen Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen anderen Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, rein Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unserer Tänzer sucht.“⁴²

Der zweite Vorteil ist die aufgehobene Schwerkraft.

„Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tänzer entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie [die Marionetten] nichts: weil die Kraft, die sie in der Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. [...] Die Puppe braucht den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen.“⁴³

Schließlich ist der wesentliche Vorteil der Puppe, dass sie sich ihrer nicht bewusst ist und dadurch von Eitelkeit und Zweifel bewahrt ist. Reflexion und Bewusstsein ist laut Kleist der Grazie und Anmut nur hinderlich.

„Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“⁴⁴

Unendliches Bewusstsein kann aber wieder, ebenso wie der bewusstseinslose Zustand, zur selben Grazie führen. Also wird in dem Aufsatz der Schluss gezogen, dass die reine Grazie nur im Gliedermann oder in Gott zu finden ist.⁴⁵

Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert wollen die Theaterreformer und Avantgardisten das realistische Theater hinter sich lassen. Sie sprechen sich gegen eine Kunst als Kopie der Wirklichkeit aus und viele von ihnen sind bestrebt zu den rituellen Wurzeln des Theaters zurückzukehren. Die Folge ist eine künstlerische Aufwertung der Puppe am Theater.⁴⁶

⁴¹ Vgl.: Wölfel, Kurt: Über das Marionettentheater. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 25f.

⁴² Kleist, Heinrich v.: Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 82.

⁴³ Kleist (2002), S. 83.

⁴⁴ Kleist (2002), S. 86.

⁴⁵ Vgl.: Kleist (2002), S. 79-87.

⁴⁶ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 19.

Viele der Stücke von Maurice Maeterlinck sind explizit für Puppen geschrieben. Er sieht in der Puppe seine Ideen eines symbolistischen Theaters am besten umgesetzt. Auch Alfred Jarry schreibt das erste seiner Ubu-Stücke für Puppentheater, welches er auch als solches inszeniert, bevor es zu der historischen Aufführung im *Théâtre de l'Oeuvre* kommt.⁴⁷ Jurkowski über Maeterlinck und Jarry:

„Alfred Jarry was also fascinated by the medium and its impersonal mode of expression, although his objective was not to portray the internal life of humans as Maeterlinck's was. He had an inclination to broad parody and the ridiculing of traditional human values.“⁴⁸

Der Theaterreformer mit dem meisten Einfluss auf spätere Puppentheatergenerationen ist aber Edward Gordon Craig.⁴⁹ Er fordert in seinem Aufsatz *Der Schauspieler und die Über-Marionette*, der erstmals 1908 in seiner Zeitschrift „The Mask“ erschienen ist, die Abschaffung des durch seine menschlichen Schwächen unzureichenden Schauspielers, dessen darstellerische Arbeit durch Gefühle und Zufälle beeinträchtigt ist.⁵⁰ Craig verlangt die Abwendung von Naturnachahmung, von der Erzeugung einer vermeintlichen Wirklichkeit auf der Bühne und die Hinwendung zu den rituellen Wurzeln des Theaters.⁵¹ Er sieht die Über-Marionette, ähnlich wie Kleist als „göttliche figur“⁵². Craig ist fasziniert vom Tod, er will nichts Lebensnahes schaffen, sondern etwas, das dem Leben geradewegs entgegengesetzt ist,⁵³ also plädiert er für einen toten Darsteller, die Marionette. Kleist sah ebenfalls die Vorteile eines toten Darstellers, dem Reflexion und Eitelkeit nicht im Wege stehen.

Ob Craig tatsächlich den Schauspieler durch Marionetten ersetzen wollte oder ob er mit dem Begriff Über-Marionette nur einen neuen Schauspielstil meint, bleibt weiterhin fraglich.⁵⁴

„Über die Natur der Übermarionette, die den Schauspieler auf der Bühne ablösen soll, ist viel gerätselt worden. Sahen ältere Publikationen die Übermarionette vor allem als Paradigma für den Schauspieler, der von der Marionette in Hinsicht auf Bewegung und Emotionslosigkeit lernen sollte, so haben neuere Arbeiten gezeigt, [...] wie konkret Craigs Vorstellungen waren und wie nahe doch an der Marionette.“⁵⁵

⁴⁷ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 19-26.

⁴⁸ Jurkowski (1998), S. 20.

⁴⁹ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 37 und 48.

⁵⁰ Vgl.: Craig, Edward G.: *Über die kunst des theaters*. Berlin: Gerhardt Verlag, 1969, S. 52-55 und S. 64-67

⁵¹ Vgl.: Craig (1969), S. 62-64 und 71.

⁵² Craig (1969), S. 73.

⁵³ Vgl.: Craig (1969), S. 61.

⁵⁴ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 37f. und Erbeding, Mascha: „Mit dem Tod spielt man nicht...“ – Funktionen und Gestalt des Todes im Figurentheater des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 2006, S. 60-63.

⁵⁵ Erbeding, (2006), S. 60.

Was folgt ist nun eine Art Renaissance des Puppentheaters, einerseits in Hinblick auf das traditionelle Puppenspiel: Volkstümliche Puppenspieler suchten die Zusammenarbeit mit Literaten und bildenden Künstlern. Hier wurden zwar nicht die Ideen der Theaterreformer umgesetzt, aber es ist eine deutliche Professionalisierung zu beobachten.⁵⁶ Andererseits wurde die Puppe von vielen avantgardistischen Gruppierungen entdeckt.⁵⁷

Die vielschichtigen Aktivitäten der Kabarettbühnen der Jahrhundertwende beinhalten vielerorts auch Puppentheateraufführungen, wie zum Beispiel das Kabarett *Schall und Rauch* von Max Reinhardt, welches mit einer Puppentheaterparodie auf die *Orestie* eröffnet wurde.⁵⁸ Das Kabinetttheater bezieht sich, in seiner Arbeit im Untergeschoss des *Theater an der Wien* auf das Kabarett von Max Reinhardt. Diese kabarettistischen Puppentheateraufführungen wollen keineswegs wie Craig den Schauspieler von der Bühne verbannen, es geht vielmehr darum sich das parodistische und satirische Potenzial von Puppen zunutze zu machen.

Craigs Idee von der Abschaffung des Schauspielers wurde aber, laut Jurkowski, Ausgangsbasis für die nichtmimetischen Theaterformen der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten.⁵⁹

„Viele von ihnen versuchten als bildende Künstler ihre Bilder, Skulpturen und zuweilen auch Puppen in einer neuen Form des ‚artistischen Theaters‘ zu beleben und setzten sich hierbei grundsätzlich vom althergebrachten Puppenspiel mit seinem überkommenen Repertoire ab.“⁶⁰

Eine wichtige Produktion der Dadaisten war Kokoschkas Stück *Sphinx und Strohmännchen*, welches 1917 unter der Zusammenarbeit von Marcel Janco, Hugo Ball und Emmy Hennings in der *Dada-Galerie* in Zürich mit Masken inszeniert wurde.⁶¹ In den nicht mimetischen Ausdrucksformen des Dadaismus wurde das Material als solches von zentraler Bedeutung. „Das Material sollte in allen seinen Möglichkeiten freigesetzt werden“⁶²

⁵⁶ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 20.

⁵⁷ Die Avantgardisten, die sich mit Puppen und Puppentheater beschäftigen sind zahlreich. Hier soll keine vollständige Aufzählung gegeben werden, sondern ein paar der Strömungen erwähnt werden, vor allem diejenigen, die einen Bezug zum Repertoire des Kabinetttheaters aufweisen.

⁵⁸ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 12f.

⁵⁹ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 20.

⁶⁰ Jurkowski (2006), S. 20.

⁶¹ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 51f.

⁶² Wagner, Monika: Material. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 3 (Harmonie – Material). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001, S. 876.

Auch die Futuristen zeigten großes Interesse am nichtmimetischen Theater, insbesondere an mechanischen Puppen. Die Idee eines „plastischen Theaters“ wurde von Fortunato Depero und Gilbert Clavel in ihrer Produktion *I balli plastici per marionette* am *Teatro dei Piccoli* in Rom umgesetzt.⁶³

Das Kabinetttheater baut auf diese seine Vorgänger auf. So wurde in einer Minidramenproduktion der Fokus auf futuristische Schriftsteller wie Mario Scaparro und Filippo Tommaso Marinetti gelegt und das alle Jahre wieder gegebene Krippenspiel, dessen Text nur aus Geräuschen besteht, stammt vom Dadaisten Hugo Ball.

Auch am Bauhaus wurden Versuche mit Puppen gemacht. Hier sind das Handpuppentheater des Malers Paul Klee und die Theaterexperimente von Oskar Schlemmer zu nennen. Schlemmer zeigt sich in seinen frühen Theorien von den unbegrenzten Möglichkeiten künstlicher Figuren begeistert, in späteren Arbeiten geht es vor allem um die Gegenüberstellung von lebendigen Schauspielern bzw. Tänzern und künstlichen Figuren, die oftmals geometrische Züge tragen.⁶⁴

Bei vielen dieser Versuche geht es um die Abwendung von einer mimetischen Theaterauffassung. Sie wollen Wirklichkeit nicht nachahmen, es sind vielmehr Versuche völlig neue, künstliche Wirklichkeiten zu schaffen, „ästhetische Gebilde, für die es nichts Vergleichbares in der natürlichen und gesellschaftlichen Erfahrungswirklichkeit gibt.“⁶⁵ So drückt es Karlheinz Braun in seinem Aufsatz *Konrad Bayer und das Theater* aus. Der Schauspieler in seiner menschlichen Komplexität wird bei der Umsetzung dieser Art von künstlerischen Ideen als störend empfunden.

In den beiden Weltkriegen und in der Zwischenkriegszeit wurde das Puppentheater in Fronttheatern oder im Untergrund besetzter Länder als politisches Medium entdeckt. Durch die Zweiteilung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg entstand die Situation, dass in den kommunistischen Ländern aus ideologischen Gründen Puppentheater gefördert und finanziell unterstützt wurde und dadurch auch in den westlichen Ländern die Subventionen für Puppentheater stiegen.⁶⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg verschwand durch die Entwicklung von Radio und Fernsehen die alte Puppenspielkunst völlig und eine neue Generation von

⁶³ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 55-58.

⁶⁴ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 61-64.

⁶⁵ Braun, Karlheinz: *Konrad Bayer und das Theater*. In: Rühm, Gerhard (Hg.): *Konrad Bayer Symposion* Wien 1979. Linz: edition neue texte, 1981, S. 19.

⁶⁶ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 20.

Puppenspielern mit dezidiert künstlerischem Ansatz wollten sich als „integraler Bestandteil des allgemeinen Theaterlebens“⁶⁷ verstanden wissen. „Sie waren entschlossen die bislang nicht ausgeschöpften Neuerungen der Moderne umzusetzen.“⁶⁸ Einflüsse nahmen sie unter anderem von den Dadaisten und Futuristen auf, die alle nur möglichen theatralen Mittel auf der Bühne einsetzen wollen. So wurden die Ausdrucksformen des Puppentheaters ausgeweitet:⁶⁹

„Puppet theatre took the form of a multi-media theatre: masks, puppets, objects and humans appearing in the same production.“⁷⁰

In der Arbeit von Antonin Artaud und seiner Forderung nach einem totalen Theater, fand diese neue Generation von Puppenspielern auch theoretische Unterstützung.⁷¹ Bertolt Brechts Theorie der Verfremdung wurde besonders in den Ländern Osteuropas zur Beschreibung für Puppentheater schlechthin. Die von Brecht geforderte Differenzierung zwischen Rolle und Darsteller wird im Puppentheater ganz konkret vollzogen, indem der Darsteller, der Puppenspieler, von seiner Rolle, der Puppe, auch physisch getrennt ist.⁷²

Um diesen neuen Formen einen Namen zu geben und vor allem um sich von dem traditionellen Puppenspiel abzugrenzen entstand der Begriff „Figurentheater“.⁷³

Die offene Spielweise mit dem sichtbaren Figurenspieler, die Thematisierung des eigenen Mediums und die Vermischung mit anderen Künsten wurden zur Norm.⁷⁴

„Diese Situation wird vor dem Hintergrund postmoderner Theaterpraxis verständlich. Die Modernisten sahen die deutliche Trennung des Schöpfers (Künstlersubjekt) von seiner Schöpfung (Kunstprodukt). Die postmoderne Praxis erlaubte die Vermischung von Subjekt und Objekt in einem Kunstwerk. [...] Der Regisseur einer Inszenierung erzählt die Geschichte und zeigt zur gleichen Zeit den Prozess ihrer Entstehung. [...] Die Bühnensprache wurde dicht und kompliziert. Plötzlich war der kulturell kompetente Zuschauer gefordert.“⁷⁵

⁶⁷ Jurkowski (2006), S. 20.

⁶⁸ Jurkowski (2006), S. 20.

⁶⁹ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 20. und Jurkowski (1998), S. 292-294.

⁷⁰ Jurkowski (1998), S. 293.

⁷¹ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 293.

⁷² Vgl.: Jurkowski (1998), S. 293f. Zur Trennung von Darsteller und Rolle vgl.: Knoedgen, Werner: Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Urachhaus, 1990. (= Edition Bühnenkunst; 2), S. 46-48.

⁷³ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 20.

⁷⁴ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 21.

⁷⁵ Jurkowski (2006), S. 21.

3.1.3 Auf der Suche nach dem „Figurentheaterspezifischen“

Der Schriftsteller Max Frisch beschreibt 1947 in einem mit *Über Marionetten*⁷⁶ betitelten Tagebucheintrag verschiedene Eigenschaften der Marionette, die sie für manches besser geeignet macht als den menschlichen Darsteller.

Er schildert wie leicht es einer Marionette fällt außermenschliche Wesen, wie Kobolde, Geister, Ungeheuer, Feen und dergleichen, darzustellen, während bei solchen Darstellungen durch einen Schauspieler oft die Gefahr der Peinlichkeit besteht.

„die erhoffte Wirkung [bei der Darstellung dieser Wesen], nämlich ein letztes Grauen oder eine überirdische Wonne, die von solchen außermenschlichen Wesen ausgehen sollte, kann die Bühne kaum erreichen, solange sie mit wirklichen Menschen darstellt. Die Marionetten können es“⁷⁷

Weiters beschreibt Frisch das besondere Verhältnis der Marionetten zum Wort. Im Marionettentheater wirkt das Wort immer „überhöht“⁷⁸ und lässt sich dadurch nie mit alltäglicher Rede verwechseln. Auch weil es vom Puppenkörper getrennt ist und viel lauter und größer wirkt, als die Rede, die so ein kleines Wesen erzeugen könnte. So meint Max Frisch, dass nur bewusste Sprache, also Dichtung am Marionettentheater möglich ist.⁷⁹

Die Marionetten bleiben ein Zeichen für etwas und geben nicht vor etwas zu sein; sie wurden gestaltet und das macht sie, laut Frisch, zu „Geschöpfen des Geistes“⁸⁰

„Sie [die Marionette] ist nur ein Zeichen dafür, eine Formel, eine Schrift, die bedeutet, ohne dass sie das Bedeutete sein will. Sie ist Spiel, nicht Täuschung; sie ist geistig, wie nur das Spiel sein kann –.“⁸¹

Frisch geht es dabei um die Distanz, die durch Puppentheater geschaffen wird, es spielt quasi außerhalb der Wirklichkeit und es bestehen keine Verwechslungsmöglichkeiten mit dem realen Leben.⁸²

Diese Eigenschaft des Figurentheaters durch seine Zeichenhaftigkeit Außermenschliches besser darstellen zu können als das Schauspielertheater, kann als Figurentheaterspezifikum angesehen werden.

⁷⁶ Vgl.: Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976. (= Gesammelte Werke; II), S. 477-480.

⁷⁷ Frisch (1976), S. 477.

⁷⁸ Frisch (1976), S. 478.

⁷⁹ Vgl.: Frisch (1976), S. 478.

⁸⁰ Frisch (1976), S. 479.

⁸¹ Frisch (1976), S. 479f.

⁸² Vgl.: Letawe, Céline: „Spiel, nicht Täuschung“. Max Frisch und die Marionetten. In: Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009), S.19.

Die drei Texte von Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig und Max Frisch über die Marionette bzw. Über-Marionette haben gemeinsam, dass sie diese als Kunstobjekt und als Zeichen beschreiben, welches nur im Kontext der Kunst existiert und welches mit dem realen Leben nichts zu tun hat. Der Schauspieler hingegen hat im Gegensatz zur Figur auch noch ein Leben außerhalb des Bühnenraumes. Die Figur kann durch diese Unabhängigkeit vom realen Leben auch als Zeichen für Überirdisches und Göttliches fungieren, wie dies Kleist, Craig und Frisch gleichermaßen erwähnen.

Auch Enno Podelhl meint, dass die Stärke der Figur darin liegt ausschließlich die Rolle zu sein:

„Zudem ist jede Puppe nur sie selbst, nur das Gemeinte – die Theaterrolle nicht ihre Scheinexistenz (wie beim Schauspieler) sondern ihre wahre und einzige“⁸³

Die Stärke der Figur ist also kein menschliches Wesen zu sein.

„Sie sperren sich mit ihrem ganzen Wesen gegen jede psychologische Identifikation. [...] Das Wesen der Puppe liegt gerade darin, dass sie Bilder vom Menschen aufnehmen, aber an seine Beschränkungen und Lebensnotwendigkeiten nicht gebunden sind.“⁸⁴

Durch ihre Künstlichkeit und Zeichenhaftigkeit haben Figuren auch ein anderes Verhältnis zum Bühnenraum. Enno Podelhl, meint, dass die Puppe durch ihre Materialität eine Einheit mit der übrigen Bühnenrealität bilden kann, was bei einem menschlichen Darsteller schwieriger zu erreichen ist. „Puppenbühnenraum ist Gedankenraum wie die Puppe ein gedachter Mensch.“⁸⁵

Auch im *Lexikon Theater international* wird dieses homogene Verhältnis von Figur und Bühnenraum im Gegensatz zum Schauspielertheater, bei dem immer ein Widerspruch zwischen lebendem Schauspieler und gestaltetem Bühnenapparat besteht, erwähnt.⁸⁶

Laut dem *Lexikon Theater international* sind unter anderem alle die Darstellungen figurentheaterspezifisch, die nur oder besser am Figurentheater realisiert werden können als in anderen Theaterformen:

„puppengemäß‘ wird ein theatral[er] Vorgang, der am besten bzw. nur mit der Puppe realisiert werden kann, o[der] wenn sowohl durch Homogenität als auch Diskrepanz der im Puppentheater] verwendeten Gestaltungsmittel und dessen ‚besonderen‘ Darstellungsmöglichkeiten neue Einsichten in ein dramatisches] Werk o[der] in einen theatral[en] Vorgang erzielt werden, die durch eine Schauspieler-Darstellung nicht zu erreichen wären.“⁸⁷

⁸³ Podelhl (1996), S. 13.

⁸⁴ Podelhl (2005), S. 44.

⁸⁵ Podelhl (1996), S. 17.

⁸⁶ Vgl.: Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch.: *Lexikon Theater international*. Berlin: Henschel Verlag, 1995, S. 703.

⁸⁷ Trilse-Finkelstein (1995), S. 703.

Das Kabinetttheater macht sich in seinen Inszenierungen dieses Figurentheaterspezifikum zunutze.

Oft werden aufwändige Stücke gewählt, deren Szenenbeschreibungen auf einer Schauspielerbühne nicht oder nur mit ungeheurem Aufwand realisierbar wären. Auf einer Figurentheaterbühne können solche „Unmöglichkeiten“ mit scheinbarer Leichtigkeit umgesetzt werden. So zum Beispiel Javier Tomeos Stück *Der nautische Philosoph*, in dem ein ganzer Ozean auf der Bühne ausgetrocknet wird, oder Friederike Mayröckers *Die Industriegesellschaft*, in dem die vom Text vorgeschriebenen extrem auseinanderklaffenden Größenverhältnisse auf einer Figurentheaterbühne ohne Probleme realisierbar sind.

Ebenso in der Ausgestaltung seiner Figuren setzt das Kabinetttheater oft auf groteske Physiognomien und Absurditäten, die auf einer Schauspielerbühne nicht auf gleiche Weise wirken würden.

Das Wörtlich-Nehmen und die szenische Umsetzung von sprachlichen Äußerungen, kann zu diesem Figurentheaterspezifikum gerechnet werden. Dies beschreibt auch Enno Podehl in seinem Aufsatz über das Kabinetttheater.

„Figuren können fast jede von Texten vorgenommene Grenzüberschreitung mit physischer Wirklichkeit begleiten. Die Schauspielerbühne tut sich damit schon hart und verliert schnell an Glaubwürdigkeit. Hinter ihrer anthropomorphen Maske existieren die Figuren in einer Künstlichkeit, die einem Schauspieler nicht annähernd gelingen kann. Im Puppenspiel ist jede Geste, jede Handlung eine vorgeführte, artifizial erzeugte. Und keine parodistische oder visionäre Übertreibung muss an den Grenzen des Menschenmöglichen scheitern.“⁸⁸

Weiters kennzeichnend für das Figurentheater ist die Sichtbarmachung des Verwandlungsprozesses von toten Gegenständen in scheinbar lebendige Figuren, d.h. die Sichtbarmachung des Animationsvorganges.

„Der besondere Widerspruch zwischen Belebtem – Unbelebtem u[nd] dessen theatral[e] Sichtbarmachung bildet ein wichtiges Spezifikum des Puppentheaters u[nd] weist es als selbstständige Gattung der Theaterkunst aus.“⁸⁹

Dieses Spezifikum der Sichtbarmachung des Belebungs Vorganges nutzt das Kabinetttheater in vielen seiner Inszenierungen. Oft ist der Figurenspieler, der die Figuren animiert, sichtbar oder die Maschinerie der Bühnenvorgänge ist klar erkennbar. Auch der Prozess der Inszenierungsarbeit wird in manchen Stücken des Kabinetttheataters herausgearbeitet und durch verschiedenste Techniken dem Zuschauer bewusst gemacht.

⁸⁸ Podehl (2005), S. 49.

⁸⁹ Trilse-Finkelstein (1995), S. 703.

3.2 Die Wahl der Texte – das Minidrama und seine Merkmale

Figurentheater ist auf Literatur nicht angewiesen. Viele Formen des Figurentheaters kann man zu prä- oder postdramatischen Theaterformen rechnen.⁹⁰ Gerd Taube beschreibt in seinem Artikel zur Geschichte des Puppenspiels die Beziehung von Literatur und Figurentheater als prinzipiell problematisch und meint, dass sich das Figurentheater auf seine prä-dramatischen Traditionen besinnen soll und keinesfalls literarische Werke als Grundlage seiner Arbeit hernehmen soll.⁹¹ Außerdem muss das Figurentheater ohnehin, wenn es auf literarische Werke zurückgreift, meist eine Adaption vornehmen, um den Text seinen spezifischen Gegebenheiten anzupassen.⁹²

Das Kabinetttheater inszeniert jedoch literarische Texte, noch dazu größtenteils in unadaptierter Form. Ausschlaggebend ist hier aber die Art der Texte, weil keinesfalls versucht wird Klassiker der dramatischen Weltliteratur auf eine Figurentheaterbühne zu bringen, sondern eine Art von dramatischem Text gewählt wird, der nicht oder nur selten zur Aufführung kommt, das Minidrama. Dies sind dramatische Miniaturen, Skizzen, Fragmente, Textmontagen, Dialoge, kurze Sketche oder manchmal auch Gedichte, die vom Kabinetttheater unter dem Begriff Minidramen zusammengefasst werden.

Zeitlich lassen sich die Texte keiner Epoche zuordnen. Viele stammen zwar aus der österreichischen Nachkriegs- bis Gegenwartsliteratur, es finden sich aber auch ältere Texte unter ihnen, wie ein kurzer humoristischer Dialog von Schopenhauer oder eine von Grillparzer verfasste Parodie. Der überwiegende Teil der Autoren, die das Kabinetttheater wählt, können aber der Avantgarde bzw. Neo-Avantgarde zugerechnet werden.

Enno Podelhl meint, dass diese Texte eines verbindet: „eine literarische Sprache als autonomes Medium zur Erforschung von Klängen, Rhythmen, Sinn und Wirklichkeiten.“⁹³ Die meisten der Texte tragen amimetische Züge, sie ahmen genauso wie das Figurentheater die Wirklichkeit nicht nach, sondern wollen ganz konkret neue Wirklichkeiten erschaffen. Daneben ist es vor allem die Kürze, welche diese Texte gemeinsam haben.

⁹⁰ Vgl.: Taube (2000), S. 12.

⁹¹ Vgl.: Taube (2000), S. 11-13.

⁹² Vgl.: Viehöver, Vera; Wunsch, Stephan: Literatur und Puppenspiel – eine fruchtbare Beziehung. In: Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009), S. 4.

⁹³ Podelhl (2005), S. 46.

Ausschlaggebend für die Idee Minidramen zu inszenieren war für Julia Reichert der von Karlheinz Braun herausgegebene Sammelband *MiniDramen*.⁹⁴ Julia Reichert dazu:

„Die ‚szenischen Reduktionen und dramatischen Abbreviaturen der Minidramen‘ kommen der Darstellungsweise auf der Figurentheaterbühne sehr entgegen. ‚Ein Minidrama‘ sagt Karlheinz Braun im Vorwort zu seiner Sammlung 100 Minidramen von 100 Autoren, ‚ist oft der kürzeste Weg zur Erhellung szenischer Pointe‘. Dass das Minidrama, so Braun weiter, ‚seiner Kürze halber damit rechnen muss, nicht aufgeführt werden zu können‘ widerlegt das Kabinettheater seit 16 Jahren – wir glauben, dass es mit den spielerischen Mitteln des Figurentheaters besonders gut darstellen kann, ‚was sich auf der Bühne mit darstellerischen Mitteln nicht spielen läßt‘. Die ‚Wortkargheit‘ der Objekte, die Notwendigkeit, ihnen einen prägnanten, kurzen Text zu geben, kommt der Knappheit und Reduktion der minidramatischen Texte entgegen – wie auch die im Minidrama oft zu beobachtende Opulenz der Regieanweisungen und damit der bildmetaphorischen Ebene.“⁹⁵

Dies sind nur einige Eigenschaften des Minidramas, die es für ein Figurentheater so interessant macht. Im Folgenden möchte ich nun auf einige Merkmale des Minidramas eingehen und herausarbeiten, warum diese Textsorte für das Figurentheater so attraktiv ist.

3.2.1 Definition und Bezeichnungen

Es gibt keine umfassende Definition von Minidrama, aber viele Minidramen weisen gemeinsame Merkmale auf und so möchte ich eine Annäherung an diese spezielle Form des Kurzdramas bzw. Einakters versuchen.

In Brigitte Schultzes Aufsatz *Vielfalt von Funktionen und Modellen in Geschichte und Gegenwart: Einakter und andere Kurzdramen* findet auch die so genannte „dramatische Miniatur“ hin und wieder Erwähnung.⁹⁶ Diese definiert sich vorrangig, genauso wie die sonstige Kurzdramatik, durch ihre Länge bzw. Dauer. Schultze verwendet den Begriff Kurzdrama als Oberbegriff für sämtliche dramatische Kurzformen.

„Entsprechungen zu dem deutschen Terminus ‚Kurzdrama‘ und dem englischen ‚short play‘ im Sinne eines Oberbegriffs für alle dramatischen Kurzformen sind hingegen nicht in allen Literaturen und Bühnentraditionen eingeführt. Es gibt in der Regel umschreibende Formulierungen für kurze Spielformen, und es gibt Termini für extrem kurze Stücke in der Art von ‚dramatischen Miniaturen‘, d.h. für Stücke im Umfang von nur einer Seite, ggf. von einigen wenigen Seiten.“⁹⁷

⁹⁴ Niedermeier, Cornelia: *Blaubarts blutige Hände. Ein Gespräch mit Julia Reichert über Puppen und deren irrwitziges Eigenleben*. In: Millner, Alexandra (Hg.): *Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinettheater*. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 174.

⁹⁵ Reichert (2005), S. 19. zum Zitat im Zitat vgl.: Braun, Karlheinz (Hg.): *MiniDramen*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1987, 9f.

⁹⁶ Vgl.: Schultze, Brigitte: *Vielfalt von Funktionen und Modellen in Geschichte und Gegenwart: Einakter und andere Kurzdramen*. In: Herget, Winfried (Hg.): *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*. Tübingen: Francke Verlag, 1996, S. 1-29.

⁹⁷ Schultze (1996), S. 5.

So ist laut Schultze die „dramatische Miniatur“ eine Subkategorie des Kurzdramas, welche vor allem in der Literatur des 20. Jahrhunderts zu finden und im Bereich der experimentellen Literatur beheimatet ist.⁹⁸

Es gibt keine einheitliche Benennung von Minidramen. Die Autoren, dessen Stücke das Kabinettheater aufführt, wählen die verschiedensten Bezeichnungen für ihre Texte. So nennt Wolfgang Bauer seine dramatischen Miniaturen *Mikrodramen*, Antonio Fian *Dramolette*, Javier Tomeo nennt eine Sammlung von kurzen dramatischen Texten *Zwölf minimale Geschichten* und Gałczyński nennt seine Stücke *Kleintheater „Grüne Gans“*⁹⁹. In diesen Bezeichnungen ist in irgendeiner Form Kürze oder Kleinheit ausgedrückt. Es gibt aber auch Bezeichnungen für Minidramen, die dies nicht ausdrücken, wie z.B. die Texte von Daniil Charms, die er unter dem Titel *Fälle* herausgegeben hat, Friederike Mayröckers *Versatzstücke* oder ein dramatischer Dialog von Konrad Bayer, der bei ihm unter die Kategorie „Chanson“ fällt. Das Kabinettheater nennt sie alle „Minidramen“, wie Karlheinz Braun, der mit seiner von ihm herausgegebene Sammlung *MiniDramen* diesen Terminus geprägt hat.

3.2.2 Reduktion und Metatheater

Das Minidrama weist viele allgemeine Eigenschaften der sonstigen Kurzdramatik auf, nur dass im Minidrama diese oft auffallend stark ausgeprägt sind, d.h. in besonders radikaler Form auftreten. So wird das grundlegende Merkmal von Kurzdramatik „Reduktion“ bzw. „Ökonomie“ im Minidrama auf die Spitze getrieben. Laut Schultze tritt bei Kurzdramen durch Reduktion oft eine einzige Situation an Stelle der Handlung.¹⁰⁰ Im Minidrama ist diese Reduktion auf eine Situation noch radikaler und diese wird dadurch grundlegender.¹⁰¹

Ein radikales Beispiel dafür ist Gerhard Rühms Stück *der ring*, das Wendelin Schmidt-Dengler in seinem Aufsatz *Parodie und Reduktion. Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe* als Universallustspiel bezeichnet, welches nicht nur Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, sondern auch alle Ehetragödien parodiert.

⁹⁸ Vgl.: Schultze (1996), S. 3 und S. 22-26.

⁹⁹ Laut der Übersetzung, die das Kabinettheater verwendet. Vgl.: Gałczyński, Konstanty Ildefons: *Die Grüne Gans*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1983.

¹⁰⁰ Laut der Definition von Pfister ist eine Situation die Relation von Figuren zueinander, zu einem gegenständlichen Kontext oder zu einem ideellen Kontext. Handlung entsteht dann, wenn es zu Veränderungen in so einer Situation kommt. Vgl.: Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 2001, S. 271f.

¹⁰¹ Vgl.: Schultze (1996), S. 7.

„vorhang auf.
auf dem boden liegt ein ehering.
vorgang zu.“¹⁰²

Durch die Reduktion entstehen Lücken, die vom Autor spezifisch eingesetzt werden können und vom Leser bzw. Zuschauer gefüllt werden müssen. So bietet diese Art von Dramatik dem Rezipienten ein offenes Deutungsangebot.¹⁰³

In der Personendarstellung von Kurzdramen wird häufig auf genaue Charakterisierungen und die Ausgestaltung psychologisch fundierter Personen verzichtet. Es ist eine Reduktion auf Typen zu beobachten.¹⁰⁴ Diese Reduktion auf Typen ist wiederum in Minidramen noch stärker ausgeprägt. So wird in manchen Minidramen auf bekannte Personen der Geschichte, Mythologie oder Gegenwart zurückgegriffen. Da diese aber nicht näher charakterisiert werden, entsteht eine Leerstelle, die vom Rezipienten aktiv durch sein Vorwissen gefüllt werden muss.¹⁰⁵ Dieses Verfahren findet sich in Wolfgang Bauers *Mikrodramen*, aber auch in den fast journalistischen Texten von Konstanty Ildefons Gałczyński oder von Antonio Fian.

Die Reduktion auf Typen kommt dem Figurentheater entgegen. Figuren sind immer Typen und keine psychologisch ausgestaltete Personen. Enno Podehl meint dazu:

„Eine Puppe kann nie eine individuelle Person sein – sie hat dafür aber immer etwas Überpersönliches, ihr Auftreten meint immer etwas Grundsätzliches.“¹⁰⁶

Auch die Reduktion auf grundlegende Situationen ist im Figurentheater gut darstellbar. Julia Reichert meint:

„Im Minidrama schrumpft das große Welttheater auf das Wesentliche zusammen. Und das Puppentheater hat immer etwas von sich aus Reduziertes. Vielleicht geht das deswegen so gut zusammen.“

Durch das prinzipiell immer Gestaltete und durch seine daraus folgende Künstlichkeit und Zeichenhaftigkeit wird im Figurentheater jedem Detail Bedeutung beigemessen, genauso wie in den knappen und reduzierten Minidramen auch jedes einzelne Wort von Bedeutung ist.

Schulze meint, dass besonders in den Kurzdramen des 20. Jahrhundert, von denen viele zu der Gattung des Minidramas gerechnet werden können, eine solch radikalere

¹⁰² Zit. nach: Schmidt-Dengler, Wendelin: Parodie und Reduktion. Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe. In: Eder, Thomas (Hg.): Schluß mit dem Abendland!. Wien: Zsolnay, 2000. S. 39.

¹⁰³ Vgl.: Schulze (1996), S. 23.

¹⁰⁴ Schulze (1996), S. 8.

¹⁰⁵ Vgl.: Schulze (1996), S. 8f.

¹⁰⁶ Podehl (1996), S. 15.

Reduktion zu beobachten ist und dass dies zwangsläufig zu einer Thematisierung von Drama und Theater führt:

„Die Radikalisierung [in Bezug auf die Reduktion] schließt ein, daß häufig nunmehr Rudimente lebensweltlicher Zusammenhänge aufgerufen werden, daß das Zeicheninventar von Drama und Theater selbst als Spielmaterial ausgestellt ist. Gegebenenfalls werden dann lebensweltliche Fragmente und Rudimente in einem Theater im Theater bzw. einem metatheatralen Theater zitiert.“¹⁰⁷

So verhandeln z.B. die *Mikrodramen* von Wolfgang Bauer im Wesentlichen nur kurz die Situation der Kommunikationsbedingungen zwischen Bühne und Zuschauer.¹⁰⁸

Auch die experimentelle Dramatik der Wiener Gruppe hat diese Tendenz. Die Stücke von Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener spielen unter anderem mit dramatischen Traditionen und Konventionen,¹⁰⁹ wie zum Beispiel mit Gattungsbezeichnungen, die sie regelmäßig nicht erfüllen. Oder sie machen sich Theater zum Thema, wie in dem vom Kabinettheater aufgeführten Stück *Die begabten Zuschauer* von Konrad Bayer, in dem die Rollen von Zuschauer und Schauspieler scheinbar umgedreht werden, und die zwei Figuren auf der Bühne das Publikum beobachten, um einzelne Zuschauer in ihrem „Spiel“ zu analysieren und zu bewerten.¹¹⁰

Dieser metatheatrale Diskurs, welcher im Minidrama zu beobachten ist, ist dem Figurentheater nicht fremd. Figurentheater hat oft Theater als Thema. Es bietet sich als Medium direkt an, die Entstehung von Illusionen und Bühnenwirklichkeiten, den Prozess der Vermittlung zwischen Bühne und Zuschauer, Bewegung, Geste, Sprache und alles, was sonst noch zum Theater gehört, zu thematisieren. Die kleine Theaterform kann wie das Spielen mit Theater und seinen Konstituenten wirken.

3.2.3 Groteskes und Absurdes

Der überwiegende Teil aller Kurzdramen gehört dem komischen Genre an. Dies liegt in der Affinität zwischen Komik und Kürze. Die Kurzdramen des 20. Jahrhunderts hingegen stehen meist zwischen den Gattungen.¹¹¹ Es handelt sich dabei „um Formen

¹⁰⁷ Schultze (1996), S. 23.

¹⁰⁸ Vgl.: Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Einführung in das Gesamtwerk. Königstein: Athenäum Verlag, 1981, S. 43f.

¹⁰⁹ Vgl.: Berger, Albert: Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: Walter-Buechbner-Literaturprojekt: Die Wiener Gruppe. Wien: Böhlau, 1987, S. 32f.

¹¹⁰ Vgl.: Bayer, Konrad: Sämtliche Werke. Band 1. Wien: ÖBV-Klett-Cotta, 1985, S. 211-213.

¹¹¹ Vgl.: Schultze (1996), S. 9f.

mit dem Merkmal der ‚Übergänglichkeit‘: um Tragikomödien, Tragigrotesken, komische Grotesken oder wie immer man diese Stücke nennen möchte¹¹²

Groteske Elemente finden sich zum Beispiel in vielen Stücken von Gałczyński, in denen alte Kretins auftreten oder ein Ehemann von einer Kredenz zerquetscht wird. In erster Linie aber entsteht bei Gałczyński das Groteske durch die Methode der Deformation von Inhalt und Form.¹¹³

„Deformierte Darsteller agieren deformierte Handlungen, sprechen deformierte Texte vor deformierten Kulissen, Texte mit deformierten Reimen (Herbst – du sterbst), mit deformierten Konjugationen und Deklinationen [...] und mit einer deformierten Syntax und Logik.“¹¹⁴

Die zu weiten Teilen aus Minidramen bestehende Dramatik der Wiener Gruppe hat besonders in ihren Hanswurst- und Kasperlstücken eine große Neigung zur grotesken Komik.¹¹⁵ Aber auch das Minidrama *Das Bein* von Kurt Bartsch, in dem der Clown seiner Clownin ein Bein absägt, ist als grotesk zu bezeichnen¹¹⁶.

Dass das Minidrama die Tendenz zum Absurden hat, zeigen die Texte von Daniil Charms, einem russischen Schriftsteller der 20er- und 30er-Jahre. Diese stecken voll von Widersinn und absurden Handlungen. Daniil Charms wendet sich damit gegen Realismus und Logik. Er will keine allgemein verständliche Kunst schaffen, wie die damalige Forderung der Sowjetunion lautete, sondern im Experiment neue künstlerische Formen entdecken.¹¹⁷ Auch Wolfgang Bauers *Mikrodramen* haben absurde Züge. Durch die oftmals alogischen Wendungen, problematisiert er den spezifischen Wirklichkeitsanspruch und die Fiktionalität gängiger Theaterformen.¹¹⁸ Charms und Bauer haben gemeinsam, dass sie sich in der experimentellen Form gegen die herrschende Theater- oder Literaturauffassung richten und so zu einer ganz oder teilweise absurden, der Logik widersprechenden Form des Theaterstückes gelangen.

All diese Formen des nichtrealistischen Theaters kommen dem Figurentheater entgegen.

¹¹² Schultze (1996), S. 10.

¹¹³ Vgl.: Nachwort. In: Gałczyński, Konstanty Ildefons: *Die Grüne Gans. Das kleinste Theater der Welt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969, S. 162 und 169.

¹¹⁴ Nachwort. In: Gałczyński (1969), S. 169.

¹¹⁵ Vgl.: Portenkirchner, Andrea: „kaspar ist tot“. *Komische Strategien der Wiener Gruppe*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 253-255.

¹¹⁶ Vgl.: Bartsch, Kurt: *Das Bein. Clownsspiel*. In: Braun, Karlheinz (Hg.): *MiniDramen*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1987, S. 142-143.

¹¹⁷ Vgl.: *Das Manifest der Oberiu*. In: Charms, Daniil: *Theater! Fast alle Stücke*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1997, S. 205-215.

¹¹⁸ Vgl.: Melzer (1981), S. 47f.

Werner Knoedgen meint in seinem Werk *Das Unmögliche Theater, zur Phänomenologie des Figurentheaters*, dass am Figurentheater naturalistische oder psychologisierte Dramen, wie Charakter- oder Entwicklungsdramen, die eine Verschmelzung von Darsteller und Rolle erfordern, nicht aufführbar sind. Figurentheater abstrahiert laut Knoedgen das Natürliche und bildet so eine Gegenwelt zur Realität.¹¹⁹

„Es [das Figurentheater] kann an die Ursprünge des Theaters anknüpfen und rituell sein, es kann symbolisch handeln, episch, absurd, parodierend oder grotesk, aber niemals naturalistisch.“¹²⁰

Julia Reichert wählt ausschließlich diese Form der nichtnaturalistischen Literatur, für ihre Inszenierungen.

„Texte, die eine übersteigerte Form der Realität – das Absurde, das Schräge, das Groteske – widerspiegeln, eignen sich besonders gut für die Mittel des Figurentheaters. Ist es, weil hier kein ‚Trick‘ dabei ist, den man zu verstecken sucht, um Realität vorzutäuschen? Weil das ‚Zeichenhafte‘ im Vordergrund steht, weil Reales nicht nachgestellt wird, sondern symbolhaft dargestellt werden kann?“¹²¹

So ist das Minidrama nicht nur durch seinen ihm oft impliziten metatheatralen Diskurs für die Arbeiten eines Figurentheaters gut geeignet, sondern auch wegen seiner Ausformungen des Absurden und Grotesken.

3.2.4 Parodie und Satire

Auch Parodie und Satire stellen, wie es Julia Reichert ausdrückt, „übersteigerte Formen der Realität“ dar. Sie sind ebenfalls oft in der Gattung des Minidramas zu finden. Wie oben schon kurz am Beispiel der Ring-Parodie von Gerhard Rühm gezeigt, machen sich die Autoren der Wiener Gruppe in ihren dramatischen Miniaturen oftmals eine äußerst radikale Form der Parodie zunutze.¹²² Ein anderes Beispiel für eine Parodie in Minidramenform ist das vom Kabinettheater inszenierte Stück *Der wilde Jäger*, eine Parodie Grillparzers auf die romantische Oper *Freischütz* von Carl Maria von Weber.

Satirisches findet sich wiederum eher in den Minidramen Antonio Fians oder Konstanty Ildefons Gałczyńskis, in denen gesellschaftliche Sachverhalte durch Überzeichnung komisch aufbereitet werden.

Diese Form des Minidramas steht am Übergang zum Journalismus bzw. journalistischen Kommentar. Auch Schultze beschreibt „jene Spielart der Kurzdramatik [...], die zum Feuilleton hin geöffnet ist. [...] Hier wird ein gesellschaftliches Phänomen in der Weise

¹¹⁹ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 121f.

¹²⁰ Knoedgen (1990), S. 122.

¹²¹ Reichert (2005), S. 24.

¹²² Vgl.: Schmidt-Dengler (2000), S. 33-39. und Berger (1987), S. 37.

„auf einen Punkt gebracht“, dass das Kurzdrama fast zum Aphorismus schrumpft“.¹²³ Neben Fian und Gałczyński kann man auch Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* als eine Aneinanderreihung von satirisch journalistischen Minidramen sehen.¹²⁴

In Antonio Fians Dramoletten, die in unregelmäßigen Abständen in Tages- und Wochenzeitungen veröffentlicht werden, werden Themen der österreichischen Politik und besonders des Kunst- und Kulturbetriebs satirisch aufbereitet. Fians Texte stehen an der Schnittstelle von Literatur und Kulturkritik bzw. Kulturpublizistik.¹²⁵ Viele seiner Dramolette haben Zitate oder einen Zeitungsartikel, vorwiegend aus kleinformatigen Zeitungen, als Ausgangspunkt. Fian gibt diese Quellen auch stets an, was den Kommentarcharakter der Texte noch verstärkt.¹²⁶ Auffällig oft sind Schriftsteller unter den bekannten Persönlichkeiten, die in Fians Dramoletten auftreten und so Opfer seiner Satiren werden.¹²⁷

Auch in den Minidramen des polnischen Schriftstellers Gałczyński treten oftmals bekannte Persönlichkeiten seiner Zeit auf. Er veröffentlichte seine Minidramen in Polens populärster Illustrierten *Przekrój* (*Querschnitt*) in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg¹²⁸ unter dem Titel *Das Kleintheater „Grüne Gans“ gibt sich die Ehre zu präsentieren*¹²⁹. Dieses fiktive Theater hatte, neben vielen anderen Charakteren, auch seine immer wieder in Erscheinung tretenden Figuren, wie den Höllenspeter, Herrn Prof. Bączyński oder den Hund Fafik. Die Stücke waren meist für den damaligen Leser eindeutig erkennbare, satirische Anspielungen auf polnische und gesellschaftliche Verhältnisse. „Die Zielscheibe seiner Satire war der ‚Repräsentativquerschnitt‘ seiner Umwelt“.¹³⁰

Häufige Opfer Gałczyńskis sind, ähnlich wie bei Fian, die Intellektuellen. Auch werden beiden Schriftstellern gleichermaßen in ihrer minidramatischen Arbeit volksstückartige Qualitäten zuerkannt.¹³¹

¹²³ Schultze (1996), S. 25.

¹²⁴ Vgl.: Haas, Franz: Die Komik und die Kürze in den Texten von Antonio Fian. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 307f.

¹²⁵ Vgl.: Haas (1996), S. 303f.

¹²⁶ Vgl.: Haas (1996), S. 304f.

¹²⁷ Vgl.: Haas (1996), S. 303 und 306.

¹²⁸ Vgl.: Nachwort. In: Gałczyński, (1969), S. 166.

¹²⁹ Vgl.: Gałczyński (1983), S. 5.

¹³⁰ Nachwort. In: Gałczyński, (1969), S. 166.

¹³¹ Vgl.: Nachwort. In: Gałczyński, (1969), S. 166. und Haas (1996), S. 301.

Als Reaktion oder Kontrapunkt zur „hohen Kultur“ hat auch das Figurentheater und insgesamt das nichtmimetische Theater eine lange Tradition. Historische Puppenbühnen bildeten oftmals einen parodistischen und satirischen Gegenpol zu den großen etablierten Bühnen.¹³²

„In dieser Hinsicht steht das Kabinetttheater in einer langen und aufregenden Tradition und verbindet sich selbst immer wieder von neuem mit ihr.“¹³³

¹³² Vgl.: Podehl (2005), S. 47

¹³³ Podehl (2005), S. 47.

3.3 Die Inszenierungsarbeit des Kabinettheaters

In der Inszenierungsarbeit des Kabinettheaters treffen Figurentheater und Minidrama aufeinander. Hauptsächlich anhand der Inszenierung von Friederike Mayröckers Stück *Die Industriegesellschaft* sollen in diesem Unterkapitel einige grundlegende Ansätze, wie das Kabinettheater dieses Zusammentreffen von Figurentheater und Minidrama gestaltet, erläutert werden.

3.3.1 Der Text als Ausgangsbasis

Alle Minidrameninszenierungen des Kabinettheaters sind weitgehend vom Text geleitet. Der Text bildet den Ausgangspunkt und die Grundlage für die bildnerische und darstellerische Umsetzung. Laut Enno Podehl sind aber die literarischen Inszenierungen am Kabinettheater keine reinen Illustrationen des Textes, sondern eine Art Übersetzung von Sprache in Wirklichkeit bzw. in eine Bühnenwirklichkeit.¹³⁴ „Aus dem abstrakten Gedankenspiel der Sprache wird ein handgreifliches, physisches und gestisch präsent [...] Spiel.“¹³⁵

Der Text *Die Industriegesellschaft* wurde vom Kabinettheater 1991 für die erste Minidramenproduktion inszeniert. Es handelt sich bei dem Stück um die solcherart betitelte dritte Szene, der lose aneinander gereihten Szenen aus Mayröckers 1974 entstandenem Stück *DIE VERSATZSTÜCKE oder: So hat dieser Tag doch noch einen Sinn gehabt*.¹³⁶ Von Karlheinz Braun wurde die Szene als eigenständiges Minidrama in seine Anthologie *MiniDramen*¹³⁷ aufgenommen.

Den Titel *DIE VERSATZSTÜCKE* erklärt Mayröcker folgendermaßen:

„der titel ‚DIE VERSATZSTÜCKE‘ bezieht sich auf die verbale komposition des stücks: hier werden worte (gleich bühnensatzstücken) eingesetzt.“¹³⁸

Hier wird von Friederike Mayröcker in gewisser Weise das angeregt, was Podehl in seiner Beschreibung der Arbeit des Kabinettheaters hervorhebt: Die Übersetzung von Worten in eine physische Präsenz.

¹³⁴ Vgl.: Podehl (2005), S. 48-50.

¹³⁵ Podehl (2005), S. 48.

¹³⁶ Vgl.: Mayröcker, Friederike: Ein Lesebuch. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979, S. 76-96.

¹³⁷ Vgl.: Braun (1987), 74.

¹³⁸ Mayröcker (1979), S. 76f.



Abb. 2: Friederike Mayröcker *Die Industriegesellschaft*, 1991

Das Genau-Nehmen des literarischen Textes gehört zu einer der wichtigsten Verfahrensweisen des Kabinettheaters. Oft werden Redewendungen und einzelne Wörter bildnerisch und darstellerisch auf die Bühne gebracht. „Manche Szenen in den kleinen schwarzen Bühnenkästen des Kabinettheaters scheinen ungebrochene Übersetzungen des Textes zu sein. Dieses Figurentheater nimmt die Absurditäten wörtlich.“¹³⁹

Beispiele für dieses Wörtlich-Nehmen finden sich in fast jeder Minidrameninszenierung. Im Stück *Die Industriegesellschaft* ist dies vor allem in der genauen Umsetzung vieler Details, welche in den Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen des Nebentextes¹⁴⁰ zu finden sind, zu beobachten. Die Größenverhältnisse der einzelnen Dinge auf der Bühne zueinander, sind im Nebentext genau festgehalten:

„([...] ein Riesenschlot feuerspuckend; im Vordergrund [...] der FABRIKSBEZITZER, gedankenversunken, hält eine überdimensional große dicke Zigarre nicht angezündet in der Hand; daneben ein kleines Tischchen mit diversem Schreibzeug und einem riesigem Aschenbecher)
 FABRIKSBEZITZER (richtet sich plötzlich auf, stampft auf den Boden, rennt im Kreis herum, schreit) *feuer, feuer, feuer!* ...

¹³⁹ Podehl (2005), S. 48.

¹⁴⁰ Als Nebentext wird jener Text eines Dramas bezeichnet, der nicht zum dramatischen Dialog gehört, d.h. nicht gesprochen wird. Vgl.: Pfister (2001), S. 35-37.

*(hierauf biegt eine Riesenhand den feuerspuckenden Schlot nach vorne, so nahe an die Zigarre des Mannes, daß dieser sie daran anzünden kann.[...])*¹⁴¹

Julia Reichert meint dazu, dass sich dieser Text wie ein Lehrstück zu einem wichtigen Aspekt im Figurentheater liest:

„[nämlich zu der] Bedeutungsgröße innerhalb der metaphorischen Ebene, also zur bildhaften Umsetzung der Beziehungen der handelnden Personen, der Rollen untereinander. [...] Friederike Mayröcker hat den Dingen durch ihre präzise Festlegung und Anordnung zueinander ihre Rolle zugeschrieben – sie vergegenständlichen im wahrsten Sinne des Wortes die Handlung.“¹⁴²

Allgemein wird dem Nebentext in vielen Inszenierungen des Kabinettheaters besondere Bedeutung beigemessen. Oftmals wird dieser in seiner gesamten Länge gesprochen, sodass ihn das Publikum hört und seine szenische Umsetzung verfolgen kann. In diesem Beispiel wird der Nebentext nicht gesprochen, sondern auf einer detailgetreuen bildlichen Ebene umgesetzt.

Die Bühne zeigt das Büro des Fabriksbesitzers mit einem Lehnstuhl und einem „kleinen Tischchen“ mit einem „riesigen Aschenbecher“ darauf. Der Fabriksbesitzer ist eine plastische Figur mit großen Händen, die von unten geführt wird. Er hält eine „überdimensional große dicke Zigarre“ in der Hand, welche sogar für einen Menschen groß wäre. Im Hintergrund durch das große dreiteilige Fenster sieht man das Fabriksgelände mit einem „Riesenschlot“, der Feuer zu spucken scheint. Die Figur beginnt im Kreis zu rennen und schreit dreimal nach Feuer. Die „Riesenhand“, die nun den Schlot hinunterbeugt, ist angefertigt und um einiges größer als eine Menschenhand. Hier wurden die vom Text vorgegebenen Größenverhältnisse genau umgesetzt. Auf der metaphorischen Ebene sind dadurch all die Dinge, welche in diesem Stück mit Industrie und Industriegesellschaft in Verbindung gebracht werden können und dort große Bedeutung haben (wie z.B.: Schornstein – Rauch, Aschenbecher – Asche/Abfall, Zigarre – Reichtum, Hand – Macht) größer und dadurch im Raum bedeutender.

Nachdem die Zigarre des Fabriksbesitzers erfolgreich vom Schlot angezündet worden ist, heißt es im Text weiter:

„([...] im Hintergrund zieht nun ein weißgekleideter Chor auf, der einigemale, halb singend, wiederholt):
CHOR der göttliche funke! Der göttliche funke!...“¹⁴³

¹⁴¹ Mayröcker (1979), S. 79.

¹⁴² Reichert (2005), S. 19-21.

¹⁴³ Mayröcker (1979), S. 79.

Der Fabriksbesitzer lässt sich daraufhin auf seinem Lehnstuhl nieder und meint zum Schluss: „so hat dieser tag doch noch einen sinn gehabt“¹⁴⁴

Hier weicht die Inszenierung von der Textvorlage etwas ab. Der Chor ist zwar wie vorgegeben weiß gekleidet; er wird durch eine einzige Flachfigur dargestellt, die schemenhaft Gestalten mit aufgerissenen Mündern zeigt. Diese singen aber, frei assoziiert nach dem vorgegebenen Text „der göttliche funke“, den Schlusschor von Beethovens 9. Symphonie „Freude schöner Götterfunken“.¹⁴⁵

Dieses Beispiel zeigt, dass das Kabinettheater keine Wort-für-Wort-Illustration des Textes vornimmt und sich nicht sklavisch an diesen zu halten versucht. Der Text ist vielmehr Ausgangsbasis eines Gestaltungsprozesses, der eigene Assoziationen, freies Gestalten gleichermaßen beinhaltet wie genaue Illustrationen und Wörtlich-Nehmen.

Enno Podelhl beschreibt dies folgendermaßen:

„Das Kabinettheater lässt sich in der Ausgestaltung der Bühnenakteure wie in ihrem Spiel einerseits weitgehend von den literarischen Vorgaben führen. Andererseits zeigen die expressive Reduktion der Gestaltungsmittel, die Zurschaustellung größter Unmöglichkeiten wie das Auftreten abstruser Physiognomien und Gestalten eine sehr persönliche Beziehung zur Figurenwelt. So mögen sich bei der Entstehung der Figuren des Öfteren literarische Anstöße und eigene Gestaltungslust auf halbem Wege entgegengekommen sein.“¹⁴⁶

3.3.2 Zur „Unaufführbarkeit“ von Minidramen

Der Text *Die Industriegesellschaft* kann für das Schauspielertheater als unaufführbar bezeichnet werden; er würde zumindest an einem Theater mit menschlichen Darstellern nicht denselben Effekt erzielen. Ein menschlicher Darsteller könnte nicht mit einer solchen Leichtigkeit eine in Relation zu seinem Körper ebenso große Zigarre zwischen zwei Fingern tragen oder der Chor könnte nicht so blitzartig auf und abtreten. Ein theatraler Vorgang ist dann figurentheatergemäß, wenn er am besten oder nur mit Figuren realisiert werden kann.¹⁴⁷ Der Text von Mayröcker bekommt dadurch, dass er mit den Mitteln des Figurentheaters besser darzustellen ist, etwas Figurentheater-spezifisches.

¹⁴⁴ Mayröcker (1979), S. 79.

¹⁴⁵ Vgl.: Reichert (2005), S. 21.

¹⁴⁶ Podelhl (2005), S. 50.

¹⁴⁷ Vgl.: Trilse-Finkelstein (1995), S. 703.

An sich gelten Minidramen als unaufführbar¹⁴⁸ und viele von ihnen wurden auch gar nicht für die Bühne geschrieben, vielmehr für ein Theater im Kopf des Lesers. Damit wird der Anspruch auf eine mögliche Verwirklichung aufgehoben.¹⁴⁹

Karlheinz Braun schreibt in Zusammenhang mit der Dramatik Konrad Bayers über das Theater im Kopf:

„So schafft der Autor, ohne die erfahrene Wirklichkeit zu kopieren, ästhetische Gebilde, für die es nichts Vergleichbares in der natürlichen und gesellschaftlichen Erfahrungswirklichkeit gibt. In seinem Kopftheater, entsteht eine neue Wirklichkeit mit Material der Alltagswirklichkeit, jedoch ihrer normativen Logik entzogen.“¹⁵⁰

Friederike Mayröcker nennt ihre Dramen *Metaphysisches Theater*¹⁵¹, damit ist auch hier die von Karlheinz Braun beschriebene Abwendung von einer Nachahmung von Alltags- und Erfahrungswirklichkeit angezeigt.

Am Kabinetttheater wird durch eine tatsächliche Realisierung, durch die szenische Umsetzung die Lücke zwischen Unaufführbarkeit und Imagination eines Theaters im Kopf geschlossen, dabei wird aber die Phantasie des Zuschauers weiterhin in den Entstehungsprozess miteinbezogen. Dieser Thematik wird in einem späteren Teil der Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

3.3.3 Inszenierung von Sprachmaterial

Der oben zitierte Satz Mayröckers, in dem sie Wörter mit Versatzstücken gleichsetzt,¹⁵² zeigt eine Tendenz, die in vielen vom Kabinetttheater gewählten Texten zu finden ist: Sprache ist als Material anzusehen.

In der Inszenierung von Mayröckers *Die Industriegesellschaft* kommt der Text wie in vielen anderen Minidrameninszenierungen vom Band aus dem Off. Die Quelle der Sprache und die der Bewegung sind demnach nicht identisch. Das steht im Gegensatz zum traditionellen Puppenspiel, bei dem der Spieler meist auch seine Stimme der Puppe leiht, wodurch eine gewisse Einheit von Bewegung und Sprache erzielt werden kann.¹⁵³

Die von Max Frisch beschriebene Nichtübereinstimmung der übergroßen Stimme und

¹⁴⁸ Vgl.: Braun (1987), S. 10.

¹⁴⁹ Vgl.: Podelh (2005), S. 46f.

¹⁵⁰ Braun (1981), S. 19.

¹⁵¹ Vgl.: Mayröcker (1979), S. 340.

¹⁵² Vgl.: Mayröcker (1979), S. 76f.

¹⁵³ Jurkowski, Henryk: Die Sprache des zeitgenössischen Puppentheaters. In: Figurentheater.

Fachzeitschrift. Früher erschienen unter dem Titel Der Puppenspieler und das Puppentheater. H 1, Jg. 12 (1979), S. 9.

der dafür zu klein wirkenden Puppe¹⁵⁴ wird am Kabinetttheater durch die vom Band kommenden Stimmen und die Inkongruenz von Sprache und Bewegung noch einmal verstärkt und hervorgehoben. Die Stimmen wirken wie von der Figur abgelöst. Dazu kommt, dass am Kabinetttheater meist eine überdeutliche Aussprache praktiziert wird. So entsteht eine gewisse Unabhängigkeit des Textes von der Szene. Die einzelnen Silben, die Laute, der Klang und der Rhythmus werden hervorgehoben, sodass der Materialcharakter der Sprache deutlich erlebbar wird.

Material bezeichnet im engeren Sinne den Ausgangsstoff künstlerischer Gestaltung.¹⁵⁵ In der Literatur bezieht sich der Materialbegriff demnach auf das ungestaltete Tonmaterial, d.h. das phonetische oder das visuelle schriftliche Medium der Sprache.¹⁵⁶ Die allgemeine Tendenz der Fokussierung auf die Materialität der Dinge, und die reine Ausstellung des Materials ohne traditionelle Weiterverarbeitung, welche im Dadaismus sowie in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zu beobachten ist,¹⁵⁷ gilt auch für die Literatur dieser Zeitperioden.

Viele Autoren des Kabinetttheaters stehen ganz in dieser Tradition. Besonders in der österreichischen Literatur nach 1945, und hier vor allem in den Texten der Wiener Gruppe, wird der Materialcharakter der Sprache experimentell erforscht.

Aber nicht nur Klang und Rhythmus, also die phonetische Basis der Sprache, werden als Material hergenommen, sondern ebenso andere Texte und deren spezielle Jargons; das Spektrum dieser Materialien reicht bei den Arbeiten der Wiener Gruppe von literarischen Texten der Weltliteratur bis hin zu Gebrauchsanweisungen oder etwa dem technischen Vokabular aus den Prospekten eines Stahlwerks.¹⁵⁸

Das Kabinetttheater führt diese Materialbetontheit der von ihm gewählten Texte fort, indem es die Aufmerksamkeit auf den Materialcharakter der Sprache lenkt und die Materialität der Sprache Teil der Inszenierung werden lässt.

In der bildnerischen Gestaltung der Figuren ist diese Sichtbarmachung des Materials ebenso zu beobachten.

¹⁵⁴ Vgl.: Frisch (1976), S. 478.

¹⁵⁵ Wagner (2001), S. 867.

¹⁵⁶ Wagner (2001), S. 869.

¹⁵⁷ Wagner (2001), S. 876-879.

¹⁵⁸ Vgl.: Berger (1987), S. 30-45. und: Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern: Peter Lang, 1992, S. 71-102.

3.3.4 Gestaltung der Figuren

Alle Figuren und Bühnenbilder des Kabinettheaters haben etwas Provisorisches an sich. Es entsteht eine gewisse Ästhetik des Halb- und Unfertigen. Die Figuren tragen häufig Verschleißerscheinungen, bzw. ist klar erkennbar, dass altes und schon benutztes Material verwendet wurde. Julia Reichert im Interview mit Cornelia Niedermeier dazu:

„Das Material, die Beschränkung des Materials ist gleichzeitig die absolute Stärke des Puppenspiels. Durch die Wahl des Materials kann man vieles ausdrücken. Denn auch das Material hat so etwas wie Gedächtnis, auf jeden Fall Vergangenheit. [...] Das Material kann sich beinahe daran erinnern wie es früher war. Und das kann man in den Subtext einfließen lassen.“¹⁵⁹

Monika Wagner beschreibt in ihrem Eintrag *Material* im Lexikon der Ästhetischen Grundbegriffe dieses Phänomen der Betonung von Materialien in den Kunstformen des 20. Jahrhunderts. „Kunst verweigert das, was bisher als Form gegolten hatte, und betont die Materialität.“¹⁶⁰ Form wurde über Jahrhunderte als Gegenpol zu Material angesehen, nun wird sie zu einer Folge des Materialeinsatzes. Dadurch gilt Material als nicht mehr neutral und kann für sich alleine zum Kunstwerk werden.¹⁶¹ Damit bekommt das Material an sich Bedeutung und der Fokus ist auf das Medium, d.h. auf die Vermittlung und den Prozess gelegt.

„[...] in der Informationsgesellschaft [ist] das Medium selbst zur Botschaft geworden. Daran haben postmoderne Positionen angeknüpft und die Vorstellung vom Material als einem neutralen Transportmedium revidiert“¹⁶²

Im zeitgenössischen Figurentheater ist die Materialität der Figuren oftmals von essenziellem Wert für den Ausdruck, wie Enno Podehl beschreibt:

„Von besonderer Bedeutung scheinen mir dabei die Frage nach der Materialität, nach der Substanz der Puppe zu sein [...]. Mit der Stofflichkeit der Puppe sind Assoziationen verknüpft, Atmosphären, Gefühle, Klänge, Geruch, sodass schon mit der Wahrnehmung ihrer materiellen Eigenschaften sich ein ganzer Hof an Bedeutungen um sie herum aufbaut.“¹⁶³

Auch die Figuren des Kabinettheaters betonen ihre Materialität. Man sieht ihnen ihre Geschichte an, den Prozess wie und woraus sie hergestellt wurden. Das rohe Ausgangsmaterial wird zu einem wesentlichen Teil der Figur.

Enno Podehl zur Ästhetik der Figuren am Kabinettheater:

„Allen figuralen Formen ist ‚das Gemachte‘ anzusehen. Retuschen zum Zwecke einer Verschönerung sind bewusst unterlassen. Manchen Figuren haftet sogar etwas Mürrisches an, jedenfalls keinesfalls der Anschein von Niedlichkeit oder ‚kleiner Puppenwelt‘. Im Gegenteil

¹⁵⁹ Zit. nach: Niedermeier (2005), S. 180.

¹⁶⁰ Wagner, (2001), S. 878.

¹⁶¹ Vgl.: Wagner (2001), S. 871 und 878f.

¹⁶² Wagner (2001), S. 867.

¹⁶³ Podehl, Enno: Erlebnis des Findens. Die Puppe als Entdeckungsmedium. In: Double. Abbild und Zeichen. Die Theaterpuppe. H 3 (3/2004), S. 5.

[...] so tragen manche Flachfiguren und Bühnengestaltungen sogar bewusst eine Art von Nachlässigkeit zur Schau.“¹⁶⁴

In der Gestaltung des Fabriksbesitzers im Stück *Die Industriegesellschaft* ist dies auch zu erkennen. Der Kopf des Fabriksbesitzers ist plastisch gestaltet, ihm fehlt aber die Bemalung. Dadurch wirkt er halbfertig, als wäre er noch im Prozess der Entstehung. Auch die nur schemenhaft gezeichneten Gestalten des Chores auf der flachen Figur haben etwas skizzenhaft Unfertiges. Der Phantasie des Zuschauers wird so viel Spielraum gelassen.

Neben dieser Ästhetik des Halbfertigen und der Fokussierung auf den Prozess, fallen bei der Gestaltung der Figuren des Kabinettheaters die vielen grotesken Züge auf. Was Enno Podelhl „die Zurschaustellung größter Unmöglichkeiten“ und „das Auftreten abstruser Physiognomien“¹⁶⁵ nennt, sind oft unproportionale und karikaturhafte, aus dem Lot geratene Figuren. Das Groteske als Ausdruck einer deformierten, entfremdeten Welt und als Betonung des Körperlichen und Materiellen¹⁶⁶ wird in der bildnerischen Gestaltung oft zu körperlichen Entstellungen und Unproportionalität¹⁶⁷. In der Figur des Fabriksbesitzers ist diese Tendenz an den übergroßen Händen und an der extremen Gestaltung der Gesichtszüge zu beobachten.

Die funktionalen Kriterien sind aber bei der Gestaltung der Figuren am Kabinettheater nicht außer Acht zu lassen. Der Fabriksbesitzer muss zum Beispiel in seinem Büro wütend herumlaufen können. Dem kommt eine von unten geführte und somit wendige Figur entgegen. Seine übergroßen Hände könnten ebenso aus der Notwendigkeit, die überdimensionale Zigarre halten zu können, entstanden sein und das dadurch entstandene groteske Element war vielleicht nur ein willkommener Nebeneffekt.

Auch die Verwendung von menschlichen Körperteilen als Figurenmaterial, was im Kabinettheater sehr häufig vorkommt, kann funktionale Kriterien haben. So haben manche Figuren zum Beispiel menschliche Hände, etwa weil die Figur Handlungen durchführen muss, die mit Puppenhänden nicht möglich sind. Dadurch entsteht aber ebenso diese groteske Unproportionalität und Unstimmigkeit.

¹⁶⁴ Podelhl (2005), S. 51.

¹⁶⁵ Podelhl (2005), S. 50.

¹⁶⁶ Vgl.: Rosen, Elisheva: Grotesk. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2 (Dekadent – Grotesk). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001, S. 876-880.

¹⁶⁷ Vgl.: Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart: Kohlhammer, 1969, S. 16-18.

3.3.5 Figuren als Metaphern

Neben diesen funktionalen Kriterien ist am Kabinetttheater die metaphorische Ebene der Figuren ebenso von Bedeutung.

Julia Reichert meint, dass Figurentheater unter anderem den Auftrag hat, Metaphern zu bauen und Sprachbilder des Textes in eine Bühnenwirklichkeit zu übersetzen.¹⁶⁸

Viele Figurentheaterspieler und -theoretiker bezeichnen ebenfalls die Figuren, Objekte oder Materialien des zeitgenössischen Figurentheaters als Metaphern.

In Yves Baudins Aufsatz *Gratwanderungen*, in dem er Thesen zur spezifischen Dramaturgie des Figurentheaters aufstellt, ist das Spiel und die Arbeit mit Metaphern eine davon.¹⁶⁹

Werner Knoedgen geht noch weiter und meint, das wesentliche Merkmal des Figurentheaters sei sein symbolisches Potential, dessen Ursprung er im gleichzeitigen Abstraktions- und Konkretisierungsvorgang sieht.¹⁷⁰

Es gibt aber auch Gegner symbolischer und metaphorischer Darstellungsweisen am Figurentheater. So kritisiert der Puppentheaterhistoriker Henryk Jurkowski, dass das zeitgenössische Figurentheater in der metaphorischen Darstellung haften bleibt und nicht Artaus Forderungen, nicht mehr Abbild der Realität zu sein, sondern existenzielle Wirklichkeit zu werden, umzusetzen versucht.¹⁷¹

Enno Podehl hingegen bezeichnet die Figuren am Kabinetttheater (ganz zustimmend zu verstehen) als „theatralisch-metaphorische Elemente eines Spiels über die absurden Aspekte unserer Wirklichkeit.“¹⁷²

Was ist nun aber das Metaphorische an den Figuren des Kabinetttheaters? Der komplexe Terminus der „Metapher“ verlangt eine kurze Begriffserklärung:

Im Fremdwörterduden ist „Metapher“ als „ein sprachlicher Ausdruck, bei dem ein Wort oder eine Wortgruppe aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne dass ein direkter Vergleich zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten vorliegt“ beschrieben oder als „bildhafte Übertragung“¹⁷³.

¹⁶⁸ Vgl.: Reichert (2005), S. 17f.

¹⁶⁹ Vgl.: Baudin, Yves: *Gratwanderungen*. Thesen zu einer spezifischen Dramaturgie des Figurentheaters.

In: Double. *Dramaturgie im Puppen- und Figurentheater*. H 5 (2/2005), S. 4-7.

¹⁷⁰ Knoedgen (1990), S. 119-123.

¹⁷¹ Vgl.: Jurkowski, (2006), S. 21.

¹⁷² Podehl (2005), S. 51.

¹⁷³ Duden. *Das Fremdwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2001.

Stefan Willers Eintrag *Metapher/metaphorisch* im Lexikon der Ästhetischen Grundbegriffe macht die Komplexität des Begriffes der „Metapher“ deutlich und zeigt die starke Wandlung, die dieser Begriff durchgemacht hat.¹⁷⁴ Ursprünglich im Bereich der Rhetorik angesiedelt und nur als schmückendes Beiwerk bezeichnet, diente die Metapher dennoch immer ebenso der Wissensvermittlung.¹⁷⁵ Im 19. Jahrhundert wurde der uneigentliche Ausdruck der Metapher als unwissenschaftlich kritisiert und weitgehend abgelehnt. Hingegen wurde der eigentliche Ausdruck des „Begriffes“ zum Ziel der Wissenschaft.¹⁷⁶ Eine grundlegende Problematik der Metapher ist die nicht klar zu ziehende Grenze zum Terminus „Begriff“ und die Tatsache, dass viele Begriffe ihre Wurzeln in Metaphern haben und aus diesen entstanden sind.¹⁷⁷ Im 20. Jahrhundert wurde das Wissen und Erkenntnis produzierende und damit wissenschaftliche Potential der Metapher erkannt.¹⁷⁸ Dem voran ging Nietzsches grundsätzliche Infragestellung der Sagbarkeit von Wahrheit. Bei Nietzsche verschwimmt die Unterscheidung von Begriff und Metapher. Jeder Ausdruck wird, weil uneigentlich, zur Metapher und jegliches Erkennen basiert auf Grundlage einer Metapher.¹⁷⁹

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist, dass der uneigentliche Ausdruck der Metapher oft mit Bildlichkeit und Anschaulichkeit in Zusammenhang gebracht wird. Auch die rein sprachliche Metapher führt etwas „vor Augen“. Sie bewirkt einen „visuellen Eindruck inmitten der Abstraktion von Texten“¹⁸⁰ Einbildungskraft und Imagination werden so zum wesentlichen Bestandteil von Metaphorik als Bildlichkeit.¹⁸¹

Am Kabinetttheater werden dem Zuschauer physisch präsent und tatsächlich anschauliche Metaphern dargeboten. Die Imagination des Zuschauers spielt aber dennoch eine wesentliche Rolle.

Wie das Beispiel der Inszenierung *Die Industriegesellschaft* gezeigt hat, können bildlich dargestellte Größenverhältnisse Inhalte des Textes anschaulich machen und auf einer

¹⁷⁴ Willer, Stefan: Metapher/metaphorisch. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 7 (Supplemente, Register). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2005, S. 89-148.

¹⁷⁵ Vgl.: Willer (2005), S. 89-92.

¹⁷⁶ Vgl.: Willer (2005), S. 121-126

¹⁷⁷ Vgl.: Willer (2005), S. 93f.

¹⁷⁸ Vgl.: Willer (2005), S. S. 140f und 144-147.

¹⁷⁹ Vgl.: Willer (2005), S. S. 124-126.

¹⁸⁰ Willer (2005), S.111.

¹⁸¹ Vgl.: Willer (2005), S. 109-112.

metaphorischen Ebene ausdrücken. So können auch unausgesprochene Subtexte deutlich gemacht werden.

Ein weiteres oft praktiziertes Mittel des Kabinetttheatres ist die bewusste Wahl der Figurenart. Figuren mit menschlicher oder menschenähnlicher Gestalt fungieren im Prinzip immer als Metapher für den Menschen. So können, laut Julia Reichert, Flachfiguren mit ihren eingeschränkten Bewegungen eine Metapher für den in seinen Stereotypen festgefahrenen Menschen sein.¹⁸² Marionetten hingegen gelten durch die Fäden, an denen sie hängen, als prädestiniert dafür, Abhängigkeit, Unselbstständigkeit, Manipulation, kurz jegliche Art von Determination des Menschen metaphorisch auszudrücken.¹⁸³

Oft sind die bildlichen Darstellungen des Kabinetttheatres freie Assoziationen zum Text. Assoziation gilt auch als wesentlicher Aspekt der Metaphernbildung. Das Produzieren ebenso wie das Verstehen von Metaphern verlangt Assoziationsfähigkeit. Auch in der Freud'schen Traumdeutung basiert der Begriff der Assoziation auf metaphorischer Übertragung.¹⁸⁴

Dieser assoziative Ansatz findet sich zum Beispiel in der Inszenierung von Konrad Bayers Text *anna und rosa*¹⁸⁵. Hier wird die Abhängigkeit und Ausweglosigkeit von Hausfrauen durch zwei Paar Gummihandschuhe, die an einer Wäscheleine festgeklammert sind, dargestellt. Die festgeklammerten Gummihandschuhe sind hier eine auf Assoziation beruhende Metapher für die Situation der Hausfrauen.

Ein Beispiel für das Spielen mit Metaphern findet sich in der Inszenierung eines Textes des oberösterreichischen Schriftstellers Hans Eichhorn mit dem Titel *Herumstehen*.¹⁸⁶

Der Text erzählt vom Herumstehen und Warten auf verschiedenen Arten von Böden und weckt im Zuhörer eher Assoziationen zu wartenden Personen und menschlichem Schuhwerk.

„Herumstehen auf dem Stöckelpflaster. Ist das in Ordnung? [...] Herumstehen auf dem Stöckelpflaster, das klingt aber ganz anders. Wie denn? Das klingt nach Belanglosigkeit und nach Warten. Wie klingt *Herumstehen auf dem Parkettboden*? Das klingt genauso. Wie klingt *Herumstehen auf den doppelt gebrannten Fliesen*? Das klingt auch nicht viel anders.“¹⁸⁷

¹⁸² Vgl.: Reichert (2005), S. 22f.

¹⁸³ Viehöver, Vera: „...von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“. Marionettenmetaphorik im Werk Georg Büchners. In: Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009), S. 6f.

¹⁸⁴ Vgl.: Willer (2005), S. 134f.

¹⁸⁵ Vg.: Bayer (1985), S. 89f.

¹⁸⁶ Vgl.: Eichhorn, Hans: Plankton. Szenen, Mikrogramme. Weitra: Verlag Publication PN°1 Bibliothek der Provinz, 1999, S. 29.

¹⁸⁷ Eichhorn (1999), S. 29.

In der Inszenierung des Kabinettheaters wird dieses Herumstehen durch zwei große Schnecken, die sich ganz langsam, kaum bemerkbar fortbewegen, ausgedrückt. Es wird also zu Schnecken als Metapher für das Herumstehen, das Nicht-weiter-Kommen gegriffen, obwohl diese im Text nicht vorkommen und obwohl diese keineswegs nur herumstehen, sondern sich langsam aber doch fortbewegen und weiterkommen. Dies ist ein Beispiel dafür, wie frei das Kabinettheater einen Text in der bildnerischen Darstellung umsetzen kann ohne die Bedeutung des Textes zu ändern. Durch die solcherart frei assoziierten Metaphern wird vielmehr eine Bedeutungserweiterung vorgenommen.

Die Metapher hat einen Mehrwert. Es werden Inhalte des Textes mit neuen physisch präsenten Bildern in Verbindung gebracht und somit einerseits anschaulich und erlebbar gemacht. Andererseits bietet die dabei entstehende Spannung zwischen wörtlicher Textbedeutung und frei assoziiertem Bild Anregung und Interpretationsspielraum für die Eigenaktivität des Betrachters. Damit bekommt die Metapher, wie im Lexikon-eintrag *Metapher/metaphorisch* erläutert, Erkenntnis vermittelndes Potential.¹⁸⁸ Der Terminus der „kognitiven Metapher“ im Bereich der Kognitionswissenschaft weist auf dieses Potential hin. Die Metapher wird hier als unentbehrlich für die Erkenntnisfindung beschrieben, weil durch sie neues Wissen erzeugt wird. Die Grundlage der „kognitiven Metapher“ bildet nicht das analoge Verhältnis A wie B zu betrachten, sondern vielmehr die Wechselbeziehung A als B zu denken. Als Beispiel für die „kognitive Metapher“ wird der Perspektivwechsel angegeben, der eine zweite Sichtweise eröffnet. Dass hier ein Beispiel aus dem visuellen Bereich gewählt wurde, zeigt, dass dieser Begriff auch eine ästhetische Dimension besitzt.¹⁸⁹

„So heißt es, die Sicht auf den Mount Everest aus einer Position oberhalb seines Gipfels oder das Zeitlupenbild eines galoppierenden Pferdes können in ihrer erkenntnistiftenden, ja eine neue Realität generierenden Funktion die Kreativität von Metaphern erläutern.“¹⁹⁰

Die Verfahrensweise des Perspektivwechsels oder auch eines Fokuswechsels wird auch in den Produktionen des Kabinettheaters häufig praktiziert. Ein Beispiel dafür ist die Inszenierung von Franz Grillparzers Parodie *Der wilde Jäger*, in der ein 180-Grad-Perspektivwechsel vorgenommen wird. In dieser Inszenierung zeigt die Bühne die Kulissen und Flachfiguren von hinten, schwarz bemalt und mit diversen bühnentechnischen Markierungen. Das tatsächliche Publikum schaut nun über die Bühne

¹⁸⁸ Vgl.: Willer (2005), S. 140.

¹⁸⁹ Vgl.: Willer (2005), S. 144f.

¹⁹⁰ Willer (2005), S. 145.

hinweg in einen Zuschauerraum hinein, der im Hintergrund des Guckkastens mit Galerie, Logen und kleinen Figuren als Zuschauer aufgebaut ist und dessen Galerie im Verlauf des Stückes unter lautem Getöse einbricht.¹⁹¹

Als weiteres visuelles Beispiel für eine kognitive Metapher, in der man A als B denkt, werden Ludwig Wittgenstein und die Kippfiguren erwähnt, die durch ihre Zweideutigkeit einen Wahrnehmungswechsel hervorrufen können.¹⁹² Die so genannten Kippfiguren sind Abbildungen, die zwei Sujets enthalten und in denen man einmal das eine und einmal das andere sehen kann. Es können auch indifferente Abbildungen von Figuren sein, in denen der Betrachter einen Perspektivwechsel vornehmen kann.

Genau dieses Phänomen der ungesicherten Wahrnehmung beschreibt Werner Knoedgen in Bezug auf das Figurentheater. Was Wittgenstein als „Kippen“ bezeichnet, nennt Knoedgen „alternierende Sprünge“. Man kann am Figurentheater immer das tote Objekt oder das lebendige Subjekt sehen, je nachdem, wie man es betrachtet. Durch den Ausgleich dieser Widersprüchlichkeit entstehen „Sprünge“ in der Wahrnehmung.¹⁹³

Dies macht die mögliche Paradoxie deutlich, welche in Metaphern auch zu finden ist. So werden Metaphern auch als Konzepte der „kalkulierten Absurdität“¹⁹⁴ beschrieben. Dem Figurentheater ist diese kalkulierte Absurdität eigen, es lebt mit und von der ständigen Paradoxie Leben zu behaupten, wo keines vorhanden ist.

Die Begrifflichkeit der Metapher erweist sich als geeignet für die Beschreibung der Figuren und der bildnerischen Gestaltungen des Kabinetttheataters, da dieser Begriff die Vielschichtigkeit und Prozesshaftigkeit beinhaltet.

¹⁹¹ Vgl.: Grillparzers *Der wilde Jäger* ist zur Gänze abgedruckt in: Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): VerLockerungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Wien: Verlag Edition Praesens, 1994, S. 76f.

¹⁹² Vgl.: Willer (2005), S. 145.

¹⁹³ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 21-23.

¹⁹⁴ Willer (2005), S. 142.

3.4 Die Überschneidungen von Minidrama und Figurentheater

Was sind nun die Überschneidungen und Gemeinsamkeiten von Figurentheater und Minidrama? Enno Podehls Aufsatz *Bericht einer Karambolage, Wenn Literatur auf Figurentheater stößt* hat dieses Zusammentreffen zum Inhalt: Literatur und Figurentheater, so Podehl, könnte man meinen, bilde einen Widerspruch. Literatur am Theater basiert vorwiegend auf dem gesprochenen Wort im Dialog, Figuren sind aber der Sprache nicht mächtig. Warum wählt man also sie anstatt des menschlichen Darstellers?¹⁹⁵ Enno Podehl beantwortet seine Frage folgendermaßen:

„[...] die psychologisch-naturalistisch fokussierte Theaterauffassung der Dialogdominanz und Rollenfächer [ist] ein Relikt des 19. Jahrhunderts, auch wenn sie noch immer den gängigen Theateralltag dominiert. Mit Vehemenz wurde sie von unterschiedlichen Theaterrevolutionen des letzten Jahrhunderts angegriffen, torpediert, zerlegt und für überholt erklärt. In diesem Zusammenhang hat auch der dramatische Text seine Leitfunktion im Bühnengeschehen eingebüßt.

Zweitens beschäftigt sich das Kabinettheater gar nicht mit gängiger dramatischer Literatur, sondern gerade mit jener ‚klassischen Moderne‘ beziehungsweise aktuellen Avantgarde, der es im Sinne der Glaubwürdigkeit des literarischen Wortes als persönliche Selbstentäußerung und sinnvolle Dialogebene schon längst die Sprache verschlagen hat. Ja, noch ärger. Die literarische Szene, auf die sich das Kabinettheater bezieht, hat selbst aktiv an dem Zerfall psychologisch begründeter, sinnstiftender Handlungsdialoge mitgearbeitet.“¹⁹⁶

Die Theaterreformer des 20. Jahrhunderts forderten die Unabhängigkeit des Theaters von der Literatur, sie wandten sich von einer mimetischen Theaterauffassung ab und legten den Fokus ihrer Bühnenarbeit auf Bewegung, Körper, Bild und die dynamische Geste im Raum. Diese Theatererneuerer sprechen häufig von einer neuen Art von Schauspieler, der Qualitäten von Puppen, Figuren und Masken haben sollte: So spricht Craig von der „Übermarionette“ oder Meyerhold von einem „biomechanischen Konglomerat“.¹⁹⁷ Auch die italienischen Futuristen versuchten den Schauspieler durch Maschinen zu ersetzen.

„Die Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts haben die Puppe mit großer Aufmerksamkeit betrachtet. Sie erlebte eine Glanzzeit, als Gordon Craig, die Futuristen, Oskar Schlemmer und Meyerhold ihre künstlerischen Möglichkeiten entdeckten.“¹⁹⁸

So wirkt es ganz schlüssig, dass sich das Kabinettheater mit dieser Art von Dramatik beschäftigt, die sich parallel dazu entwickelt hat. Genauso wie die Theateravantgarde

¹⁹⁵ Podehl (2005), S. 43.

¹⁹⁶ Podehl (2005), S. 43f.

¹⁹⁷ Vgl.: Podehl (2005), S. 45.

¹⁹⁸ Eruli, Brunella: Träger unbekanntes Lebens. Über die Begegnung zwischen Puppen und Schauspielern. In: Brendenall, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 30.

die Geste und das Bild als eigentliches Mittel der Bühne etablierten, entdeckte die literarische Avantgarde das Wort, mehr noch den Laut und den Rhythmus als Mittel ihrer literarischen Sprache.¹⁹⁹ Dazu gehört der Großteil der vom Kabinetttheater gewählten Literatur, von der Literatur der Dadaisten und Futuristen über Charms, Gałczyński und der Wiener Gruppe, die nach dem Zweiten Weltkrieg an diese Tradition anknüpft, bis hin zu den Arbeiten von Friederike Mayröcker, Gert Jonke, Hans Eichhorn oder Herbert J. Wimmer, in denen ebenfalls der Materialcharakter der Sprache betont wird und das lautliche Erscheinungsbild ein eigenständiges Ausdrucksmittel bildet. Zu dieser Art der Literatur passt die bildnerische Ästhetik des Kabinetttheaters, bei der ebenfalls Materialität, der Stoff, aus dem die Figuren hergestellt wurden, betont wird.

Die Wahl der einzelnen Texte am Kabinetttheater ist auch bezeichnend: „Minidramen, Petits fours, Bruchstücke, Nebenbeigedachtes, Satirisches, kurze Erzählungen, Textmontagen, manchmal auch Gedichte.“²⁰⁰ Das Halbfertige und Fragmentarische dieser Texte ist nun ebenfalls in der bildnerischen Ästhetik des Kabinetttheaters zu finden.

Der Anspruch auf Vollständigkeit oder Nachahmung der Wirklichkeit wird von vornherein nicht gestellt. Dem Medium Figurentheater, welches durch seine Zeichenhaftigkeit immer nur Dinge anzeigen kann und nie vorgibt etwas zu sein, ist diese Art der Nachahmung sowieso fremd. Dadurch sind auch die im Minidrama oft zu findenden überrealen Elemente, wie Absurdes und Groteskes, am Figurentheater gut umsetzbar; und selbst solche Stücke, die durch ihr prekäres Verhältnis zur Wirklichkeit als unaufführbar gelten (wie etwa Friederike Mayröckers *Die Industriegesellschaft*) können am Figurentheater, wie das Kabinetttheater zeigt, realisiert werden.

Genauso wie Karlheinz Braun die Eigenart solcher nicht mimetischen Texte beschreibt, nämlich dass diese Elemente der Wirklichkeit aufnehmen ohne an die Bedingungen und Logik der Wirklichkeit gebunden zu sein,²⁰¹ nimmt auch das Kabinetttheater Elemente der Wirklichkeit und des Menschen auf ohne an deren Beschränkungen und Lebensnotwendigkeiten gebunden zu sein²⁰².

Auch in der häufigen Thematisierung der Entstehung von Theater und in der damit verbundenen Fokussierung auf das Prozesshafte liegt eine weitere Verwandtschaft von

¹⁹⁹ Vgl.: Podehl (2005), S. 46.

²⁰⁰ Vgl.: Podehl (2005), S. 46.

²⁰¹ Vgl.: Braun (1981), S. 19.

²⁰² Vgl.: Podehl (2005), S. 44.

Minidrama und Figurentheater. Im Medium des Figurentheaters ist durch das Wechselspiel von Belebt und Unbelebt die Thematisierung des Entstehungsprozesses schon beinhaltet. Im Medium des Minidramas entsteht diese Thematisierung durch die radikale Reduktion und die extreme Verdichtung der dramatischen Vorgänge. Hier wird oft so sehr reduziert bis nur noch elementare Gegebenheiten des Theaters wie die Darstellung der Kommunikationsbedingungen zwischen Bühne und Publikum übrig bleiben.²⁰³

Es gibt also viele Parallelen zwischen Figurentheater und Minidrama. Podehl formuliert diese Verwandtschaft folgendermaßen:

„Letztlich finden Literatur und Figuren im Spiel zueinander, dessen Gene sie schon in sich tragen – auch wenn mancher Text davon zuvor noch nichts wusste“²⁰⁴

Und Cornelia Niedermeier meint sogar in ihrem Interview mit Julia Reichert, dass diejenige Bedeutung, die das Minidrama im Bereich der Literatur hat, das Figurentheater im Bereich des Theaters haben kann:

„Puppentheater, wie Ihr es versteht, ist also, abschließend zusammengefasst, das darstellerische Gegenstück zu den Minidramen: die Essenz des Theaters.“²⁰⁵

In den folgenden Kapiteln werden nun die wichtigsten Punkte dieses Zusammentreffens und Zusammenspiels von Minidrama und Figurentheater am Kabinetttheater am Beispiel ausgewählter Minidrameninszenierungen ausgeführt.

Das Kabinetttheater verstärkt und unterstreicht oftmals schon im Text angelegte Elemente, wie das Groteske, das Absurde oder auch den Zweifel an der Autonomie des Subjekts. Diesen drei Aspekten wird in einem späteren Teil der Arbeit jeweils ein Kapitel gewidmet werden, zunächst aber wird es um die Sichtbarmachung von Entstehungsprozessen gehen.

Die Prozesshaftigkeit von Theater wird in der Inszenierungsarbeit des Kabinetttheaters besonders hervorgehoben. So kann der Fokus auf jede einzelne Stufe dieses Prozesses gelegt werden. Das beginnt beim Autor des literarischen Textes, geht über die Thematisierung von Regie bis hin zur Prozesshaftigkeit der Figurengestaltung. Sogar das letzte Glied in der Entstehung von Theater, die Wahrnehmung des Zuschauers, kann

²⁰³ Vgl.: Schultze (1996), S. 23.

²⁰⁴ Podehl (2005), S. 51.

²⁰⁵ Niedermeier (2005), S. 181.

am Kabinetttheater phasenweise zum Thema gemacht werden, sodass dem Zuschauer bewusst gemacht wird, dass er Teil dieses Entstehungsprozesses von Theater ist.

4 Metatheater und die Thematisierung der Prozesshaftigkeit

4.1 Transparenz der Autorenschaft

In der Inszenierung von Wolfgang Bauers Mikro drama *Die Schlacht an der Beresina* wird der Autor Teil der Szene. Bauers Mikro dramen beinhalten schon einen Diskurs zu Theater und das Kabinettheater liefert in seiner Inszenierung nicht nur diesen Diskurs, sondern bringt auch ganz konkret den Autor dieses Diskurses ins Spiel. Es entsteht eine Transparenz der Autorenschaft, die im Text in dieser Deutlichkeit nicht unbedingt zu finden ist.

Durch die generelle Orientierung des Kabinettheaters am Text, wie am Beispiel der Inszenierung von Mayröckers *Die Industriegesellschaft* erläutert wurde, ist der Autor als Teil der Inszenierungsarbeit aufgewertet. Am Kabinettheater wird auch dem Nebentext viel Raum und Zeit gegeben und damit besondere Bedeutung beigemessen. Oftmals wird dieser von einem Figurenspieler oder einer Person außerhalb des Bühnengeschehens in seiner gesamten Länge gesprochen oder vorgelesen. Der Nebentext ist ein vermittelndes Kommunikationssystem zwischen Autor und Leser, in welcher der Autor bestimmte Umstände der Handlung oder die bühnentechnische Realisierung erklärt.²⁰⁶ So bildet der Nebentext in gewisser Weise Kommentare des Autors. Durch das Hervorheben und durch die tatsächliche Inszenierung des Nebentextes kann so die Autorenschaft offen gelegt werden.

Werner Knoedgen begreift diese Mitinszenierung der Autorenschaft als das essenzielle Prinzip jeglicher mit Animation arbeitenden darstellenden Kunst. Er beschreibt die Präsenz des Zeichners in einem Zeichentrickfilm und die Präsenz des Spielers im Figurentheater und die verschiedenen Beziehungsmodalitäten, die dieser zu seiner Figur aufbauen kann.²⁰⁷

Das Kabinettheater geht sogar noch weiter und inszeniert nicht nur die Präsenz des Figurenspielers oder der Theatermaschinerie, sondern auch die Präsenz des Autors des Minidramas und kann damit den Fokus auf ein wesentliches Glied des Entstehungsprozesses von Theater richten, auf den Autor des dramatischen Textes.

²⁰⁶ Vgl.: Pfister (2001), S. 36.

²⁰⁷ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 77-80.

4.1.1 Wolfgang Bauers *Die Schlacht an der Beresina*

Die Schlacht an der Beresina ist eines der zwanzig 1964 entstandenen *Mikrodramen* von Wolfgang Bauer. Die Hauptfiguren der *Mikrodramen* sind allesamt bekannte Gestalten aus Kunst, Geschichte oder Mythologie, die meist schon am Titel erkennbar sind.²⁰⁸ *Die Schlacht an der Beresina* hat als einziges der *Mikrodramen* ein historisches Ereignis zum Titel, welcher auf Napoleons verlustreichen Russlandfeldzug von 1812 Bezug nimmt.²⁰⁹

Bauers *Mikrodramen* haben das Theater als Thema. Sie spielen mit den verschiedenen Ebenen der dramatischen Informationsvergabe und mit Erwartungen und Vorwissen des Publikums. Wolfgang Bauer dazu:

„Ich mache Stücke, die vor allem von den Erwartungen des Zuschauers leben. Der Zuschauer ist ja für Jahrhunderte auf gewisse Dinge im Theater eingestellt – und diese Erwartungen werden bei mir enttäuscht. Es geschieht also allein dadurch, daß die Leute im Theater sitzen und sich Theater erwarten.“²¹⁰

Bauer bricht also mit Traditionen. Im Vordergrund steht weniger der dramatische Inhalt als die Form der Vermittlung, dadurch entsteht eine Form von Metatheater, in der Theater durch Theater thematisiert wird. Oft ist die Relation zwischen Haupt- und Nebentext in einem eklatanten Ungleichgewicht. Der dramatische Dialog besteht meist nur aus ein paar Worten. Dagegen sind die Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen sehr ausufernd und fordern schier Unmögliches vom Theater.²¹¹ In Bauers Text wird auch eindeutig auf die Existenz und die Funktion von Bühnenmaschinerie und Bühnenarbeitern, die technische Details ausführen, hingewiesen. Diese Strategien haben Verfremdungsabsichten und richten sich gegen den gewissen Wirklichkeitsanspruch, den die Fiktionalität vieler Theaterformen aufweist.²¹² Das Stück *Die Schlacht an der Beresina* hat drei Aufzüge mit einem Umfang von etwas über einer Seite. Der Dialog besteht aus zwei kurzen Repliken, der Rest ist eine aufwändige und detailgetreue Beschreibung der Szene und des Geschehens.

„1. Aufzug:

Die Bühne zeigt eine auf das reizendste verschneite Landschaft. Tannenäste biegen sich glitzernd, werfen von Zeit zu Zeit jungen Pulverschnee von sich. Links Wald, rechts ein Ausblick auf die Beresina, die leise unterm Eis murmelt. Abseits drei Kanonen. Im Wald irgendwo (in den

²⁰⁸ Vgl.: Melzer (1981), S. 44.

²⁰⁹ Vgl.: dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriss. Band II. von der französischen Revolution bis zur Gegenwart. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, S. 35.

²¹⁰ Zit. nach: Melzer (1981), S. 42.

²¹¹ Vgl.: Melzer (1981), S. 42f und 46f.

²¹² Vgl.: Melzer (1981), S. 48f.

das Publikum nicht einsieht) *steht ein kleiner Russe* (genannt Ferdinand). *Er bläst in ein Waldhorn.*

FERDINAND: Tatätatätatä...bobobo...tatäpü...usf.“²¹³

Der Text will die Grenzen einer theatralen Vermittlung aufweisen. So detailgetreue und nuancierte Szenenbeschreibungen und besonders solche Zusatzinformationen, wie das in Klammern stehende „genannt Ferdinand“ sind durch die bildnerischen Mittel der Szenerie alleine nicht darstellbar.

Der zweite Aufzug soll nun dieselbe Dekoration zeigen, nur dass die Kanonen näher an die Bühnenrampe vorgerückt sind. Ein Schifahrer, der aus dem Wald „gesaust“ kommt, verliert die Botschaft:

„DER SCHIFAHNER: (*Ins Publikum*) Wer jetzt noch gehen will, kann gehen“²¹⁴

Im dritten Aufzug wird dann, sobald der Vorhang oben ist, auf das Publikum geschossen:

„[...] *schon feuert Napoleon aus der mittleren Kanone ins Publikum: schwerste Munition. Auch die linke und die rechte Kanone* (auf Balkon und Galerie gerichtet) *donnern in die Zuseher. Pferdewiehern, Pulverdampf, Getös und heftiges Schneetreiben erfüllen das Schauspielhaus. Immer schneller hintereinander schlagen die Geschosse ein. Eine vierte Kanone* (aus dem Privatbesitz eines österreichischen Söldners) *wird geladen und zum Souffleurkasten gerückt, nimmt davonlaufende Presseleute auf Korn.*“²¹⁵

Hier kommt nun ausdrücklich das Theater als tatsächlicher Ort des Geschehens mitsamt Galerie, Balkon, Souffleurkasten und seinen Zuschauern ins Spiel und die Fiktion des Bühnengeschehens wird gebrochen.

Zum Schluss, „wenn sich nichts mehr regt, lassen die Bühnenbeamten einen kleinen hellgrünen Engel vom Schnurboden“²¹⁶, der sich „heftig“ die Zähne putzt. Napoleon, der bisher nur im Nebentext Erwähnung fand, warnt diesen, dass wenn er so weiter macht, bald keine Zähne mehr haben werde.

Solch triviale Wendungen sind typisch für Bauers *Mikrodramen*. Auch hier will Bauer die Erwartungen des Publikums enttäuschen. Die „großen“ Namen, die in den Titeln der Mikrodramen erscheinen, halten nicht, was sie versprechen. Die Helden führen banale Handlungen aus oder sind in ihrem Wirkungsbereich radikal beschnitten.²¹⁷

Diese Metatheaterkonzeptionen richten sich gegen eine traditionelle Theaterauffassung. Es geht um das Bewusstmachen von Erwartungshaltungen und Verfahrensweisen

²¹³ Bauer, Wolfgang: *Einakter und frühe Dramen*. Graz: Droschl, 1987, S. 204.

²¹⁴ Bauer (1987), S. 204.

²¹⁵ Bauer (1987), S. 204.

²¹⁶ Bauer (1987), S. 204.

²¹⁷ Vgl.: Melzer (1981), S. 44.

theatraler Vermittlung und „um die Bewußtmachung von Fiktionalität als *dem* konventionellen Codierungsverfahren schlechthin.“²¹⁸

4.1.2 Die Umsetzung der Metatheaterkonzeptionen am Kabinetttheater

Das Kabinetttheater inszenierte Wolfgang Bauers *Die Schlacht an der Beresina* 1991 im Zuge seiner ersten Minidramenproduktion im Forum Stadtpark in Graz.

Zu Beginn wird in einer kleinen Öffnung zwischen den beiden Guckkastenbühnen eine Flachfigur, die das Portrait von Wolfgang Bauer im Profil zeigt, platziert. Die Figur kann den Unterkiefer bewegen und hat zusätzlich eine Hand, welche mit erhobenem Zeigefinger auf die Bühne deuten kann.

Während nun diese Wolfgang-Bauer-Figur mit der Stimme des Autors vom Band den gesamten Nebentext des Stückes spricht, wird daneben auf der rechten Guckkastenbühne versucht alle Angaben, die in den Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen festgehalten sind, auszuführen: Die Bergkulisse wird aufgestellt, Schnee verstreut und die Kanonen platziert. Die Szenenbeschreibung wird so zu einer dramatischen Handlung.

Die Wolfgang-Bauer-Figur wird als Erschaffer der ganzen Szene inszeniert, seine Angaben werden scheinbar willenlos von den teilweise sichtbaren Händen des Figurenspielers und seinen Figuren ausgeführt.

Im zweiten Aufzug sind, wie im Text vorgegeben, die Kanonen näher heran gerückt. Der Schifahrer, der herangefahren kommt und die Botschaft verliert, wird durch ein Paar Schier dargestellt, welche im Hintergrund im Slalom die Bergkulisse herunterfahren und pro Schwung größer erscheinen, indem sie immer wieder durch ein etwas größeres Paar Schier ersetzt werden. Daraufhin wird neben den Kanonen an der Bühnenrampe von zwei Spielerhänden eine Papierrolle entrollt und die warnende Botschaft verlesen.²¹⁹

Im dritten Aufzug, wenn die Wolfgang-Bauer-Figur beschreibt, wie auf das Publikum geschossen wird, werden bei den Worten „Publikum“, „Balkon und Galerie“ diese auch auf der Bühne aufgebaut: Seitlich am Bühnenausschnitt erscheinen Logen, vor der Guckkastenbühne klappt eine Platte mit Sitzreihen auf und es erscheint das ganze Bühnenportal des Grazer Schauspielhauses. Julia Reichert dazu:

²¹⁸ Melzer (1981), S. 48.

²¹⁹ Gespräch mit Julia Reichert, 08.11.09.

„Da das Stück in Graz geschrieben wurde, haben wir die Bastelei nicht gescheut und für diesen kurzen 3. Aufzug den Zuschauerraum und die Bühne des Grazer Schauspielhauses modellhaft nachgebaut, inklusive steirischem Panther über dem Portal und Unmengen von Stuck“²²⁰

In den Logen werden die Zuschauer – kleine Figuren mit runden Holzköpfen – abgeschossen und fallen auf die Bühne, im Parterre rollen die Köpfe der Figuren, auf den Boden des richtigen Zuschauerraumes.

Soldaten marschieren auf; sie sind vier schwarz-weiße Flachfiguren, deren Bewegungen aneinander gekoppelt sind, was sie im Gleichschritt marschieren lässt.²²¹

Napoleon hingegen ist eine kleine Fingerpuppe, die nicht einmal die Höhe des Rads der Kanonen erreicht. Sie besteht aus dem Zeigefinger und Daumen einer Spielerhand in einem schwarzen Handschuh, an dem ein Zweispitz, der typische Napoleonhut, und ein Stiefel, beides in Miniaturform, befestigt sind.²²² Der grüne Engel, der zum Schluss vom Schnürboden heruntergelassen wird und sich die Zähne putzt, ist überdimensional groß. Die winzige Figur des Napoleons, der nun mit ihm kurz über das Zähneputzen diskutiert, wirkt dadurch noch kleiner.

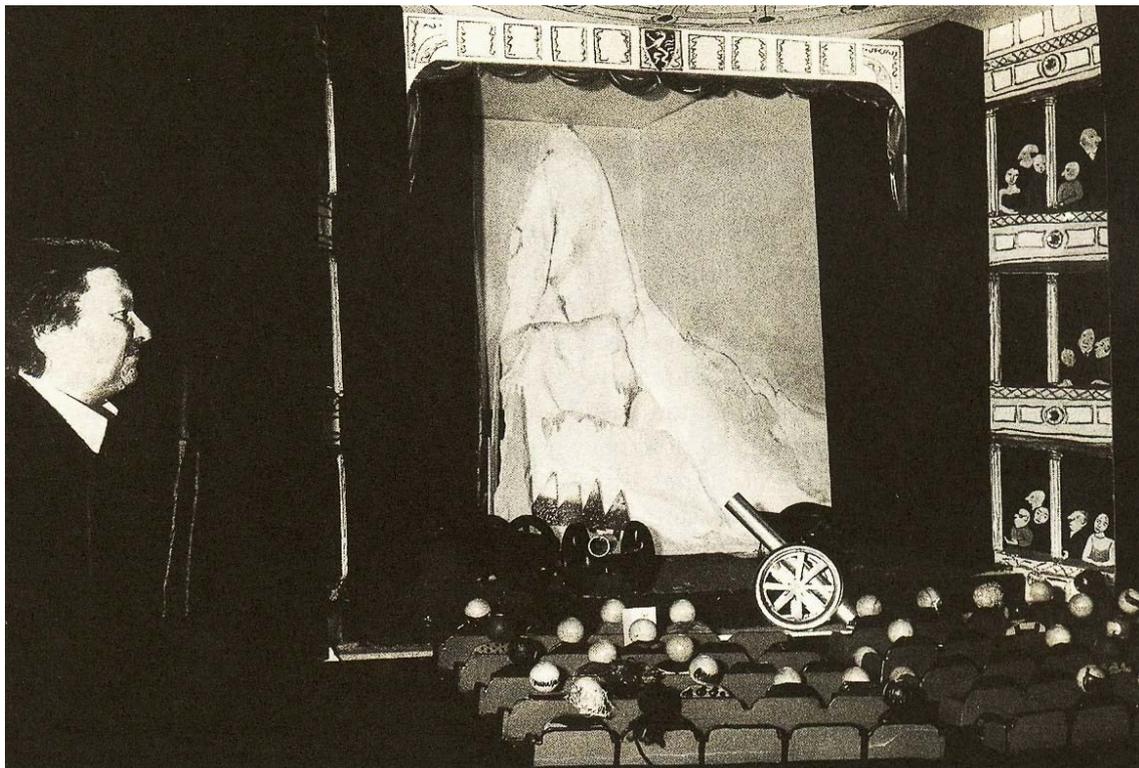


Abb. 3: Wolfgang Bauer *Die Schlacht an der Beresina*, 1991

²²⁰ Reichert (2005), S. 27.

²²¹ Vgl.: Reichert (2005), S. 21.

²²² Gespräch mit Julia Reichert, 08.11.09.

Durch die Darstellung Wolfgang Bauers als schwarz-weiße Flachfigur, die einen papierenen Anschein hat, begeht dieser das Vorhaben quasi vom Papier aus. Dadurch wird noch einmal der Ausgangspunkt, der geschriebene Text, auch visuell verdeutlicht. Der Urheber dieses Massakers ist klar erkennbar. Der Autor spricht seinen Text und die Szene gehorcht ihm. Das Stück beginnt mit einer leeren Bühne, die Wolfgang-Bauer-Figur beginnt zu sprechen und die Bühne füllt sich nach und nach, bis er das ganze Bühnenportal plus Zuschauerraum erscheinen lässt. Der Autor ist nicht nur zum Ausgangspunkt der Inszenierung gemacht, sondern wird zum regelrechten Manipulator der ganzen Szene hochstilisiert.

Durch den Aufbau von Bühnenportal und Zuschauerraum entsteht die Situation des Theaters im Theater. So wird in dieser Inszenierung die Intention von Bauers *Mikrodramen* noch einmal bildlich verdeutlicht: ein metatheatraler Diskurs, die Thematisierung des Theaters und seiner Konstituenten. Das Theater wird hier tatsächlich auf die Bühne gebracht.

4.2 Die Sichtbarmachung des Entstehungsprozesses

Wie schon das Beispiel *Die Schlacht an der Beresina* gezeigt hat, reflektiert das Kabinettheater sein Medium, in dem es Thematiken wie Manipulation in seine Inszenierungsarbeit einfließen lässt. Im Fall von Wolfgang Bauer wurde ein Text gewählt, der eine Reflexion von Theater schon beinhaltet.

Die explizite Thematisierung von Figurentheater und die Fokussierung auf dessen prozesshafte Vorgänge wie Regieführen oder Animation ist in vielen Minidrameninszenierungen zu finden und soll nun anhand von Javier Tomeos Minidrama *Der nautische Philosoph* erläutert werden.

An den Anfang dieses Abschnittes setze ich einen längeren beschreibenden Teil, der die sehr komplexe und detailreiche Inszenierung von *Der nautische Philosoph* veranschaulichen soll. Danach werde ich auf einzelne Aspekte dieser Inszenierung eingehen, die den Entstehungsprozess von Figurentheater verdeutlichen.

4.2.1 Javier Tomeos *Der nautische Philosoph*

Das Stück *Der nautische Philosoph* ist eine der *Zwölf minimalen Geschichten* des spanischen Autors Javier Tomeo, die alle in Dramenform verfasst wurden. Sie erzählen von absurden Begebenheiten mit oftmals überraschenden Wendungen, welche die handelnden Personen meist lakonisch hinnehmen und gar nicht erstaunen lassen. Der Umfang der Stücke beträgt eine halbe bis drei Seiten. *Der nautische Philosoph* ist etwas über eine Seite lang.²²³

Die Aufführung des Kabinettheaters 2009 war die österreichische Erstaufführung des Stückes und ist Teil der Minidramenproduktion *Das Gelbe vom Sofa*.

Der Text ist ein Dialog zwischen einem Philosophen und einem Küchenjungen, welche an Deck eines in einen Sturm geratenen Schiffes stehen.

In der Inszenierung des Kabinettheaters wird eine Bühne außerhalb der beiden Guckkästen aufgebaut: Von der Decke des Theaters wird ein Miniaturschiff an einer Schnur heruntergelassen. Zwei Figurenspieler schieben von der Seite eine Art hohen Tisch, der nun als Spieltisch dienen wird, in die Mitte vor die Zuschauer. Ein Spieler setzt sich unter den Tisch in eine Vorrichtung, in der er halb liegend auf Pedalen zu

²²³ Vgl.: Tomeo, Javier: *Der Mensch von innen und außen und andere Katastrophen*. In vier Abteilungen. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1988, S. 31-49.

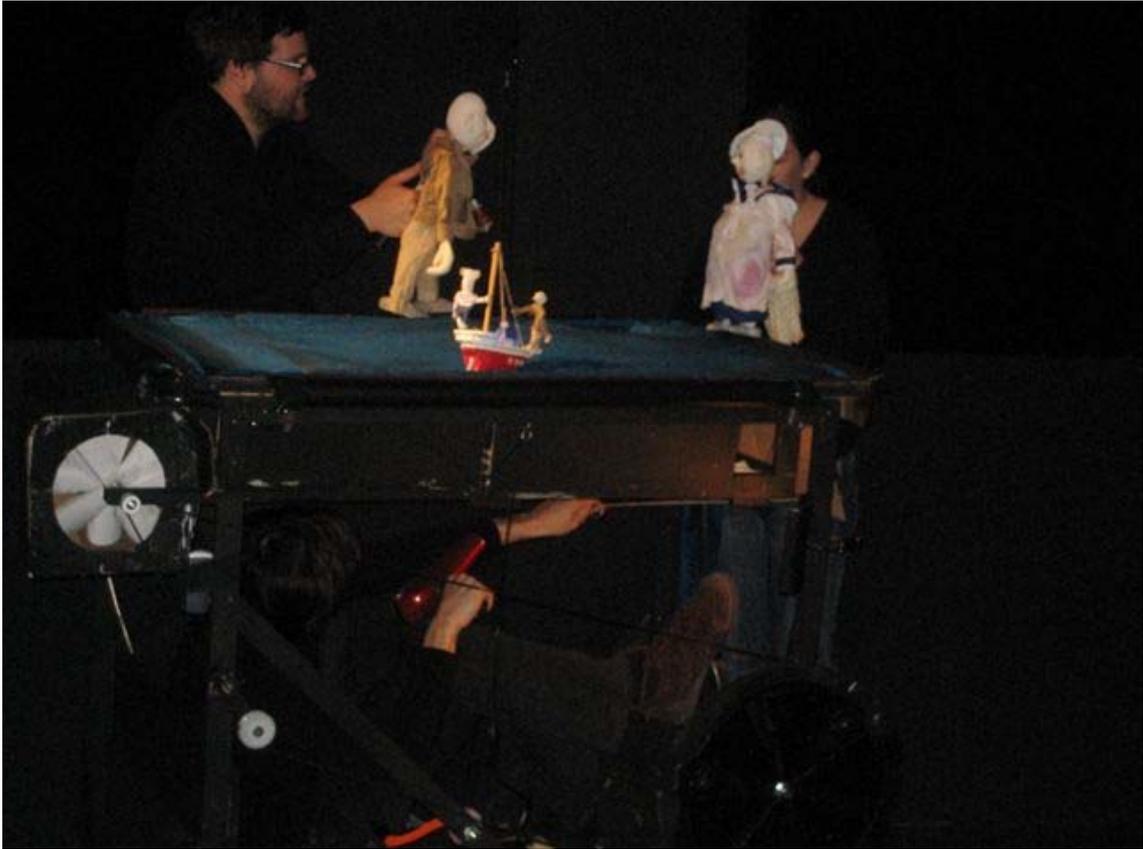


Abb. 4: Javier Tomeo *Der nautische Philosoph*, 2009

treten beginnt. Dadurch scheint eine Maschinerie in Gang zu kommen, die ein blaues Seidentuch auf dem Spieltisch in eine wellenartige Bewegung versetzt. Zusätzlich bläst er mit einem Föhn in Richtung des blauen Seidentuchs und das heruntergelassene Schiffchen beginnt nun auf den Wellen zu tanzen.

Die zwei Figuren, der Philosoph und der Küchenjunge, jeweils von einem voll sichtbaren Figurenspieler geführt, werden am Rand des Tisches platziert. Am Miniaturschiff sind diese beiden Figuren noch einmal in ganz kleiner Ausführung angebracht.

Die Szenenbeschreibungen und die im Nebentext festgehaltenen Erklärungen des Stückes werden live von Julia Reichert, die sich am Rande der Szene befindet, gelesen. Sie enthalten wichtige Informationen zum Verständnis der Handlung. Der Dialog der Figuren wird von dem jeweiligen Figurenspieler gesprochen.

Die Szenenbeschreibung zu Beginn schildert das tosende Meer. Die Figuren werden durch den Nebentext vorgestellt und verneigen sich dabei kurz vor dem Publikum.

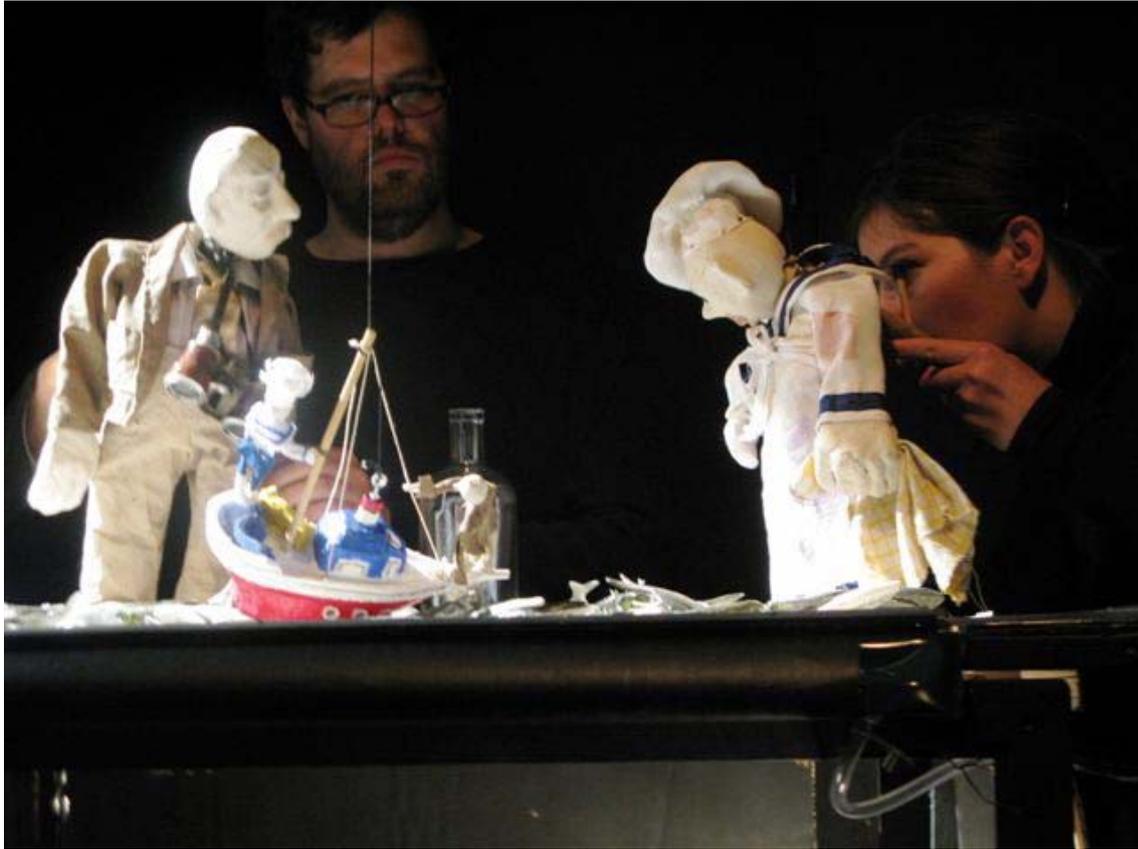


Abb. 5: Javier Tomeo *Der nautische Philosoph*, 2009

Der Philosoph und der Küchenjunge, die „eng an den Mast geklammert“²²⁴ stehen, unterhalten sich über ihre gefährliche Lage. Die Figurenspieler brüllen sich dabei stellvertretend für ihre Figuren über das vermeintlich tosende Meer hinweg an.

„[...]“

KÜCHENJUNGE	Und das erschreckt Sie nicht?
PHILOSOPH	Nein, das erschreckt mich nicht.
KÜCHENJUNGE	<i>(bewundernd)</i> : Sie sind ein tapferer Mann!
PHILOSOPH	Oh, es handelt sich nicht um Tapferkeit, mein guter Freund!
KÜCHENJUNGE	Worum handelt es sich dann?
PHILOSOPH	<i>(tippt sich mit dem Zeigefinger an die Stirn und hält sich nur noch mit einer Hand am Mast fest)</i> : Es handelt sich um Wahnsinn.
KÜCHENJUNGE	Ich verstehe nicht. Was wollen sie damit sagen?
PHILOSOPH	ich will sagen <i>(tippt sich erneut mit dem Zeigefinger an die Schläfe)</i> , dass hier drinnen die ganze Kraft des Absurden herrscht. ²²⁵

Daraufhin erfährt das Publikum vom Erzähler, dass der Philosoph eine Flasche mit Meerwasser zu füllen beginnt. Diese wird aber nie voll und so trocknet er nach einer Zeit den ganzen Ozean aus. Der Meeresgrund mit den ganzen Fischen kommt zum Vorschein und in der Ferne erscheint eine Rettungskolonie.

²²⁴ Tomeo (1988), S. 39.

²²⁵ Tomeo (1988), S. 39f.

Dieses Geschehen wird vom Kabinettheater folgendermaßen umgesetzt: Wenn der Text vorgibt, dass der Philosoph sein Fläschchen aus seiner Tasche holen soll, schaut dieser seinen Spieler an und der erledigt nun diese Handlung für ihn. Der Figurenspieler holt die kleine Glasflasche aus der Brusttasche der Figur, tauscht diese aber gegen eine größere, für seine Größe angemessene Flasche aus und stellt diese an einer Ecke des Spieltisches ab. In dieser Flasche verschwindet nun das gesamte blaue Seidentuch, welches durch die Flasche, die offenbar ohne Boden ist, durchgezogen und vom Spieltisch weggezogen wird. Der unter dem Tisch sitzende Spieler dreht nun an einer Kurbel, dadurch wird ein Seilzug in Gang gesetzt, der eine Platte hebt, die unter dem Seidentuch versteckt war und die den Meeresboden mit Sand und jede Menge Fischen darstellt.

Dann hört man vom Erzähler:

„Der nautische Philosoph verstößt sein Wunderfläschchen, und unter dem grimmen Nordostwind erscheint ein glückliches Lächeln auf seinem Gesicht, als er in der Ferne den ersten Wagen der Rettungskolonnen erblickt.“²²⁶

Daraufhin hält die Pianistin auf der anderen Seite des Raumes, rechts neben dem Publikum ein flaches Rettungsauto mit einem blinkenden Blaulicht hoch und eine Sirene ertönt.

4.2.2 Regie und Inszenieren als Thema

Julia Reichert meint zu ihrer häufig praktizierten Strategie des gesprochenen Nebentextes:

„[...] das Stück [geht] vor sich wie eine Probe, in der die Regisseurin noch die Anweisungen lesen muss, damit die Schauspieler ein Handlungsgerüst haben. Das ergibt die Möglichkeit, mit oft rudimentären Andeutungen arbeiten zu können, die die genauen Anweisungen für die Bühne ad absurdum führen oder sie sklavisch einzuhalten versuchen“²²⁷

In *Der nautische Philosoph* hört man wie die Regisseurin alles dirigiert. Sie liest Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen, welche die Figuren und die Figurenspieler versuchen auszuführen. Der Text verlangt Unmögliches von einer Bühne und so wird zu jeder Menge Tricks gegriffen, die aber für das Publikum sichtbar und klar erkennbar sind.

²²⁶ Tomeo (1988), S. 40.

²²⁷ Reichert (2005), S. 28.

Tosendes Meer mit riesigen Wellen und einem winzigen Schiff darauf, auf dessen Deck der nautische Philosoph und der Küchenjunge stehen sollen,²²⁸ wird gefordert. Dies wird umgesetzt mit dem Seidentuch, welches durch den Föhn in Wellenbewegungen versetzt wird, und mit dem durch die relativ großen Wellen extrem klein wirkendem Schiffchen darauf, auf dem ganz klein zwei Figuren zu erkennen sind.

Nun werden die Figuren aber näher beschrieben, sie sollen miteinander reden und Handlungen durchführen. So wird zu etwas größeren Figuren gegriffen, die stellvertretend am Rand des Spieltisches dies für die Miniaturfiguren erledigen. Auch die Gestaltung der Figuren ist vom Text zum Teil vorgegeben. So soll der Küchenjunge folgendermaßen aussehen:

„[...] und der Küchenjunge (den man nicht kennt, sich aber leicht mit einem zusammengedrückten, weichen Gesicht vorstellen kann, wie aus Toledaner Marzipan).“²²⁹

Das weißliche Gesicht der größeren Küchenjungenfigur, sieht dann tatsächlich so aus als sei es aus Marzipan geformt.

Aber auch diese größeren Figuren können nicht alle verlangten Handlungen umsetzen. So muss der nautische Philosoph seine Flasche aus der Tasche holen, aber das funktioniert mit seinen ungelinkten Figurenhänden nicht und so führt der Figurenspieler diese Handlung stellvertretend für ihn durch. Auch das Sprechen des Textes, welches der Figurenspieler für seine Figur macht, kann als stellvertretende Handlung bezeichnet werden.

Bei dieser Inszenierung entstehen verdoppelt stellvertretende Handlungen: Der Figurenspieler erledigt eine Handlung und spricht den Text für seine Figur, die selbst repräsentativ für eine noch viel kleinere Figur steht.

So wird der ganze Prozess des In-Szene-Setzens offen gelegt und selbst zu einem theatralen Vorgang. Regieführen wird zu einem Thema der Inszenierung: Vom Ausgangspunkt, dem geschriebenen Text, den die Regisseurin liest, über die Gestaltung der Figuren, die offenbar auch vom Text geleitet wurde, über die Animation, die durch die offene Spielweise erkennbar wird, bis hin zur Ausführung einzelner Handlungen wird alles sichtbar und für den Zuschauer nachvollziehbar gemacht.

²²⁸ Vgl. Tomeo (1988), S. 39.

²²⁹ Tomeo (1988), S. 39.

4.2.3 Der sichtbare Animationsprozess

Zur Sichtbarmachung des Animationsprozesses gehören das Nebeneinanderstehen von Figurenspieler und Figur und damit die offene Spielweise.

Werner Knoedgen meint, dass Figuren nichts anderes sind „als die von ihrem Darsteller [von ihrem Spieler] abgetrennte Rolle“²³⁰. Er unterscheidet menschlichen Darsteller und Figur nach ihrem jeweiligen Verhältnis zur darzustellenden Rolle. Am Figurentheater ist dies das vom Figurenspieler abgespaltene „Spielmaterial“, bei einem Schauspieler hingegen ist diese physische Trennung von Rolle und Darsteller nicht vorhanden. Hier ist die Rolle homogener Bestandteil der Darstellungsarbeit und ihre Ausdrucksmöglichkeiten sind an den vorgegebenen Körper des Schauspielers gebunden. Das Figurentheater hingegen ist heterogen und erlaubt das Nebeneinanderstehen von Darsteller und Rolle.²³¹

Die Trennung von Spielmaterial und Spieler birgt viele Möglichkeiten der Sichtbarmachung von Subjekt- und Objektgenese in sich, und damit der Thematisierung des Animationsprozesses, der naturgemäß wesentlich für die Entstehung von jeglicher Art des Figurentheaters ist.

Am Beispiel der Inszenierung *Der nautische Philosoph* kann man sehen, wie durch eine völlig offene Spielweise der Animationsprozess sichtbar wird. Man sieht den Föhn, der die Wellen des blauen Seidentuches in Gang setzt, also das Meer zum Tosen bringt, man sieht den Faden, an dem das kleine Schiff hängt, welches so über den Wellen schaukeln kann. Man sieht den Spieler, der seine Figur bewegt, für sie spricht und ihr somit Bewegungen und „Leben“ verleiht. Der Fokus liegt auf dem Prozess, auf der Umwandlung vom Objekt zum scheinbaren Subjekt.

Konstanza Kavrakova-Lorenz beschreibt in ihrem Aufsatz *Theater der Dinge, vom Animationsprozess* dieses Phänomen als wesentlichen Bestandteil des zeitgenössischen Figurentheaters:

„Das Theater der Dinge thematisiert die Wandlung (Verwandlung und/oder Umwandlung) als Spiel, als kommunikative Interaktion, und formt sie zur Sendung, die einen Empfang hervorruft“²³²

Auch Enno Podelhl beschreibt dieses Phänomen der Fokussierung auf den Prozess und sieht darin eine generelle Tendenz in darstellender sowie bildender Kunst. So hat sich in

²³⁰ Knoedgen (1990), S. 46.

²³¹ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 46-48.

²³² Kavrakova-Lorenz (2000), S. 72.

den letzten Jahrzehnten im Figurentheater die offene Spielweise durchgesetzt und gleichzeitig ist in der bildenden Kunst eine weit größere Präsenz des Künstlers zu erkennen, der nun enger an sein Werk gebunden ist und oftmals auch als Person essenzieller Teil von diesem ist.²³³

„Offensichtlich hat die Fokussierung auf die Beziehung, dieses Dazwischen, die Schwelle zwischen uns und der Welt, das mechanische Kommunikationsmuster abgelöst (Sender – Botschaft – Empfänger).“²³⁴

Die Umwandlung wird zur wesentlichen Thematik. Julia Reichert meint, dass die Offenlegung der Maschinerie und damit die Fokussierung auf die Entstehung, auf das Dazwischen, vom Zuseher keinesfalls als störend empfunden wird:

„Das Publikum hat uns gezeigt, dass das Klarlegen der Strukturen und das Thematisieren des Spieles und Inszenierens den möglichen Zauber der Vorstellung nicht etwa bricht, sondern das Vergnügen am Spiel steigert.“²³⁵

Im Gespräch meint sie weiter, dass dies eine Art Magie, eine Imagination entstehen lässt:²³⁶ Der Widerspruch des Figurentheaters, die gleichzeitige Existenz von scheinbar Lebendigem und doch offensichtlich Totem, wird nicht verheimlicht; es wird sogar ausdrücklich auf ihn hingewiesen und trotzdem passiert es, es entsteht eine Fiktion von Leben auf der Bühne und gegebenenfalls die Fiktion einer Geschichte.

Knoedgen beschreibt diesen grundlegenden Widerspruch als „Dialektik des Figurentheaters“. Das animierte Objekt wird „aufgehoben“ und zwar in Bezug auf beide Bedeutungen des Wortes „Aufheben“. Einerseits wird das Objekt „aufgehoben“ im Sinne des Beseitigens, des Nicht-mehr-gültig-Seins, weil durch die Animation von ihm behauptet wird Subjekt zu sein. Andererseits ist es aber weiterhin klar ersichtlich, dass es ein totes Objekt ist, so wird es auch im anderen Sinne des Wortes „aufgehoben“, das heißt bewahrt. Diese These und Antithese verbinden sich, so Knoedgen, im Spiel zu einer Synthese, die den Widerspruch gleichzeitig beseitigt und bewahrt.²³⁷

²³³ Vgl.: Podehl, Enno: Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 82-86.

²³⁴ Podehl (2000), S. 85.

²³⁵ Reichert (2005), S. 28.

²³⁶ Gespräch mit Julia Reichert, 08.06.09.

²³⁷ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 100-103.

4.2.4 Die Rolle des Puppenspielers

Die offene Spielweise wurde im zeitgenössischen Puppentheater zur Norm.²³⁸ Auch am Kabinetttheater werden viele Minidramen wie etwa *Der nautische Philosoph* in offener Spielweise realisiert. Durch die offene Spielweise stellt sich die Frage, welche Rolle bzw. welche Haltung der Figurenspieler gegenüber seiner Figur einnimmt. Julia Reichert dazu:

„Neben der Art und Weise, wie die Puppen animiert werden, ist eine wichtige Entscheidung zu treffen: Führt der Spieler sie offen, oder spielt er verdeckt? Angenommen er bleibt sichtbar: Wer ist er? ‚Handlanger‘ für seine Figur oder ihr ‚Über-Ich‘? Verstärkt er ihren Charakter oder nimmt er als zusätzliche Rolle eine Gegenposition ein?“²³⁹

Werner Knoedgen beschreibt drei unterschiedliche Beziehungsmodalitäten der offenen Spielweise, in denen der Spieler jeweils unterschiedliche Positionen zu seiner Rolle, dem animierten Objekt einnimmt.

Im „subjektivierenden Figurentheater“ identifiziert sich der Spieler mit seinem Objekt, also seiner materiellen von ihm abgespaltenen Rolle. Es entsteht eine Doppelrolle. Die Rolle wird ein Mal durch die Figur und ein zweites Mal durch den Spieler dargestellt. Im Gegensatz dazu steht das „objektivierenden Figurentheater“. Hier identifiziert sich der Spieler nicht mit seiner Figur. Seine Funktion beschränkt sich auf die technische Koordination des Verhaltens der Rolle.²⁴⁰

In dem was Werner Knoedgen „essenzielles Figurentheater“ nennt, entsteht nun eine Rückkoppelung. Die materielle Rolle löst sich scheinbar von seinem Spieler und wird zum vermeintlichen Subjekt. Dies kann auch bewirken, dass nun der Spieler zum scheinbaren Objekt wird. Dies nennt Knoedgen den „Subjektsprung“. Das „essenzielle Figurentheater“ thematisiert, laut Knoedgen, Animieren und Animiert-Werden und somit sich selbst.²⁴¹

In *Der nautische Philosoph* finden sich, wie in vielen Inszenierungen des Kabinetttheaters, die Tendenzen zu allen drei Spielweisen.

Eine „subjektivierende Spielweise“ ist zu beobachten, wenn sich die zwei Figurenspieler, die jeweils eine Figur bewegen, im vermeintlichen Sturm über die Köpfe ihrer Figuren hinweg anbrüllen. Sie identifizieren sich mit ihren Figuren und übernehmen einen Teil ihres Rollenverhaltens, in diesem Fall das Anbrüllen, bzw.

²³⁸ Vgl.: Jurkowski (2006), S. 21. und Podehl (2000), S. 85.

²³⁹ Reichert (2005), S. 33.

²⁴⁰ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 116.

²⁴¹ Vgl.: Knoedgen (1990), S. 80-83 und 116-119.

erzeugen sie vielmehr durch ihre identifizierende Darstellung das vermeintliche Rollenverhalten ihrer Figur.

Die stellvertretende Handlung, die der Spieler des nautischen Philosophen für seine Figuren durchführt, könnte man zu einer „objektivierenden Spielweise“ zählen: der Spieler versetzt sich, wenn er für seine Figur das Fläschchen aus deren Tasche holt, nicht mehr in die Lage seiner Figur, sondern führt diese Handlung emotionslos durch.

Andererseits löst sich aber die Figur scheinbar von ihrem Spieler ab, schaut ihn herausfordernd an, sobald die Anweisung der Regisseurin kommt die Flasche aus seiner Tasche zu holen. Der Figurenspieler erhält durch das vermeintlich selbstständige Verhalten seiner Figur eine eigenständige Rolle, er wird, wie Julia Reichert sagt, zum Handlanger. Damit wäre dieser Vorgang dem „essenziellen Figurentheater“ zu zurechnen.

Man sieht also, dass diese drei von Knoedgen festgelegten Spielweisen keinesfalls klar voneinander zu unterscheiden sind. Ein ständiger Wechsel zwischen diesen ist möglich und auch häufig zu beobachten.

Viele Minidrameninszenierungen am Kabinettheater werden aber, gegensätzlich zum allgemeinen Trend,²⁴² in verdeckter Spielweise auf einer Guckkastenbühne aufgeführt. Der Figurenspieler kann jedoch auch in dieser Spielweise in das Geschehen auf der Bühne eintreten und verschiedenste Positionen zu diesem einnehmen, indem er seine Verdeckung aufgibt und sich oder Teile von sich zeigt. Er kann helfen, stören, sich einmischen oder durch Gesten Kommentare bilden.

Ein Beispiel dafür findet sich in der Inszenierung von Kurt Bartschs Stück *Das Bein*, welches an späterer Stelle genauer behandelt werden wird. Hier erscheint die Hand des Figurenspielers am oberen Rand der Guckkastenbühne und zeigt einer Figur auf der Bühne seine Faust. Diese drohende Gebärde, ist ein Beispiel für einen Kommentar des Figurenspielers in verdeckter Spielweise. Der Figurenspieler ärgert sich in dieser Szene über die Zerstörung seiner Marionette, mischt sich kurz ein und gibt zum Schluss offensichtlich auf, indem er das Spielkreuz seiner Marionette auf die Bühne wirft.

²⁴² Vgl.: Jurkowski (2006), S. 21.

4.3 Das Spiel mit der Vorstellung des Zuschauers

Ein letzter wesentlicher Teil für die Entstehung von Figurentheater ist die Wahrnehmung des Zuschauers. Auch dieses Glied am Ende der Kette des Entstehungsprozesses von Theater wird am Kabinetttheater thematisiert und sichtbar gemacht.

Damit Fiktion entstehen kann braucht es die Vorstellung des Zuschauers. Dem Zuschauer wird am Kabinetttheater bewusst gemacht, dass er mit seinen Imaginationen und Vorstellungen selbst Teil des Entstehungsprozesses von Theater ist. Dies soll nun anhand der Inszenierung von Konstanty Ildefons Gałczyński's Stück *„Drama eines betrogenen Ehemanns“* oder *„Der von der Kredenz Zerquetschte“* erläutert werden.

4.3.1 Konstanty Ildefons Gałczyński's *„Drama eines betrogenen Ehemanns“* oder *„Der von der Kredenz Zerquetschte“*

Der Text ist von 1949 und war Teil von Gałczyński's satirischem Minidramenzyklus *Kleintheater „Grüne Gans“*.²⁴³ Die Produktion am Kabinetttheater war die österreichische Erstaufführung und wurde 2009 im Zuge der Produktion des Minidramenabends *Das Gelbe vom Sofa* inszeniert.

Der Text ist der Monolog eines Mannes, der in der Stube neben einer Kredenz sitzt, herumphilosophiert, sich selbst bemitleidet und sich über seine Frau beklagt, die ihren Pflichten seiner Meinung nach nicht nachkommt.

„MANN Cogito ergo sum, das heißt: ich denke, also bin ich – hat Kollege Cartesius gesagt.
Aber was nützt es, daß ich bin, wenn meine Frau nie da ist. Tagelang sitzt sie im Café und tratscht. Und dabei sind:
die Pilze nicht mariniert,
die Strümpfe nicht repariert,
der Staub nicht gewischt,
die Eier nicht gepellt,
[...]
und ich starre die Wände an
und schlucke bittere Tränen.
Schluckt ein um das andere Mal.
Meine einzige Gesellschaft, mein einziger Freund, ist diese alte Kredenz, der Zeuge meiner Leiden und Sehnsüchte. Oh, wenn du sprechen könntest, alte Kredenz [...].“²⁴⁴

²⁴³ Vgl.: Gałczyński (1983), S.5.

²⁴⁴ Gałczyński (1983), S. 120.



Abb. 6: Konstanty Ildefons Galczyński „Drama eines betrogenen Ehemanns“ oder „Der von der Kredenz Zerquetschte“, 2009

Am Ende fällt die wackelnde Kredenz um und begräbt den Mann unter sich. Dieser verzeiht seiner Frau und bittet die Kredenz ihn ganz zu zerdrücken, was diese mit den Worten „Bitte sehr“ auch macht.

In der Inszenierung des Kabinettheaters werden nun die beiden nebeneinander liegenden Guckkastenbühnen des Theaters gleichzeitig bespielt.

Das Bühnenbild der rechten Bühne zeigt eine schwer wirkende dunkle Kredenz, rechts davon sieht man Teile eines schmutzig wirkenden gelben Sofas, aus dem ein Fuß und eine Hand herausragen. Der Mann, der offenbar tief versunken in einem Sofa sitzt, wird auf diese Weise nur durch einzelne menschliche Körperteile, die von einem Figurenspielers stammen, dargestellt. Die Kredenz knarrt und schwankt. Der aus dem Sofa herausragende Fuß stützt offenbar die wackelnde Kredenz, um sie vor dem Umkippen zu bewahren.

Die Szene der linken Bühne ist im Vergleich zur dunkel und sehr massiv wirkenden Szenerie der rechten Bühne zart und hell. Sie zeigt einen Wolkenhintergrund, vor dem eine kleine Hollywoodschaukel auf zwei Schnüren in der Luft hängt. Auf dem Wolkenhintergrund ist ein Zettel mit verschiedenen Notizen angebracht: einer Art To-do-Liste,

einer Telefonnummer und einem Termin im Café Europa. Dieses Bild bleibt während des gesamten Stückes unverändert. Das Handlungsgeschehen spielt sich nur auf der rechten Bühne ab.

In der Szenenbeschreibung des Textes von Gałczyński heißt es:

„Die Bühne stellt ein Stübchen dar, worin die oben erwähnte altertümliche, dreistöckige Kredenz mit einer Galerie in drolliger Form und einem Sims mit trompetenden Engelchen steht.“²⁴⁵

Das „trompetende“ Engelchen wird wörtlich genommen und so bläst der kleine Holzengel, der auf der Kredenz sitzt, lautstark zur Eröffnung der Szene in sein Horn. Er ist eine von hinten geführte Holzfigur mit beweglichen Flügeln und einer beweglichen Hand, in der er seine Trompete hält und an den Mund führen kann.

Die Szenenbeschreibung wird in dieser Inszenierung nicht gesprochen, so ist in diesem Fall der Witz des Wörtlich-Nehmens nur für jemanden, der Gałczyńskis Text kennt, zu verstehen.

Der Mann im Sofa stimmt daraufhin seine Klage über die Frau an. Dazu macht die aus dem Sofa ragende Hand Gesten des Ärgers. Der Fuß stützt die Kredenz, die immer bedrohlicher zu schwanken beginnt, bis sie unter lautem Knarren auf den Mann fällt, der diesen eingequetschten Zustand anscheinend als wohltuend empfindet und seiner Frau nun pathetisch und mit vielen Worten verzeiht.

„MANN unter der Kredenz Oh, das tut gut! Vielleicht endet endlich mein Leiden. Was ist das? Aha das Meerrettichglas ist aufgegangen und fließt mir in die Augen. Ich verzeihe dir Maria.

Pause

Maria, wo bist du in diesem Augenblick? [...] vielleicht in deinem Lieblingscafé? Oder hast du dich vielleicht für einen Segelfliegerkurs eingetragen und schaukelst jetzt als Lerche in den Wolken hoch über dem trivialen Schornstein unseres Hauses [...]? Du als lichter Geist über dem irdischen Jammertal. Ich dagegen unter der Kredenz, Maria, ich verzeihe dir. Und du, Kredenz, zerquetsch mich ganz.

KREDENZ mit menschlicher Stimme Bitte sehr! Zerquetscht ihn ganz.“²⁴⁶

Wenn die Kredenz die beiden Worte spricht, öffnet sie dabei eine ihrer Laden als wäre es ihr Mund.

4.3.2 Ergänzende Imagination des Zuschauers

An diesem Beispiel sieht man wie Vorgänge auf der Bühne und ganze Figuren nur durch einzelne Elemente angedeutet werden können. Die Darstellung des Mannes geschieht nur durch einen Fuß und eine Hand.

²⁴⁵ Gałczyński (1983), S. 120.

²⁴⁶ Gałczyński (1983), S. 121.

Dies fordert eine ergänzende Imagination des Zuschauers. Er muss sich den Mann vorstellen, die einzelnen Körperteile geben den Anstoß dafür.

In der Inszenierung von Wolfgang Bauers *Die Schlacht an der Beresina* ist Ähnliches zu beobachten. Hier wird der Schifahrer nur durch ein Paar Skier dargestellt. Julia Reichert kann von der ergänzenden Wahrnehmung der Zuschauer berichten:

„es genügten ein Paar Skier, die von Schwung zu Schwung grösser werdend, den Berg hinunter-sausten. Wenn das Puppentheater ein Theater ist, dass den Zuschauer zur Imagination, zum indirekten Mitspielen anregt, ja zwingt, dann hatte sich das nach der zweiten Aufführung bewahrt: ‚es war auch diesmal wieder sehr schön‘, sagte eine Dame aus dem Publikum, um dann, einigermaßen enttäuscht, beinahe ungehalten ob solcher Nachlässigkeit unsererseits zu fragen: ‚Aber warum habt ihr den Skifahrer nicht wieder auf seine Skier gestellt? Ihr wisst schon, der mit der Zipfelmütze und dem wehenden Schal...‘ Die Zuschauerin hat ihn sich vorgestellt – das war uns grösste Bestätigung.“²⁴⁷

Nicht nur Auslassungen sondern auch die Metaphernhaftigkeit der Figuren des Kabinettheaters fordern die Imaginations- und Assoziationsfähigkeit des Zuschauers. Während die Bilder einer sprachlichen Metapher zur Gänze in der Vorstellungswelt des Zuhörers bzw. Lesers entstehen,²⁴⁸ wird dem Zuschauer des Kabinettheaters nicht (oder nicht nur) ein sprachlicher sondern auch ein visueller Anstoß gegeben, der aber ein aktives Ergänzen oder vielmehr ein Zusammenfügen des eigentlichen, physisch präsenten und des uneigentlichen, metaphorischen Ausdruckes verlangt.

Die Metaphern, Lücken und Auslassungen stimulieren den Zuschauer. Mascha Erbeling schreibt in ihrem Artikel zu Miniaturtheater, dass diese Art des Theaters, welches „im Kopf des Zuschauers erst vollendet wird“²⁴⁹ eine besondere Aufmerksamkeit des Publikums verlangt und dass die kleine Form eine nochmalige Verstärkung dieser Konzentration erzwingt.²⁵⁰

Enno Podehl beschreibt wie das Figurentheater äußerste Sensibilität vom Zuschauer fordert und bezeichnet es als „Wahrnehmungsfest“, als

„[...] einen Raum des Kommenlassens, für das Hören der leisen Töne und das Sehen der kleinen Unterschiede. Sie [diese Art der Kunst] macht das Zuschauen selbst zu einem aktiven, kreativen Prozess (Beuys: ‚jeder Mensch ist ein Künstler‘), indem sie Sinnesreize bietet, die erst zu einem ästhetischen Erlebnis zusammengefügt werden müssen.“²⁵¹

Zuschauen ist also ein aktiver und kreativer Prozess. Die Grenzen zwischen tatsächlicher Wahrnehmung und Imagination verschwimmen. Das Spiel mit dem Schein

²⁴⁷ Reichert (2005), S. 27.

²⁴⁸ Vgl.: Willer (2005), S. 110.

²⁴⁹ Erbeling, Mascha: Tête-à-Tête. Gedanken über Miniaturtheater aus Anlass des Einzelgängerfestivals in Kassel. In: Double. kleinKUNST. H 13 (1/2008), S. 8.

²⁵⁰ Vgl.: Erbeling (2008), S. 7f.

²⁵¹ Podehl (2000), S. 86.

wird zum wesentlichen Bestandteil des Figurentheaters. Laut Enno Podelhl ist jede Wahrnehmung an den Schein gebunden und wir können uns nie sicher sein ob unseres eigenen, selbst geschaffenen Konstrukts der Welt.²⁵²

4.3.3 Entstehung von Fiktion – Theater im Kopf

Durch diese Eigenheit des Figurentheaters, dieses Wechselspiel zwischen vorge-täuschter Behauptung, tatsächlicher Wahrnehmung und eigener Imagination, kann Entstehung von Fiktion zum Thema gemacht werden.

Die Szenerie der linken Guckkastenbühne steht für die Frau, oder besser für die Abwesenheit der Frau, die womöglich im Kaffeehaus sitzt oder vielleicht doch „hoch über den trivialen Schornsteinen“ „als Lärche in den Wolken“ „schaukelt“, weil sie sich „für einen Segelfliegerkurs eingetragen hat“²⁵³, wie es im Monolog des Mannes heißt, wenn dieser schon unter der Kredenz liegt.

Der Wolkenhintergrund, die Hollywoodschaukel und der Notizzettel bilden eine Art Illustration des Textes, in der einzelne Worte visualisiert werden.

Laut Julia Reichert soll mit den Bildern im linken Guckkasten eine klischeehafte Gegenwelt zur dunklen Stube auf der rechten Bühne eröffnet werden, eine Welt der Schönen und Reichen, in der die Leute es sich gut gehen lassen können. In diese Vorstellung passt natürlich auch das Bild der Hollywoodschaukel. Julia Reichert meint dazu, dass in der Nachkriegszeit in Polen, in der das Stück entstanden ist, so etwas wie ein „Segelfliegerkurs“ noch abwegiger war als heute und wirklich in eine rein imaginäre Welt gehört hätte.²⁵⁴

Die abwesende Frau, die nur in der Rede des Mannes und in den Köpfen der Zuschauer existiert, wird nun in dieser Vorstellungswelt des linken Guckkastens ansatzweise visualisiert.

Solch eine Darstellung bzw. Illustration einer Figur lässt dem Zuschauer viel Freiraum für Interpretation. Konstanza Kavrakova-Lorenz beschreibt dies als Phänomen des „Theaters der Dinge“, welches eintritt, wenn die Vermittlung nicht über eine einzelne Figur, sondern über ganze Bilder passiert:

„Je weiter sich die Funktion, Figur zu sein, von der Repräsentanz durch ein Ding auf eine Vielfalt zusammenwirkender Dinge verstreut [in diesem Fall auf den ganzen Inhalt der linken

²⁵² Vgl.: Podelhl (2000), S. 86.

²⁵³ Gałczyński (1983), S. 121.

²⁵⁴ Gespräch mit Julia Reichert am 08.06.09.

Guckkastenbühne] desto deutlicher geht das Theatrale in ein Bildliches über und umso entscheidender wird die Position des Zuschauers zum Fokus der Wirkung werden.²⁵⁵

Der Zuschauer muss durch seine Imagination aktiv die Fiktion erzeugen. Figurentheater wird so als ein Ort verstanden, in dem „der Zuschauer den Zeichen, die offen sind für alle Deutungen, eine Gestalt gibt“²⁵⁶. Das Kabinetttheater liefert Halbfertiges, Angedeutetes und Metaphorisches. Es wird deutlich, dass letztlich immer der Zuschauer für die Entstehung jeglicher Fiktion verantwortlich ist.

Auch den anthropomorphen Figuren von Julia Reichert ist dies eigen. Die Verfahrensweise, wie Julia Reichert ihre Figuren gestaltet, beinhaltet die Fokussierung auf die Entstehung von Fiktion:

„Um den notwendigen Grad der Abstraktion zu erreichen, vor allem beim Herstellen von ‚menschlichen Puppen‘ im Gegensatz zu Objekten, arbeite ich ohne Bemalung der Gesichter, doch mit scharfen Konturen; der Spieler sucht sich das Licht in der Bewegung und damit den Ausdruck für seine Figur. [Hervorhebung durch die Verfasserin]“²⁵⁷

Jeder Zuschauer bekommt also durch seine Imagination eine eigene Figur.

Dass der Darstellungsprozess im Figurentheater letztlich die Wahrnehmungsfähigkeit und Phantasie des Zuschauers braucht, beschreibt auch Kavrakova-Lorenz, wenn sie über die Sichtbarmachung der, wie sie es nennt, „Körperwerdung“ von Figuren spricht:

„Die Darstellung als Prozess in Raum und Zeit ist Sache des Darstellers und seiner Mitproduzenten, auch im Theater der Dinge. Die Einbeziehung von Dingen in die Darstellung, die mit ihren Eigenschaften – Schwerkraft, Materialität, Konsistenz, Mechanik usw. – die Körperwerdung begleiten bzw. bestimmen, mobilisiert die Phantasie des Zuschauers. Eines Zuschauers, der bestrebt ist, seinen Wahrnehmungen einen Sinn zu geben, sie zu verstehen. Die physikalischen Eigenschaften der Dinge, seien sie für die Darstellung angefertigt, wie Puppen, Figuren, Installationen, oder gefunden, wie Schöpfungen der Natur oder Gegenstände des Alltags, wecken Reize und Assoziationen, setzen Wissen und Emotionen in Gang. Die Dinge bekommen Biographien, die ihre Wirkung mit Kontexten anreichern, ihre Wesenhaftigkeit wird offenbart.“²⁵⁸

So ist diese sichtbare Körperwerdung, die dem Figurentheater eigen ist und welche die Eigenaktivität des Publikums fordert, entscheidend, um dem Zuschauer bewusst zu machen, dass er Teil des Entstehungsprozesses von Fiktion ist.

Roland Schön nennt dies in seinem Aufsatz zu Bühnenräumen im Figurentheater die „Wirklichkeit der Illusion“, das heißt Illusion wird hier nicht vorgetäuscht sondern erkennbar gemacht und die Entstehung von Fiktion wird dem Zuschauer überlassen. Dies beschreibt er als ausgeprägten Gegensatz zur „Illusion der Wirklichkeit“ vieler

²⁵⁵ Kavrakova-Lorenz (2000), S. 72.

²⁵⁶ Eruli (2000), S. 31.

²⁵⁷ Reichert (2005), S. 17.

²⁵⁸ Kavrakova-Lorenz (2000), S. 71f.

anderer Theaterformen.²⁵⁹ Schön meint, dass besonders das Figuren- und Objekttheater dafür geeignet ist „die Wirklichkeit der Illusion fühlbar zu machen“²⁶⁰ und begreift dessen Bühnenraum als „einen Spielraum, der in all seinen Komponenten den Zuschauer dazu auffordert, eigene Vorstellungen zu entwickeln und mit diesen zu spielen.“²⁶¹

Auch viele der minidramatischen Texte, die das Kabinettheater für seine Aufführungen wählt, wollen zeigen, dass die Entstehung von Theater ein Prozess ist, an dem der Zuschauer wesentlich beteiligt ist. Die Stücke sind meist nicht für eine Bühnenaufführung geschrieben, sondern vielmehr für den Kopf des Lesers.²⁶² Auch sie verstehen Fiktion als einen Prozess, der dem Rezipienten bewusst gemacht wird.

So bleibt im Kabinettheater die Qualität der Texte erhalten. Das literarisch verfasste Theater im Kopf bleibt trotz einer tatsächlichen szenischen Umsetzung bis zu einem gewissen Grad ein Theater im Kopf. Die Bühne gibt nur einen zusätzlichen Anstoß dafür.

²⁵⁹ Vgl.: Schön, Roland: Blicke aus rotem Samt. Über Beziehungen zwischen Blick und Raum. In: Double. Räume – Orte – Szenographie. H 11 (2/2007), S. 12-14.

²⁶⁰ Schön (2007), S. 14.

²⁶¹ Schön (2007), S. 13.

²⁶² Vgl.: Podehl (2005), S. 46f.

5 Das Groteske

In der Inszenierung von Kurt Bartschs Stück *Das Bein, ein Clownsspiel* kommen viele groteske Elemente zum Tragen. Wie schon erläutert finden sich diese Elemente oft in minidramatischer Literatur, wie etwa in den Stücken von Gałczyński, in denen der Inhalt und selbst die grammatische Form der Sprache deformierte und groteske Züge tragen.²⁶³ Das Kabinettheater mit seiner generellen Affinität zum Grotesken wählt nun oft Minidramen mit groteskem Inhalt aus und verstärkt diesen durch die Gestaltung der Figuren bzw. durch seine Arbeit mit Material und Proportionen,

Das Minidrama *Das Bein, ein Clownsspiel* wurde in Karlheinz Brauns Sammelband *MiniDramen* veröffentlicht.²⁶⁴ Kurt Bartsch schrieb vorwiegend kurze Texte, darunter zahlreiche Parodien von Dramen, Gedichten und Prosa deutschsprachiger Schriftsteller.²⁶⁵ Das Stück umfasst etwas mehr als eine Seite und wurde am Kabinettheater 1991 im Zuge des ersten Minidramenabends inszeniert. Julia Reichert nennt das Stück eine „brutal-realistische Groteske“.²⁶⁶ Der Inhalt des Stückes erzählt, wie der Clown Hans aus Angst seine Frau Grete könnte ihn verlassen dieser ein Bein absägt als wäre es eine Selbstverständlichkeit. Die Handlung löst, typisch für einen grotesken Text, Grauen und Lachen gleichermaßen aus. Wie die grotesken Elemente des Textes in der Inszenierung des Kabinettheaters umgesetzt bzw. verstärkt werden, soll nun untersucht werden.

5.1 Kurt Bartschs *Das Bein*

Die Bühne zeigt ein liebevoll ausgestattetes Zimmer mit Tapeten, Gardinen, Blumen, Bildchen, einer Wanduhr und sogar einer beleuchteten Madonna. Hans, eine von unten geführte Clownfigur, sitzt in einer Ecke des Zimmers. Der Kopf der Figur ist plastisch und bemalt und hat einen bewegbaren Unterkiefer. Die Hände sind die eines Puppenspielers; sie tragen weiße Handschuhe und wirken im Vergleich zum Körper der Figur übermäßig groß. Seine Frau Grete, eine Marionette sitzt auf einem Sofa, welches über die Hälfte des Zimmers ausfüllt. Sie hat ein kurzes Kleid an, wodurch man die langen Marionettenbeine sieht. Die ganze Figur wirkt aufgeputzt und schön

²⁶³ Vgl.: Nachwort. In: Gałczyński (1969), S. 169.

²⁶⁴ Vgl.: Bartsch (1987), S. 142-143.

²⁶⁵ Vgl.: Bartsch, Kurt: *Die Hölderlinie. deutsche Parodien*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1983.

²⁶⁶ Reichert (2005), S. 23.

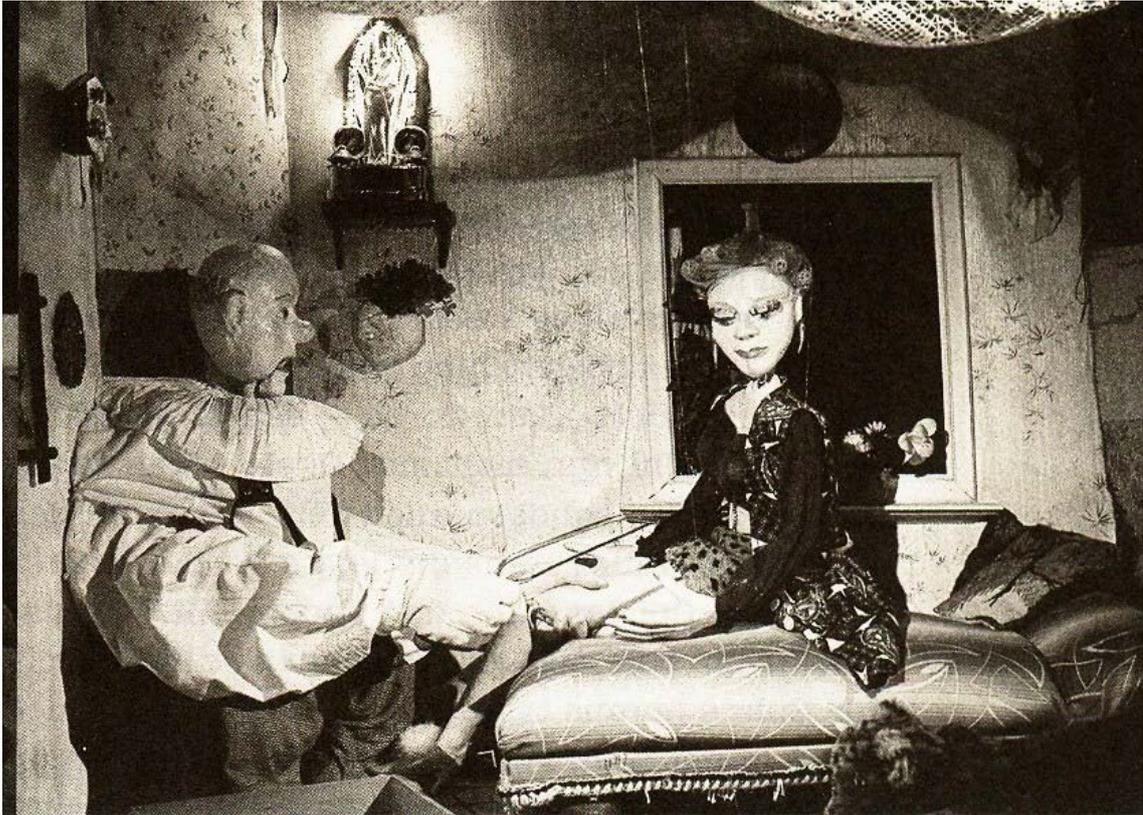


Abb. 7: Kurt Bartsch *Das Bein*, 1991

hergerichtet, so trägt sie große Ohringe und hat lange Wimpern. Bei genauerem Hinsehen sieht man auch die Fäden, an der die Marionette geführt wird.

Folgender Dialog setzt ein:

- „HANS Ach, meine liebe Grete! Ich habe solche Angst!
 GRETE Wovor denn, mein lieber Hans?
 HANS Daß du mich eines Tages verläßt. *Er küßt ihre Beine.* Du hast so schöne Beine! Alle Männer drehen sich nach dir um.
 GRETE Unsinn, mein lieber Hans.
 HANS Es würde mich dennoch beruhigen, wenn ich dir ein Bein absägen dürfte.
 GRETE Bitte. Wenn es dich beruhigt, mein lieber Hans.“²⁶⁷

Neben Hans auf der Bühne steht eine Werkzeugkiste. Die menschlichen Figurenspielerhände der Figur Hans nehmen nun aus der Kiste eine Säge und beginnen der Marionette Grete tatsächlich das Holzbein abzusägen:

- „*Er sägt. Grete weint.*
 HANS Warum weinst du denn, liebe Grete?
 GRETE Mein Bein tut weh, lieber Hans.
 HANS Das ist ein ganz natürlicher Vorgang, der nichts zu bedeuten hat. Auch mir bereitet das Sägen eine gewisse Anstrengung, da es eine ungewohnte Tätigkeit ist. Ich schwitze, aber verzage nicht.“²⁶⁸

²⁶⁷ Bartsch (1987), S. 142.

²⁶⁸ Bartsch (1987), S. 142.

Man hört die Sägegeräusche und es fallen Sägespäne. Dann schneidet Hans mit einer Schere, die er ebenfalls aus seiner Werkzeugkiste nimmt, den Faden ab, an dem das Bein der Marionette befestigt war und zeigt die Schnittfläche Grete und dem Publikum.²⁶⁹

„HANS Was sagst du zu der Schnittfläche, liebe Grete? Obwohl das Sägen, wie gesagt eine ungewohnte Tätigkeit für mich ist, habe ich ganze Arbeit geleistet!

Er zeigt das Bein dem Publikum.

HANS Das macht mir so schnell keiner nach.“²⁷⁰

Grete, die jetzt als Marionette völlig aus dem Lot geraten ist, hängt schief an ihren Fäden. Der Figurespieler der Marionette, der bisher nicht sichtbar war, greift nun kurz in die Handlung ein und streckt seine Faust von oben in die Szene. Diese Drohgebärde lässt Hans unberührt, er legt das Bein in die Werkzeugkiste und verlangt von Grete ihm nach dieser anstrengenden Arbeit ein Bier zu holen. So verstümmelt kann Grete diesen Befehl natürlich nicht ausführen. Hans wird daraufhin wütend und beschwert sich zudem über den Anblick, den sie ihm bietet.

„HANS Das ist auch so eine Schweinerei von dir! Abgesehen von dem niederschmetternden Anblick, den du mir bietest, soll ich mir mein Bier wohl selber holen? Antworte!! *Grete weint.* Schön, wie du willst. Aber das eine wisse: du zwingst mich förmlich dazu, daß ich mich nach einer anderen Frau umsehe. *Er stößt sie vom Stuhl.* Aber vorher mache ich dir Beine, du Dreckstück.“²⁷¹

Der Marionettenspieler schmeißt nun das Spielkreuz der Marionette in die Szenerie,²⁷² Grete sackt in sich zusammen und der Vorhang fällt.

5.2 Grotteskes im Text

Arnold Heidsieck beschreibt in seinem Buch *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama* das Grotteske in Bezug auf den Inhalt eines Textes als eine Inkongruenz, die sich meist in einer Entstellung des Menschen äußert. Die Entstellung ist, laut Heidsieck, etwas Unnatürliches, Produziertes und oftmals vom Menschen Gemachtes und zeigt damit gesellschaftliche Verhältnisse auf. Die Inkongruenz liegt in der Verdinglichung des Menschen, in der Betrachtung des Menschen als bloßen Gegenstand oder Mittel. Dies bildet einen logischen und ethischen Widerspruch, welcher gleichermaßen Lachen wie Grauen hervorrufen kann.²⁷³

²⁶⁹ Vgl.: Reichert (2005), S. 24.

²⁷⁰ Bartsch (1987), S. 142f.

²⁷¹ Bartsch (1987), S. 143.

²⁷² Vgl.: Reichert (2005), S. 24.

²⁷³ Vgl.: Heidsieck (1969), S. 16-18.

Im Stück *Das Bein* ist genau dies zu beobachten. Es zeigt gesellschaftliche Verhältnisse, in dem Fall die Unterdrückung und Verdinglichung der Frau. Hans betrachtet Grete als Ding, welches schön anzusehen ist und welches seine Funktion (zum Beispiel die des Bierholens) erfüllen soll. Diese pervertierten Verhältnisse kommen dann im Akt des Beinabsägens (Grete ist ja ein Ding, dem man einfach mal einen Teil absägen kann), also in der Verstümmelung bzw. der Entstellung des Menschen zum Ausdruck.

Die Inkongruenz, dass ein Mensch als Ding betrachtet wird, löst in diesem Fall vorrangig Grauen aus. Die Inkongruenz, die entsteht, weil dies als Selbstverständlichkeit, als ganz natürlicher Vorgang dargestellt wird, ruft hier Lachen hervor.

Heidsieck erläutert wie dieses vermeintlich Natürliche und ganz Logische, welches aber offensichtlich produziert ist, auch als wesentliches Element des Grotesken anzusehen ist.²⁷⁴

„Das Groteske – das offensichtlich kein Organisches, das sich selber genügt, sondern ein durch Willkür Bewirktes ist – wird in ihr [der grotesken Form] als keinem äußeren Zweck unterworfen, als schlechthin selbstverständlich gesetzt.“²⁷⁵

Hans führt einen vordergründig logischen Grund für sein Handeln an: seine Eifersucht. Andere Männer sollen Grete nicht auf ihre schönen Beine schauen. Das vermeintlich aber offensichtlich ganz und gar nicht Natürliche kommt zum Ausdruck, als Hans zu Grete sagt, sie solle nicht weinen, wenn ihr das Bein weh täte, das sei ein „ganz natürlicher Vorgang“²⁷⁶. Auch Grete betrachtet es als Selbstverständlichkeit und ist sogar bereit sich ein Bein absägen zu lassen. Die Liebenswürdigkeit, mit der sie dies zulässt, ihr obligatorisches „lieber Hans“ am Ende jedes Satzes, bilden eine völlige Inkongruenz zur Brutalität von Hans und wirken komisch.

Auch die Tatsache, dass diese Brutalität ausdrücklich von einem Clown verübt wird, steigert die Inkongruenz. Ein Clown sollte ein liebenswürdiges, höchst naives Wesen sein. Zusätzlich kann der Clown als solches als groteske Figur angesehen werden. Seine auf Körperlichkeit beruhende Komik, wie zum Beispiel überproportionale Körperteile, ist ein wesentliches Merkmal des Grotesken.

Das Verfahren Brutalität und Grausamkeit als scheinbare Selbstverständlichkeit darzustellen, hat die Entlarvung der Gesellschaft zum Ziel,²⁷⁷ in dem Fall die Entlarvung

²⁷⁴ Vgl.: Heidsieck (1969), S. 21-23.

²⁷⁵ Heidsieck (1969), S. 21.

²⁷⁶ Bartsch (1987), S. 142.

²⁷⁷ Heidsieck (1969), S. 23.

einer patriarchalen Gesellschaft, in welcher Frauen verdinglicht und unterdrückt werden.

Laut Heidsieck wird die groteske Form oft dann gewählt, wenn Satire einem Zustand nicht mehr beikommt. Das wirklich Grausame und offensichtlich völlig Pervertierte, kann nur noch in der grotesken Form, in der Entstellung des Menschen, ausgedrückt werden.²⁷⁸

5.3 Groteskes in der Inszenierung

Heidsieck beschreibt, wie in der grotesken Form „der lebendige Mensch unter den Begriff eines toten Dinges subsumiert“²⁷⁹ wird. Der Widerspruch entsteht, weil von etwas offensichtlich Lebendigem behauptet wird, es sei ein totes Ding. Das Figurentheater kennt auch diesen Widerspruch, nur wird hier umgekehrt von einem toten Ding behauptet es sei lebendig. Hat das Figurentheater dadurch etwas an sich Groteskes? Die groteske Form und das Figurentheater haben zumindest den Widerspruch von Totem und Lebendigem gemeinsam und können sich diese Inkongruenz zunutze machen. Die dadurch entstehende Komik ist häufig eine körperbetonte, mit großem Hang zu Unproportionalitäten, Disharmonien und Hybridwesen.²⁸⁰

Ornamente mit Hybridwesen, die menschliche, tierische und pflanzliche Elemente miteinander kombinieren, und die dadurch entstehende Unproportionalität ist die ursprüngliche Bedeutung des Grotesken.²⁸¹ In der Inszenierung des Kabinettheaters ist die Figur des Hans auch ein Hybridwesen. Sein Körper und sein Kopf sind totes, animiertes Objekt, seine Hände sind aber lebendige, bewegliche Menschenhände. Dadurch entsteht zusätzlich zum grotesken Inhalt des Textes eine groteske Figur, die monströse Züge trägt.

Auch losgelöste einzelne Körperteile haben etwas Groteskes: Wenn in der Inszenierung des Kabinettheaters das abgesägte Bein, nachdem es stolz dem Publikum präsentiert wurde, in der Werkzeugkiste landet, ist dies eine Verstärkung des grotesken Elementes.

Die Form-Material-Dualität, wie sie in Wagners Lexikoneintrag zu *Material* beschrieben wird,²⁸² macht in Bezug auf das Groteske durchaus Sinn: Je stärker die

²⁷⁸ Vgl.: Heidsieck (1969), S. 24-27.

²⁷⁹ Heidsieck (1969), S. 18.

²⁸⁰ Vgl.: Rosen (2001), S. 877-879.

²⁸¹ Vgl.: Rosen (2001), S. 880-883.

²⁸² Vgl.: Wagner (2001), S. 871-873

Form aus den Fugen gerät, je mehr die Kontrolle über die Form verloren geht, wie bei Unproportionalitäten oder abgetrennten Körperteilen, desto stärker wird die Materialität betont. Diese Betonung auf das Materielle und Vergängliche, die dem Grotesken eigen ist,²⁸³ wird in dieser Inszenierung besonders in der Zerstörung von Spielmaterial hervorgehoben. Das Bein wird tatsächlich und physisch präsent abgesägt und dies wird erlebbar; es fliegen Späne, man hört die Säge auf dem Holz und die Marionette ist danach nicht mehr als solche zu gebrauchen, einfach kaputt.

Julia Reichert meint, dass dieselbe Szene mit menschlichen Darstellern nicht diese starke Wirkung erzielen könnte:

„Ich hörte von einer Aufführung dieses Stücks mit einer Grete aus ‚Fleisch und Blut‘ und einem Hans, der vorgeben musste seiner Liebsten das (angeschnallte) Bein abzusägen – in gleichem Maße, in dem Bühnenblut literweise floss, scheint die Szene maximal zu unfreiwilliger Komik geraten zu sein.“²⁸⁴

Durch die tatsächliche Zerstörung und nicht die Vortäuschung einer Zerstörung kommt ein Element von Wirklichkeit auf die Bühne, welches nicht auf einer fiktionalen Ebene, sondern auf einer materiellen, angreifbaren, physisch existenten Ebene wirkt.

Enno Podelhl meint in seinem Aufsatz *Entgrenzungen Puppentheater und bildende Kunst*, dass das Figurentheater ein Theater der Erfahrung sei, in dem existenzielle Erlebnisse vermittelt werden können. Dadurch sieht er im Figurentheater oftmals eine Annäherung an Artauds Forderung, dass das Theater endlich Realität werde und nicht mehr ein „als ob“ anstrebe.²⁸⁵ Andererseits ist die Figur eine Metapher für den Menschen und alle Grausamkeiten, die man der Holzfigur antut, stehen in einem metaphorischen Verhältnis zu den Grausamkeiten, die man einem Menschen antun kann.

Sind die Figuren am Kabinetttheater vielleicht so etwas wie existenziell erlebbare Metaphern? Auf jeden Fall arbeitet das Kabinetttheater mit beidem, mit dem Mittel der Metaphorik, der bildlichen Übertragung und Zeichenhaftigkeit, bei dem die Figur nicht das Gemeinte ist, sondern zum Zeichen für etwas wird,²⁸⁶ und mit den Mitteln von Material, physischer Präsenz und dem Erleben dieser Materialität.

²⁸³ Vgl.: Rosen (2001), S. 876 und 879.

²⁸⁴ Reichert (2005), S. 24.

²⁸⁵ Vgl.: Podelhl (2000), S. 86

²⁸⁶ Vgl.: Podelhl (2005), S. 44.

6 Das Absurde

Viele Beispiele, wie Mayröckers *Die Industriegesellschaft*, Bauers *Die Schlacht an der Beresina* oder Tomeos *Der nautische Philosoph* haben schon gezeigt, dass das Kabinetttheater gerne Stücke mit absurden und sinnwidrigen Wendungen auswählt. Daniil Charms, der oft als der russische Meister des Absurden und Paradoxen bezeichnet wird, ist einer der am häufigsten inszenierten Autoren am Kabinetttheater. So war Daniil Charms' Text *Die neugierigen alten Frauen*, Grundlage für die allererste Minidrameninszenierung 1989 und der Minidramenabend *Sündenfälle* aus dem Jahr 2004 stand ganz im Zeichen der Autoren Gałczyński und Charms.

Der kurze dramatische Text *Was sagt man dazu*, der 2009 am Kabinetttheater unter dem Titel *Soll ich Ihnen Tee nachschenken?* inszeniert wurde, trägt viele Kennzeichen eines absurden Dramas, wie folgewidrige Dialoge und den Verzicht auf einen Spannungsbogen oder auf differenzierte Charakterisierungen der Figuren. Statt einer Handlung wird in Charms' Texten meist eine nicht nachvollziehbare, alogische Situation vorgestellt.

Heidsieck unterscheidet das Groteske vom Absurden. Im Absurden wird jeglicher Sinnzusammenhang verneint; das Individuum sieht sich einer unabänderlich sinnlosen Welt gegenüber. Im Grotesken dagegen ist die dargestellte, sinnwidrige Situation von Menschen gemacht und verweist damit auf eine gesellschaftliche Situation.²⁸⁷ Das Absurde löst so ein resignierendes Lachen, gegenüber dem unabänderlich Sinnlosen aus, im Grotesken wechselt die Reaktion zwischen Lachen und Grauen.²⁸⁸ Während sich das Absurde jeglicher Erklärung entzieht und somit auf philosophische Dimensionen verweist, bezieht sich das Groteske auf eine konkrete Wirklichkeit und stellt die Perversionen und Sinnwidrigkeiten einer Gesellschaft dar. Die Stilmittel sind aber oftmals dieselben, wie zum Beispiel größtenteils Unwahrscheinlichkeiten, fehlende Kausalität oder Wiederholung. Übergänge zwischen Groteskem und Absurdem sind demnach häufig zu beobachten.²⁸⁹

²⁸⁷ Vgl.: Heidsieck (1969), S. 37-41.

²⁸⁸ Vgl.: Heidsieck (1969), S. 17f und 37f.

²⁸⁹ Vgl.: Müller, Bertram: *Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*. München: Verlag Otto Sagner, 1978. (= *Arbeiten und Texte zur Slavistik*; 19), S. 29-32.

In folgendem Abschnitt sollen nun die absurden und eventuell auch grotesken Elemente in Daniil Charms' Text *Was sagt man dazu* erläutert werden und im Anschluss die Inszenierung dieses Textes am Kabinettheater analysiert werden.

6.1 Daniil Charms' *Was sagt man dazu*

Der russische Schriftsteller Daniil Charms lebte im Leningrad der 20er und 30er Jahre. Als experimenteller Schriftsteller war er seiner Zeit voraus. Zusammen mit Schriftstellerkollegen gründete er die Künstlergruppe *Oberiu*, die „Vereinigung einer realen Kunst“, deren Programm viele Inhalte der Wiener Gruppe vorwegnahm.²⁹⁰ Sie forderte eine Zusammenarbeit der verschiedenen Kunstbereiche wie Film, Theater, Literatur, Musik und bildende Kunst, stand für einen experimentellen Ansatz und distanzierte sich von Realismus und Logik. Die Künstler traten damit der damaligen Forderung der Sowjetunion, dass nur eine allgemein verständliche Kunst legitim sei, entgegen.²⁹¹ Auch Programmpunkte der Dadaisten und Surrealisten wurden erfüllt, bevor diese formuliert wurden.²⁹² Selbstinszenierung und ein exzentrischer Lebensstil gehörten ebenfalls zur künstlerischen Arbeit von Charms. So pflegte er sich für damalige Verhältnisse ungewöhnlich auszudrücken und zu kleiden.²⁹³ Im Stalinismus der 30er Jahre wurden Daniil Charms und viele seiner Kollegen mehrmals verhaftet. Charms verhungerte schließlich 1942 im Gefängnis während des ersten Winters der Blockade von Leningrad.²⁹⁴

Zu Lebzeiten wurde Charms durch seine Kinderliteratur bekannt. Nur einen Zyklus von 30 kurzen Texten für Erwachsene konnte er noch 1939 unter dem Titel *Fälle* veröffentlichen. Der Prosatext *Die neugierigen alten Frauen* ist Teil dieses Zyklus', der Gedichte, Kürzestprosa und dramatische Miniaturen gleichermaßen beinhaltet.²⁹⁵

Der überwiegende Teil von Daniil Charms überliefertem Werk sind äußerst kurze Texte, die oft einen fragmentarisch skizzenhaften Charakter haben, seien sie nun in Versform, Prosa oder dramatischer Form verfasst.

²⁹⁰ Vgl.: Urban, Peter: Editorische Notiz. In: Charms, Daniil: *Fälle. Szenen Gedichte Prosa*. Zürich: Haffmans, 1984, S. 228 und Rausch, Beate: Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort. In: Charms, Daniil: *Fälle. Szenen Gedichte Prosa*. Zürich: Haffmans, 1984, S. 240.

²⁹¹ Vgl.: Das Manifest der *Oberiu*. In: Charms (1997), S. 205-215.

²⁹² Vgl.: Urban (1984), S. 228f.

²⁹³ Vgl.: Rausch (1984), S. 248-251.

²⁹⁴ Vgl.: Rausch (1984), S. 247 und 251f.

²⁹⁵ Vgl.: Urban (1984), S. 231f.

„Das fingierte Fragment, der scheinbar vom Zensor verstümmelte Text hat in der russischen Literatur eine lange Tradition [...]. Charms knüpft an diese Tradition nicht nur bewusst an, das Fragmentarische, nicht zu Ende Gesagte ist ein wesentliches Merkmal seiner Erzählweise.“²⁹⁶

Der 1929 entstandene Text *Was sagt man dazu* hat auch diese fragmentarischen Züge. So wird nach der letzten Replik eine neue Zeile angesetzt, in der nur das Wort „Er“ zu lesen ist. Danach bricht der Text ab.²⁹⁷ Auch inhaltlich bleibt vieles unklar. Es ist ein Dialog zwischen Elena Ivanovna und Papaša, die in der warmen Stube sitzen und Tee trinken, während es draußen regnet. Sie führen belanglose Gespräche über das Wetter, die Mahd (die Ernte eines Mähgangs) und über eine Person Namens Olga, von der man vorerst nur erfährt, dass sie nicht schreibt. Als dritte Person erscheint Rachtanov, der, wie es im Text heißt, „vorbeikommt“ und völlig unzusammenhängende, wie aus der Luft gegriffene Botschaften verkündet, welche die beiden anderen Personen empören und sogar verzweifeln lassen:

„RACHTANOV	<i>kommt vorbei</i> Und Sergej hat Olga einen Heiratsantrag gemacht.
ELENA IVANOVNA	Sergej, was? Und sie? Zu Papaša. Hast du gehört?
PAPAŠA	Was?
ELENA IVANOVNA	Sergej! Einen Heiratsantrag!
PAPAŠA	Na, und er?
ELENA IVANOVNA	Er – Olga.
PAPAŠA	Die nicht schreibt?
ELENA IVANOVNA	In die Ehe eintreten.
PAPAŠA	O je o je.
ELENA IVANOVNA	Was für eine Verwirrung
RACHTANOV	Kolja hat das Metallsofa eingedrückt. So.
ELENA IVANOVNA	Halt halt wie das?
PAPAŠA	<i>schnell</i> Entsetzlich, entsetzlich was für eine Katastrophe sie haben das Metallsofa eingedrückt
ELENA IVANOVNA	Da vertraut man ihm das Metallsofa an, und er hat nichts Eiligeres zu tun, als es einzudrücken
RACHTANOV	<i>kommt vorbei und klatscht vorher und nachher in die Hände</i> Und Kolja hat am Dienstag das Haus aufgeessen.
ELENA IVANOVNA	Auch das noch
Er ²⁹⁸	

Damit endet das Stück. Eine Handlung ist fast nicht präsent, es ist vielmehr die Beschreibung eines Zustandes, in dem Missverständnisse und schwierige bis nicht vorhandene Kommunikation vorherrschend sind. Elena Ivanovna und Papaša haben offenbar Verständigungsschwierigkeiten, sodass ein aussagekräftiger Dialog nur schwer zu Stande kommt. Der Grund dafür wird aber ebenfalls nicht erklärt.

²⁹⁶ Urban (1984), S. 232.

²⁹⁷ Vgl.: Anmerkungen. In: Charms (1997), S. 229.

²⁹⁸ Charms (1997), S. 101f.

Ein plötzliches Ende, wie es hier zu beobachten ist, ist in vielen Texten von Daniil Charms zu finden. Das Problem wird nicht gelöst, sondern die Handlung wird abrupt abgebrochen.²⁹⁹ Ebenso bekommt der Text seinen lückenhaften und fragmentarischen Charakter durch die fehlenden Zusammenhänge der Botschaften Rachtanovs. Man hat das Gefühl, als würden ausschlaggebende Informationen zurückgehalten werden. Warum sonst rufen die Aussagen solch eine Empörung hervor?

Durch das wiederholt gesetzte „und“ wird in Rachtanovs Aussagen Kausalität behauptet, obwohl keine vorhanden ist. Diese suggerierte aber nicht nachvollziehbare Folgerichtigkeit von undurchsichtigen Zusammenhängen ist eine häufige Verfahrensweise von Charms.³⁰⁰

Die Absurdität und Nicht-Nachvollziehbarkeit steigert sich von Aussage zu Aussage, bis zum Schluss die völlig alogische und unmögliche Feststellung „Und Kolja hat das Haus aufgeessen“ gemacht wird.

Es beginnt also mit der Beschreibung eines Zustandes äußerst schwieriger Kommunikation, dessen Ursache auch schon im Unklaren ist, die Aussagen werden immer schwieriger nachzuvollziehen, bis das Ganze in einer Aussage größter Unmöglichkeit gipfelt.

Bertram Müller beschreibt im Zusammenhang mit der Analyse der Texte des Zyklus *Fälle* das absurde Element in Charms' Werk:

„Das gesamte Geschehen in ‚Slučai‘ [in *Fälle*] erscheint vom Zufall bestimmt. Der Zufall kann definiert werden als ‚eine Verkettung von unbekanntem oder ungenügend bekannten Ursachen und ebensolchen Wirkungen‘. Von hier aus lassen sich Schlüsse auf Charms' Weltbild ziehen: Das Hauptkennzeichen seiner Menschen besteht [...] darin, daß sie die Bestimmung ihres Daseins nicht kennen. [...] Hieraus erklärt sich auch der geringe Grad der Charakterisierung von Charms' Figuren, die sich in ‚Slučai‘ auf das Nennen der Namen beschränkt: Die Vorstellung von einer individuellen Persönlichkeit, wie sie in traditioneller Literatur begegnet, weicht der Vorstellung, daß sich die Menschen im wesentlichen – in ihrer Eigenschaft als Objekte des Zufalls nämlich – einander gleichen.“³⁰¹

Auch im Text *Was sagt man dazu* ist dies zu beobachten. Die Personen werden nicht näher charakterisiert, sie haben nur einen Namen. Sie sehen sich einer alogischen, nichtnachvollziehbaren Welt gegenüber und kennen den Grund für all das Chaos nicht. Insofern ist der Text eindeutig dem Absurden zuzurechnen. „Die Gestalt des Absurden ist das Versagen von Deutung.“³⁰²

²⁹⁹ Vgl.: Müller (1978), S. 63 und 66f.

³⁰⁰ Vgl.: Müller (1978), S. 57.

³⁰¹ Müller (1978), S. 59.

³⁰² Müller (1978), S. 59.

ELENA IVANOVNA Sie schreibt nicht und schreibt nicht.
 PAPAŠA Wie wer schreibt nicht?
 ELENA IVANOVNA Ich sage Olga, schreibt nicht.
 PAPAŠA Was heißt welche Olga?
 ELENA IVANOVNA Na Olga! Wie du kennst Olga nicht?
 PAPAŠA Ach, Olga? Na, und was ist mit ihr?
 ELENA IVANOVNA Na, sie schreibt nicht, sage ich.³⁰⁵

Die Unaufmerksamkeit der Personen wird mit dem Wegklappen der Gesichter bildlich dargestellt.³⁰⁶

Elena Ivanovna fragt Papaša, ob sie ihm Tee nachschenken soll. Der will noch ein Tässchen, daraufhin folgt eine Szene, die die Rolle des Figurenspielers als Handlanger veranschaulicht. Elena Ivanovna macht eine kurze Geste mit ihrer Hand und der Oberkörper eines Figurenspielers erscheint seitlich im Guckkasten. Dieser schenkt nun aus einer Kanne vermeintlichen Tee in eine Tasse ein, die er auf den Bühnenboden stellt. Die Papaša-Figur beugt sich nun weit vor über die Tasse und steckt ihre Nase in diese. Daraufhin gibt sie dem Figurenspieler ein Zeichen, dass alles in Ordnung sei und dieser verschwindet wieder hinter die Bühne.

Rachtanov, der vorbeikommt und seine immer absurder werdenden Botschaften verkündet, wird von einem Schauspieler dargestellt, der für jeden seiner Sätze auftritt, um danach gleich wieder abzugehen. Er läuft mit einem Stoffhund unterm Arm und einem großen Strohhut auf dem Kopf zwischen den Zuschauerreihen und der Bühne vorbei und spricht mit den Puppen im Guckkasten. Jedes Mal wenn Rachtanov erscheint verschwinden die Regengeräusche und man hört Vogelzwitschern.

Der menschliche Darsteller wird als totaler Gegensatz zu den stereotypen Figuren auf der Guckkastenbühne inszeniert. Die Figuren bilden im abgeschlossenen und ruhigen Raum der Stube eine Welt für sich. Julia Reichert meint, dass sie in gewisser Weise auch Zeitlosigkeit repräsentieren können. Sie sind in dieser Stube, waren dort und werden womöglich immer dort bleiben mit den einzigen ihnen möglichen stereotypen Bewegungen des Hin- und Herwippens und des Gesicht-Wegklappens.³⁰⁷ Sie sind Flachfiguren, die laut Julia Reichert, mit ihrem „eingeschränkten, aber sehr eindeutigen Bewegungsrepertoire [...] das Stereotype, Wiederholbare, ausweglos

³⁰⁵ Charms (1997), S. 101.

³⁰⁶ Gespräch mit Julia Reichert am 08.06.09.

³⁰⁷ Gespräch mit Julia Reichert, 08.06.09.



Abb. 8: Daniil Charms *Soll ich ihnen Tee nachschenken?*, 2009

Stagnierende³⁰⁸ besonders gut transportieren können. Genau diese Dinge auszudrücken ist die Intention des absurden Theaters.

Die Person, die nun wie von außen in diesen gemütlichen abgeschlossenen Raum eindringt und nichts als Verwirrung stiftet und die Figuren mit ihren absurden Informationen verstört, wird von einem menschlichen Schauspieler dargestellt. Akustische Signale, wie das Vogelzwitschern und das Verschwinden der Regengeräusche verstärken den Eindruck, dass hier eine völlig andere Welt in die Figurenwelt eindringt. Julia Reichert meint, dass dies nur von einem menschlichen Schauspieler dargestellt werden kann. Dieser ist viel größer, real, übermächtig und im Gegensatz zu den Flachfiguren dreidimensional.³⁰⁹

Der reale menschliche Darsteller verkündet die absurderen und weniger nachvollziehbaren Botschaften, während sich die Figurenwelt im Gegensatz dazu relativ normal verhält. Dadurch wird die Absurdität des Stückes noch zusätzlich verstärkt.³¹⁰

³⁰⁸ Reichert (2005), S. 22.

³⁰⁹ Gespräch mit Julia Reichert, 08.06.09.

³¹⁰ Gespräch mit Julia Reichert, 08.06.09.

Das wesentliche Merkmal des Absurden, dass sich ein Individuum einer chaotischen, alogischen und sinnlosen Welt gegenübergestellt sieht,³¹¹ wird hier umgekehrt dargestellt. Die Flachfigur steht für den nach Sinn suchenden aber in seinen Stereotypen gefangenen Menschen und der menschliche Darsteller, das eigentliche Individuum, repräsentiert die nicht nachvollziehbare chaotische Außenwelt, welche verwirrend auf das Individuum eindringt.

Das Groteske ist im Gegensatz zum Absurden das vom Menschen produzierte Alogische. Dadurch dass nun der absurde Zustand der Welt durch einen Menschen dargestellt wird, der im Gegensatz zu einer animierten Figur das Potential zu einer selbstständigen Handlung hätte und die Fähigkeit hat etwas von sich aus zu produzieren, bekommt die Inszenierung wiederum etwas Groteskes. Im Text scheint das Absurde einfach existent zu sein, in der Inszenierung hingegen bekommt das Absurde durch die Gegenüberstellung von menschlichem Darsteller und Figur etwas eindeutig gewollt Produziertes und damit Groteskes.

³¹¹ Vgl.: Heidsieck (1969), S. 38.

7 Der Zweifel an der Autonomie des Subjekts

Durch die Sichtbarmachung der Animation kann man viele Inszenierungen des Kabinettheaters als eine Thematisierung von Abhängigkeit und Unfreiheit des Subjekts lesen. Von den Figuren wird behauptet Subjekte zu sein, sie sind aber letztlich für alle eindeutig erkennbar doch nur bewegte, von ihrem Spieler völlig abhängige Objekte. So werden sie zu Metaphern des determinierten Menschen.

Am Kabinettheater wird in vielen Arbeiten eines der grundlegende Merkmale des Figurentheaters, die Manipulation, durch die Fokussierung auf Regisseur bzw. Autor verstärkt herausgearbeitet, wie die Beispiele von Wolfgang Bauers *Die Schlacht an der Beresina* und Javier Tomeos *Der nautische Philosoph* gezeigt haben. Hier wird der Zweifel an einer Autonomie des Subjekts ausgedrückt, indem die Figuren und (teilweise auch die Figurenspieler) als manipulierte Wesen inszeniert werden, die nur ausführen, was der Regisseur, der Autor bzw. schlicht der literarische Text von ihnen verlangt.

Auch die vom Kabinettheater gewählte Literatur beinhaltet oftmals diesen Zweifel, wie insbesondere die Beispiele der Texte der Wiener Gruppe zeigen. In folgendem Kapitel soll nun ein solches Beispiel erläutert werden, welches eben diesen Zweifel an der Autonomie des Subjekts inhaltlich zum Thema hat: Der Text *anna und rosa* von Konrad Bayer. Das Kabinettheater unterstreicht die Thematik dieses Textes in der Inszenierung durch eine bildlich metaphorische Visualisierung.

7.1 Konrad Bayers *anna und rosa*

Der Text ist ein Dialog zwischen Anna und Rosa, in welchem Anna zu Beginn die Absicht äußert, ihren Mann verlassen zu wollen. In längeren Monologstellen zählt Anna nun all die Pflichten auf, die sie erledigen muss, bevor sie ihren Mann verlassen kann. Dazwischen bestärkt Rosa sie in einem kurzen Dialogabschnitt all diese Arbeiten zu verrichten.

„anna: es ist nicht leicht ihn zu verlassen
rosa: es muss schwer sein
anna: ja sehr
aber ehe ich ihn verlasse
will ich noch frühstück machen
will die hemden bügeln
will ich ofen rütteln
federbetten schütteln
will die stube fegen
und den zins erlegen
und die schuhe holen
vom schuster

rosa: ja tu das
 anna: ja das muss sein
 aber zuvor
 will ich die hemden waschen
 will die brote schneiden
 muss den besen suchen
 und die kohlen holen
 aus dem keller
 [...]“³¹²

Der Text fällt bei Konrad Bayer unter das Genre Chanson. Die kurzen, drei Mal wiederholten Repliken von Rosa „ja tu das“ und die darauf folgende Antwort von Anna „ja das muss sein“ wirken wie ein Refrain. Die entstehende Rhythmik beim Aufzählen der Arbeiten und die versprengten Reime unterstreichen zusätzlich den Liedcharakter des Textes.

Im letzten Monologabschnitt wiederholen sich manche Arbeitsgänge von vorherigen Abschnitten, wie das Schuhe-Holen oder das Hemden-Flicken, sodass es eindeutig ersichtlich wird, dass die Arbeit nie endet und Anna niemals ihren Mann verlassen wird können.

Der Kreischarakter wird verstärkt durch die Ähnlichkeit des letzten zum ersten Dialogabschnitt, in dem Rosa wiederum die Aussage tätigt „es muss schwer sein“ und Anna antwortet „ja sehr“.³¹³

Das Verlassen des Mannes bleibt Fiktion und täuscht, laut einer Analyse von Ulrich Janetzki, Freiheit nur vor.³¹⁴

Wie viele Texte Bayers zeigt dieser Text die „manipulativen Tendenzen der Sprache“³¹⁵ auf. Das Subjekt ist nicht Produzent der Sprache, sondern die Sprache produziert das Subjekt.³¹⁶

„Subjektivität ist nur eine sprachliche Fiktion und die Funktion des Subjekts könne sich nur im Repetieren tradierter Wirklichkeitsbeschreibungen erweisen.“³¹⁷

Die wiederholte Aussage Annas „ja das muss sein“ erinnert an die umgangssprachliche Phrase „was sein muss, muss sein“. „Sinnentleerte Tautologien haben so den Status Erkenntnis vermittelnder Sätze eingenommen“³¹⁸ Janetzki kommt zu dem Schluss, dass

³¹² Bayer (1985), S. 89.

³¹³ Vgl.: Janetzki, Ulrich: Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer. Königstein/Ts: Hain, 1982. (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; 7), S. 49.

³¹⁴ Vgl.: Janetzki (1982), S. 50.

³¹⁵ Janetzki (1982), S. 39.

³¹⁶ Vgl.: Janetzki (1982), S. 154f.

³¹⁷ Janetzki (1982), S. 154.

³¹⁸ Janetzki (1982), S. 50.

in diesem Text Phrasen und Wiederholungen als Grundlage für die Begriffsbestimmung von Pflicht eingesetzt werden. Die Schlussfolgerungen werden aus keiner Reflexion gezogen, sondern auf Grund einer „naiven sprachlichen Hörigkeit“³¹⁹ und unbewusster, auf Konventionen beruhender Sprachbenützung.

Diese unreflektierte, sprachliche Gemachtheit des Pflichtbegriffes ist durch die übersteigerte Form, durch die sprachliche Überzeichnung als solche zu erkennen. Der Erkenntnisanspruch von Sprache wird so lächerlich gemacht und der generelle Wirklichkeitsanspruch, den Sprache besitzt, soll dem Leser bewusst gemacht werden.³²⁰

In diesem Text kommt Bayers Zweifel an einer Unabhängigkeit des Subjekts deutlich zum Vorschein. Der Mensch ist in der konventionellen Benutzung von Sprache gefangen und zieht seine Schlüsse auf Grund einer unreflektierten, sprachlichen Norm.

7.2 Die Umsetzung der Abhängigkeitsthematik am Kabinettheater

Die Inszenierung am Kabinettheater stammt aus der Produktion des zweiten Minidramenabends von 1994, der ganz im Zeichen der Autoren der Wiener Gruppe stand. Der Text *anna und rosa* wurde im Zuge dessen uraufgeführt.

Es wird die Bühne eines Guckkastens bespielt. Diese zeigt eine Wäscheleine, auf der vor einem schwarzen Hintergrund ein blaues und ein oranges Gummihandschuhpaar mit Kluppen befestigt sind. Unter ihnen im Bühnenboden stecken künstliche weiße Rosen mit ein paar roten dazwischen. Es geht ein Wind über die Bühne, in dem sich die Gummihandschuhe und die Rosen leicht bewegen. Ebenso hört man Windgeräusche.

Bevor der Dialog anfängt, erscheint eine Schürze, die auf einem Drahtgestell von unten geführt wird. Es wirkt so, als wäre die Figur, welche die Schürze trägt, unsichtbar. Die Szene macht einen gespenstischen und etwas melancholischen Eindruck, wenn die leere Schürze über den Rosen im Wind tanzt und dazu leise ein Kinderlied ertönt, das von einer piepsenden Stimme gesungen wird. Die ganze dunkle und eher karg wirkende Szenerie vermittelt eine Stimmung von Kälte und Traurigkeit.

Wenn der Dialog von Anna und Rosa einsetzt, beginnen die Gummihandschuhe, in denen sich offenbar die Hände von zwei Puppenspielern befinden, sich dazu zu

³¹⁹ Janetzki (1982), S. 50.

³²⁰ Vgl.: Janetzki (1982), S. 51f.

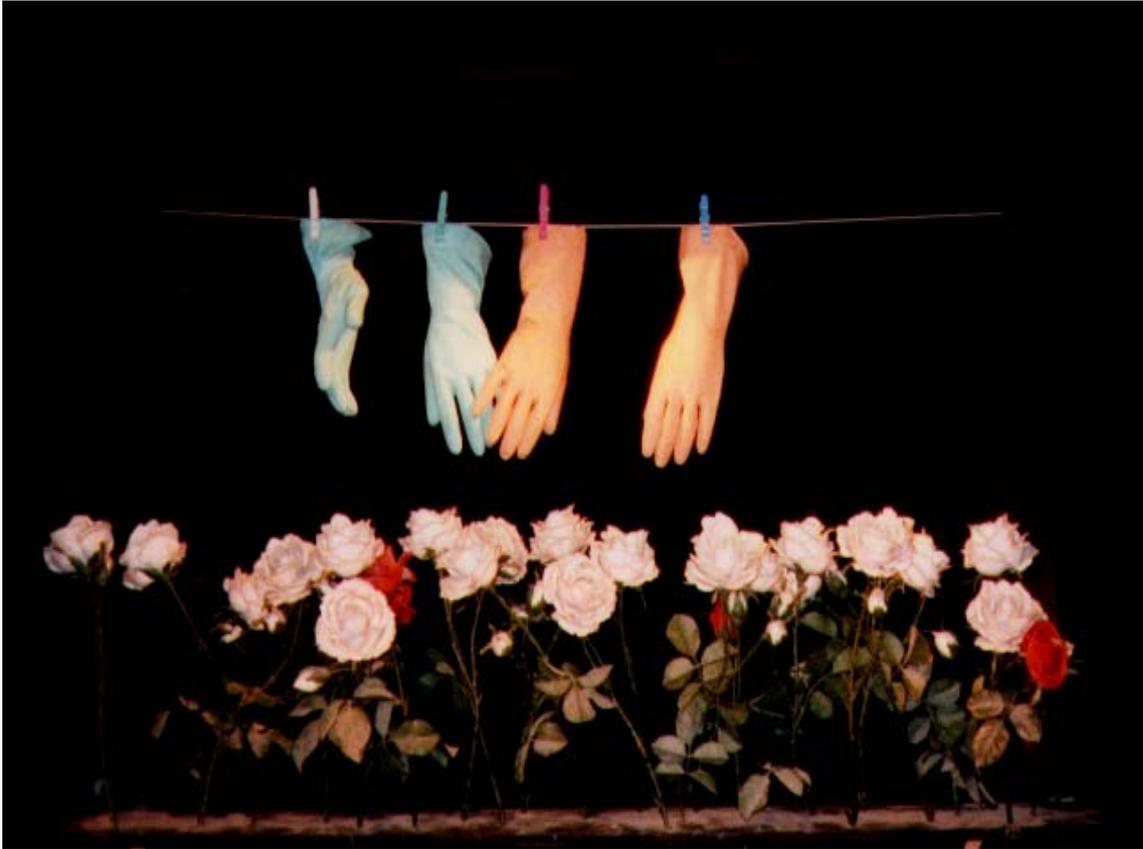


Abb. 9: Konrad Bayer *anna und rosa*, 1994

bewegen. Jeweils ein Paar stellt eine Hausfrau dar. Ihre Gesten unterstützten den Dialog: Beim Aufzählen der Pflichten, zählen die Gummihandschuh-Hände der Anna mit den Fingern mit, beim Satz „ja das muss sein“ machen diese eine leichte Faust und wenn Rosa ihren mitfühlenden Satz „es muss schwer sein“ wiederholt, berührt jedes Mal eine ihrer Gummihandschuh-Hände die der Anna in einer freundschaftlich wirkenden Geste.

An diesem Beispiel wird sehr deutlich, wie das Kabinettheater einen im Text festgehaltenen komplexen Sachverhalt auf einer bildlichen Ebene ausdrückt. Die Figuren, in diesem Fall eher die Objekte, bekommen einen metaphorischen Gehalt. Julia Reichert meint im Interview mit Cornelia Niedermeier, dass sie die ausweglose, festgeklammerte Situation der Hausfrauen durch die mit den Kluppen an der Wäscheleine festgemachten Gummihandschuhe darstellen wollte.³²¹ Auch wenn sie weg wollten, sie werden, weil die Arbeit nie zu Ende ist, immer angehängt bleiben. So ist durch das Hängen an der

³²¹ Vgl.: Niedermeier (2005), S. 180f.

Wäscheleine die ausweglose Situation eines Subjekts auf bildlich metaphorischer Ebene visualisiert.

Generell kann mit den Mitteln des Figurentheaters die Abhängigkeit eines Subjekts hervorragend ausgedrückt werden. Besonders die Metapher der Marionette, welche ähnlich wie die oben beschriebenen Gummihandschuhe in der Szene hängt, ist dafür geeignet. So gibt es zahlreiche Beispiele für Marionettenmetaphorik in der Literatur:

„Immer da, wo es um die Instrumentalisierung und Entwürdigung des Menschen geht, um Machtmissbrauch und Verdinglichung, ist die Metapher der Marionette zur Stelle. Marionetten sind abhängig und machtlos, Marionettenspieler sind unabhängig und im Vollbesitz der Macht.“³²²

7.3 Metaphorik des Objekttheaters

Objekttheater macht sich ganz besonders den metaphorischen Gehalt der gewählten Gegenstände, die es auf der Bühne einsetzt, zunutze. Die ursprüngliche Verwendung des Objekts spielt dabei eine zentrale Rolle. So werden Erfahrungswerte und Erwartungshaltungen des Publikums ins Spiel gezielt miteinbezogen. Knoedgen dazu:

„Eine Schere wird dort [am Objekttheater] kaum einmal ein ‚unschuldiges Kind‘, ein Putzeimer kaum einen ‚Intellektuellen‘, ein Hammer kaum einen ‚harmlosen Schwächling‘ darstellen können“³²³

Der Übergang zum Klischee ist dabei fließend. Den Unterschied zwischen Klischee und Metapher ist der innovative Charakter, der bei der Metapher vorhanden sein soll und der dem Klischee abgeht bzw. durch eine zu häufige Benutzung abhanden gekommen ist.³²⁴

Bei der Darstellung von Hausfrauen durch an einer Wäscheleine festgeklammerte Gummihandschuhe überwiegt eher der innovative, für das Publikum überraschende Charakter. Dennoch beinhaltet diese Metapher das Klischee der putzenden, Gummihandschuh tragenden Hausfrau.

Auch Henryk Jurkowski erwähnt die Wichtigkeit der metaphorischen und symbolischen Ebene im Objekttheater, besonders dann, wenn die Objekte keine anthropomorphe Gestalt haben.³²⁵ Damit ist wieder die Imagination des Zuschauers stärker gefragt. Der Objekttheaterkünstler Christian Carrignon erlebt den Aspekt der Imagination als entscheidend für die Entstehung von Objekttheater.

³²² Viehöver (2009), S. 7.

³²³ Knoedgen (1990), S. 53.

³²⁴ Vgl.: Willer (2005), S. 129.

³²⁵ Vgl.: Jurkowski (1998), S. 478.

„Die Objekte sind erkennbar vorfabriziert, sie sind niemals umgeändert, sie werden nach den Bedeutungen ausgewählt, die sie in sich tragen. [...] Das Objekttheater ist eine Methode, Gegenstände und Wesen in Verbindung zu bringen, für deren Begegnung es keinen eigentlichen Grund gibt. Es ist eine ‚Schreibweise‘ für die Bühne, bei der Gegenstände die Aufgabe übernehmen, Kristallisationspunkt der Vorstellung zu sein.“³²⁶

Er zieht den Vergleich zu den „Ready Mades“ von Marcel Duchamp, bei denen, laut Carrignon ebenfalls vorfabrizierte Alltagsgegenstände und Fundstücke zu einem „Instrument der Imagination“ werden.³²⁷

Mit Marcel Duchamp und den Dadaisten werden zum ersten Mal industriell gefertigte Gegenstände als Ausgangsmaterial für Kunst hergenommen. Der kreative Prozess besteht nun unter anderem darin, ähnlich wie im Objekttheater, diesen Dingen und Materialien ihren Nützlichkeitscharakter und ihre zivile Bedeutung zu entziehen³²⁸ und sie der Imaginations- und Assoziationskraft des Betrachters zu überlassen. Der metaphorische Gehalt der Gegenstände wird somit betont.

Auch die Gummihandschuhe haben auf der Bühne ihre Nützlichkeit eingebüßt, aber ihr eigentlicher Verwendungszweck ist für das In-Gang-setzen der Imaginationen des Zuschauers von Bedeutung. Gummihandschuhe mit all den Assoziationen, Geschichten und Klischees, welche sie auslösen, geben den Anstoß für eine Metapher, die letztlich im Kopf des Zuschauers entsteht.

³²⁶ Carrignon, Christian: Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 52.

³²⁷ Vgl.: Carrignon (2000), S. 51

³²⁸ Vgl.: Wagner (2001), S. 875-877

8 Resümee

Mit der Textsorte Minidramen wählt das Kabinetttheater eine Art der Literatur, die viele Parallelen zum Medium Figurentheater aufweist. Das Kabinetttheater macht sich diese Parallelen in seinen Inszenierungen zunutze.

In beiden Formen geht es zunächst um keine mimetische Theaterauffassung. Minidramen haben nicht den Anspruch Wirklichkeit realistisch nachzuahmen. Dem Figurentheater ist durch seine immanente Zeichenhaftigkeit Wirklichkeitsanspruch ohnehin fremd. Weiters sind es Texte, die oftmals groteske, absurde, parodistische oder satirische Züge tragen. D.h. sie wollen eine überhöhte Form der Wirklichkeit darstellen, und dies ist dem Figurentheater ebenfalls eigen.

Die Betonung des Materials, oder eher die Betonung des Materialcharakters von Sprache ist in vielen minidramatischen Texten zu finden. Oft geht es dabei um das Aufzeigen der manipulativen Tendenzen von Sprache. Diese Thematiken des Minidramas scheinen prädestiniert für das Figurentheater zu sein: Für Figurentheater, welches in erster Linie mit toten Materialien arbeitet, ist die Auseinandersetzung und der bewusste Umgang mit diesen essenziell. Manipulation ist eine Thematik, die dem Figurentheater von sich aus eigen ist.

Aber nicht nur das Medium Sprache ist häufiges Thema in Minidramen, sondern auch das Medium Theater. Das Hervorbringen von Theater und die Notwendigkeiten für diese Hervorbringung sind oft als übergeordnetes Thema dieser Texte zu beobachten. So werden viele Minidramen zu Formen eines Metatheaters. Für ein Spiel mit den Konstituenten von Theater und das Schaffen eines Metatheaters ist Figurentheater ebenfalls in besonderer Weise geeignet.

Es geht also im Minidrama ebenso wie im Figurentheater um eine ständige Selbstreferenz um ein Hindeuten und Bewusstmachen der eigenen Mittel. An Stelle eines mimetischen kommt ein generativer Theaterbegriff zum Tragen, der den Entstehungsprozess von Theater ebenso beinhaltet wie das Spiel mit den für seine Hervorbringung essenziellen Elementen.

Am Kabinetttheater ist dieser höchst bewusste Umgang mit dem eigenen Medium und den eigenen Vorgehensweisen zu beobachten, sei es nun in der Wahl der Texte, im Umgang mit Sprache, in der Materialwahl für die Figuren und Bühnenbilder, im Bilden von Metaphern oder im bewussten Einsatz von vorgefertigten Objekten auf der Bühne.

Diese Thematisierung des eigenen Mediums und der eigenen Vorgehensweisen habe ich in dieser Arbeit anhand von drei Inszenierungen erläutert.

So ist der Text als Ausgangsbasis des Inszenierungsprozesses in Wolfgang Bauers *Die Schlacht an der Beresina* offen gelegt worden. In dieser Produktion wurde der Fokus auf den Autor gelegt. In der aufwändigen und detailreichen Inszenierung von Javier Tomeos Stück *Der nautische Philosoph* ist hingegen der Prozess des Regieführens und der Belebungsprozess von Figuren transparent gemacht worden. Es sind beides Aufführungen, die eine ständige Zurschaustellung und Reflexion der eigenen Verfahrensweisen beinhalten.

Anhand eines dritten Beispiels in diesem Kapitel, anhand von Konstanty Ildefons Gałczyńskis „*Drama eines betrogenen Ehemanns*“ oder „*Der von der Kredenz Zerquetschte*“, habe ich erläutert, wie der letzte, entscheidende Schritt in diesem Entstehungsprozess, der Imaginationprozess des Zuschauers, offen gelegt werden kann. Durch die bildnerische Ästhetik des Kabinettheaters, die dem Publikum Angedeutetes, Halbfertiges und Metaphernhaftes liefert, ist die Imagination des Betrachters unverzichtbar. Hier werden Vorstellungsräume eröffnet, die einen vergessen lassen, dass es sich auf der Bühne um leblose Materie handelt. Dabei wird dem Betrachter aber nichts aufgezwungen. Es wird nicht verheimlicht oder auch retuschiert, dass es sich auf der Bühne um tote Dinge handelt. Es herrscht eine Art der Gebrochenheit auf der Bühne, die die Eigenaktivität des Publikums notwendig macht. Der Zuschauer muss die gebauten Andeutungen und Metaphern von sich aus ergänzen und zusammenfügen und dabei wird die Imagination umso größer je weniger Imitation auf der Bühne stattfindet.

Die Literatur, die das Kabinettheater auswählt, arbeitet ebenso mit der Vorstellungskraft des Lesers. Minidramen, die großteils nicht für eine Umsetzung auf der Bühne geschrieben worden sind und mit extremer Reduktion arbeiten, sind ebenso auf die Imagination des Rezipienten angewiesen und entstehen letztlich im Kopf des Lesers. Diese Art der Literatur wird nun am Kabinettheater doch umgesetzt, und dadurch physisch präsent und erlebbar gemacht. Aber durch die besondere Art der Umsetzung entsteht das Theater letztlich wiederum im Kopf des Zuschauers. Es handelt sich also um ein Theater im Kopf, welches physische Präsenz annimmt, um dann wieder im Kopf des Betrachters zu entstehen. Die Transparenz und Offenlegung dieses Prozesses ist ein wesentlicher Teil der Inszenierungsarbeit des Kabinettheaters.

Die Verstärkung und Unterstreichung von anderen schon im Text angelegten Elementen, wie Elemente des Grotesken und Absurden oder die Thematik der Abhängigkeit und Manipulation, ist in den Minidrameninszenierungen des Kabinettheaters ebenso zu beobachten.

In der Inszenierung von Kurt Bartschs *Das Bein* ist die Verstärkung des grotesken Elements durch die Darstellung unproportionaler Physiognomien und durch das Erlebarmachen von Materialien auf der Bühne zu beobachten.

Das absurde Element, welches in so gut wie allen Minidrameninszenierungen des Kabinettheaters zu finden ist, wurde in dieser Arbeit anhand von Daniil Charms' Minidrama *Was sagt man dazu* erläutert. Hier wird besonders durch eine Gegenüberstellung von menschlichem Darsteller und Figur der absurde Charakter des Stückes verstärkt.

In Konrad Bayers Text *anna und rosa* geht es um die Abhängigkeit und Ausweglosigkeit des menschlichen Subjekts. Der Text beinhaltet die Kritik an manipulativen und Erkenntnis generierenden Tendenzen der Sprache. Diese Thematik der Abhängigkeit und Determination des Menschen wird am Kabinettheater auf einer bildlich metaphorischen Ebene ausgedrückt.

Die Arbeit mit bildlichen Metaphern, mit Figuren und Objekten, die neben ihrer tatsächlichen Gestalt auch noch einen übertragenen, metaphorischen Gehalt haben, könnte man meinen bilde einen Widerspruch zu manchen vom Kabinettheater gewählten Texten. Vielen Autoren des Kabinettheaters geht es um die Zerschlagung von Metaphern, um das Bewusstmachen dieser sprachlichen Gebilde und ihrer Erkenntnis generierenden Tendenzen. Sie suchen vielmehr den ganz direkten, konkreten Ausdruck der Sprache, den Klang der Worte und Laute oder den visuellen Ausdruck des Schriftbildes. Hier sind vor allem Vertreter der „konkreten Poesie“, wie Gerhard Rühm oder Kurt Schwitters zu nennen, die ebenfalls im Repertoire des Kabinettheaters zu finden sind. Aber selbst die vermeintlich unbildlichen Konstellationen der „konkreten Poesie“, können sich einem metaphorischen Gehalt nicht entziehen.³²⁹ Also bleibt die Frage, ob „konkret“ und „metaphorisch“ überhaupt einen Widerspruch bilden. Denn so wie die Gebilde der konkreten Poesie Metaphorizität aufweisen, sind die gebauten Metaphern auf der Bühne des Kabinettheaters konkret. Jedenfalls pflegt das Kabinet-

³²⁹ Vgl.: Willer (2005), S. 130.

theater, wie die von ihm ausgewählte Literatur, einen bewussten Umgang mit Metaphern und zeigt auch die gesellschaftlichen Klischees, die diesen zugrunde liegen können.

Das Wort Metapher sagt es schon, die Inszenierungen des Kabinetttheater haben einen höchst poetischen Gehalt.

Die Bühnensprache des Kabinetttheaters weist viele Eigenschaften auf, die man als literaturwissenschaftliche Kriterien für eine poetische Sprache anführen würde. Zu diesen gehört auch eine häufige Selbstreferenz, bei der sich die Sprache gleichsam auf sich selbst bezieht.³³⁰ Diese Selbstreflexion des eigenen Mediums ist, wie schon erläutert, wesentlicher Bestandteil der Bühnensprache des Kabinetttheaters. Ein zweites häufig genanntes Kriterium für eine poetische Sprache ist die spezifische Art der Sprachverwendung, die eine poetische Sprache von der Sprache des Alltags abweichen lässt.³³¹ Diesen spezifischen, unverwechselbaren Gebrauch der eigenen Mittel, sozusagen die Originalität, zeigt das Kabinetttheater in jeder einzelnen seiner Aufführungen: Von der besonderen Auswahl der Texte angefangen, die sonst in keinem anderen Theater zu finden ist, über die Gestaltung der Figuren oder die Auswahl der Objekte auf der Bühne, wo Dinge in origineller Weise zusammengebracht werden und dem Zuschauer neue Perspektiven eröffnen, bis hin zur Gestaltung des ganzen Ambientes und der Räumlichkeiten des Theaters, wo in einer Mischung aus privatem und öffentlichem Raum eine ganz spezifische Atmosphäre entsteht. Dieses Theater hat eine Unverwechselbarkeit und Originalität, die für die Entstehung von Poesie wesentlich ist.

Die gebauten Metaphern auf der Bühne des Kabinetttheaters spielen bei der Erzeugung dieser poetischen und originellen Bühnensprache eine wesentliche Rolle. In einer Metapher wird der eigentliche, direkte, im Fall des Kabinetttheaters auch konkret bildliche Ausdruck von einem uneigentlichen, übertragenen Gehalt, der auch abstrakte Gedanken zum Inhalt haben kann, überlagert. Besonders die so genannten „poetischen Metaphern“, die im Gegensatz zu den „toten“ oder „verblassten Metaphern“ der Alltagssprache Mehrdeutigkeit und Bedeutungsspielraum bieten, können für das Erzeugen einer poetischen Sprache ausschlaggebend sein. Sie zeichnen sich durch eine

³³⁰ Vgl.: Eagleton Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1997, S. 8f.

³³¹ Vgl.: Eagleton (1997), S. 2-5.

ungewohnte und innovative Zusammenfügung zweier auf den ersten Blick völlig ungleicher Dinge, die meist auch in verschiedenen Kontexten beheimatet sind, aus.³³²

Wenn im Kabinetttheater nun das Herumstehen durch zwei sich extrem langsam fortbewegende Schnecken dargestellt wird und dabei der Text von Hans Eichhorn von unterschiedlichen Böden berichtet, auf denen gewartet wird, und durch welche eher Assoziationen von menschlichem Schuhwerk ausgelöst werden, verbindet diese Inszenierung in der Manier einer poetischen Metapher Dinge miteinander, die vorher nicht in Verbindung standen. Durch die dadurch entstehende Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit entstehen Vorstellungswelten, die mit den Imaginationen und Assoziationen des Publikums gefüllt werden.

Es gibt aber auch Metaphern, die auf Ähnlichkeit oder gesellschaftlichen Klischees beruhen und welche ebenfalls in den Inszenierungen des Kabinetttheaters zu beobachten sind. Die zahlreichen Metaphern für den Menschen, wie die Figur der Marionette oder eine anthropomorphe Flachfigur, die für bestimmte Aspekte des Menschen wie Determination und Stereotypie stehen können, sind Beispiele dafür. Ein Beispiel für eine auf einem gesellschaftlichen Klischee beruhende Metapher beinhaltet die Inszenierung von Konrad Bayers *anna und rosa*, in der zwei Paar Gummihandschuhe eine Metapher für die Abhängigkeit von Hausfrauen bilden und sich so das Klischee der putzenden, Gummihandschuh tragenden Hausfrau zunutze machen.

Das Konzept der so genannten „kognitiven Metapher“ beruht ähnlich der „poetischen Metapher“ auf der Zusammenfügung bzw. Überlagerung zweier Dinge oder Sichtweisen, die vorher nicht notwendigerweise etwas miteinander zu tun hatten. In dieser innovativen Zusammenfügung, können neues Wissen und neue Erkenntnisse erzeugt werden. Der Begriff der „kognitiven Metapher“ betont dieses Erkenntnis generierende Potential der Metapher. Durch eine Überlagerung wird vom Betrachter der Denkaufwand verlangt A als B zu denken. Dadurch entsteht etwas Neues, ein Drittes, die Metapher.³³³ Diese Metaphern beruhen meist nicht auf Ähnlichkeiten oder gesellschaftlichen Klischees.

Als Beispiel für dieses Zusammenfügen kann man die Inszenierung von Gałczyńskis Stück *„Drama eines betrogenen Ehemanns“* oder *„Der von der Kredenz Zerquetschte“*

³³² Vgl.: Waldmann, Günter: Neue Einführung in die Literaturwissenschaft. Aktive analytische und produktive Einübung in Literatur und den Umgang mit ihr – ein systematischer Kurs. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2003, S. 44-48.

³³³ Vgl.: Willer (2005), S.144f.

hernehmen. Diese Inszenierung fordert ganz besonders die Eigenaktivität des Zuschauers. Im linken Guckkasten, der als Gegenposition eine zweite Sichtweise zum rechten Guckkasten eröffnet, werden einzelne Worte des Textes visualisiert. Die konkreten Zeichen auf der Bühne müssen mit der Idee der Abwesenheit der Frau, welche im Text des Mannes aus dem rechten Guckkasten transportiert wird, in Verbindung gebracht werden, A muss als B gedacht werden. Diese Metapher beruht weder auf Ähnlichkeit noch auf einem gesellschaftlichen Klischee, sondern vielmehr auf der Visualisierung einer originellen Auswahl einzelner Elemente des Textes.

In der Inszenierung der Freischütz-Parodie *Der wilde Jäger* von Franz Grillparzer entsteht die Metapher auf Grund eines Perspektivwechsels auf der Bühne. Die Bühne ist scheinbar um 180 Grad gedreht, was zur Folge hat, dass das tatsächliche Publikum über die Hinteransicht der Kulissen in einen gebauten Zuschauerraum blickt. Diese Überlagerung von zwei Sichtweisen macht die ganze Inszenierung zu einer Theatermetapher, zu einer Metapher für theatrale Kommunikation und Theater als Thema einer Aufführung. Der Mehrwert entsteht hier wieder durch das aktive Zusammenfügen in dem Fall der beiden Perspektiven durch den Zuschauer.

Bei der Frage nach dem Mehrwert der Inszenierungsarbeit ist diese hohe Poetizität der Bühnensprache des Kabinettheaters wesentlich. Mit ihren Selbstreferenzen, mit ihrer Originalität und Mehrdeutigkeit und vor allem mit ihren Metaphern schaffen die Inszenierungen des Kabinettheaters konkrete wie imaginierte Bühnen- und Vorstellungsräume voller Poesie – „Gebildetes und Eingebildetes“. Die gebauten Metaphern haben dabei nicht nur eine poetische Funktion, sondern auch einen kognitiven Mehrwert. Durch sie wird nicht nur die Imaginationskraft, sondern auch das Denken und Erkennen des Zuschauers gefordert.

In dieser Poesie der Bühne, die zusätzlich zur Poesie der Texte geschaffen wird, liegt die große theaterästhetische Leistung des Kabinettheaters.

Bibliographie

- Bartsch, Kurt: Das Bein. Clownsspiel. In: Braun, Karlheinz (Hg.): MiniDramen. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1987, S. 142-143.
- Bartsch, Kurt: Die Hölderlinie. deutsche Parodien. Berlin: Rotbuch Verlag, 1983.
- Baudin, Yves: Gratwanderungen. Thesen zu einer spezifischen Dramaturgie des Figurentheaters. In: Double. Dramaturgie im Puppen- und Figurentheater. H 5 (2/2005), S. 4-7.
- Bauer, Wolfgang: Einakter und frühe Dramen. Graz: Droschl, 1987.
- Bayer, Konrad: Sämtliche Werke. Band 1. Wien: ÖBV-Klett-Cotta, 1985.
- Berger, Albert: Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: Walter Buchebner Gesellschaft: Die Wiener Gruppe. Wien: Böhlau, 1987, S. 30-45.
- Braun, Karlheinz: Konrad Bayer und das Theater. In: Rühm, Gerhard (Hg.): Konrad Bayer Symposium Wien 1979. Linz: edition neue texte, 1981, S. 17-24.
- Braun, Karlheinz (Hg.): MiniDramen. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1987.
- Brauneck, Manfred (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000.
- Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern: Peter Lang, 1992.
- Carrignon, Christian: Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 49-53.
- Charms, Daniil: Fälle. Szenen Gedichte Prosa. Zürich: Haffmans, 1984.
- Charms, Daniil: Theater!. Fast alle Stücke. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1997.
- Craig; Edward G.: Über die kunst des theaters. Berlin: Gerhardt Verlag, 1969.
- Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009).
- Das Gelbe vom Sofa. Neue Minidramen. Kabinetttheater, Programmheft, 2009.
- Das Gelbe vom Sofa. 13 Minidramen in 73 Minuten. Kabinetttheater, Programmheft, 2010.
- Double. Abbild und Zeichen. Die Theaterpuppe. H 3 (3/2004).
- Double. Dramaturgie im Puppen- und Figurentheater. H 5 (2/2005).
- Double. Fremde Körper. Diesseits der Animation. H 2 (2/2004).

- Double. kleinKUNST. H 13 (1/2008).
- Double. Räume – Orte – Szenographie. H 11 (2/2007).
- Double. Theaterkunst als Prozess. H 9 (3/2006).
- dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriss. Band II von der französischen Revolution bis zur Gegenwart. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966.
- Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 2001.
- Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1997.
- Eichhorn, Hans: Plankton. Szenen, Mikrogramme. Weitra: Verlag Publication PN°1 Bibliothek der Provinz, 1999.
- Erbelding, Mascha: „Mit dem Tod spielt man nicht...“ – Funktionen und Gestalt des Todes im Figurentheater des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 2006.
- Erbelding, Mascha: Tête-à-Tête. Gedanken über Miniaturtheater aus Anlass des Einzelgängerfestivals in Kassel. In: Double. kleinKUNST. H 13 (1/2008), S. 6-9.
- Eruli, Brunella: Träger unbekanntes Lebens. Über die Begegnung zwischen Puppen und Schaustellern. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 30-33.
- Fettig, Hansjürgen: Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen. Frankfurt/Main: Wilfried Nold, 1996.
- Fian, Antonio: Bohrende Fragen. Dramolette IV. Graz: Droschl, 2007.
- Figurentheater. Fachzeitschrift. Früher erschienen unter dem Titel Der Puppenspieler und das Puppentheater. H 1, Jg. 12 (1979)
- Fink, Susita: Figurentheater für Erwachsene. Am Beispiel von 7 Figurentheatern in Wien. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 2006.
- Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976. (= Gesammelte Werke; II)
- Galczyński, Konstanty Ildefons: Die Grüne Gans. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1983.
- Galczyński, Konstanty Ildefons: Die Grüne Gans. Das kleinste Theater der Welt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969.
- Haas, Franz: Die Komik und die Kürze in den Texten von Antonio Fian. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 300-308.

- Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart: Kohlhammer, 1969.
- Janetzki, Ulrich: Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer. Königstein/Ts: Hain, 1982.
(= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; 7)
- Jurkowski, Henryk: A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1998.
- Jurkowski, Henryk: Die Sprache des zeitgenössischen Puppentheaters. In: Figurentheater. Fachzeitschrift. Früher erschienen unter dem Titel Der Puppenspieler und das Puppentheater. H 1, Jg. 12 (1979), S. 8-10.
- Jurkowski, Henryk: Renaissance, Niedergang und Triumph der Puppe. Zu historischen Entwicklungsprozessen des Theaters mit Puppen im 20. Jahrhundert. In: Double. Theaterkunst und Prozess. H 9, (3/2006), S. 19-21.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza: Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 70-72.
- KLEINE taschenkunstSTÜCKE. Hommage an H. C. Artmann anlässlich seines 10. Todestages. Programmheft, 2010.
- Kleist, Heinrich v.: Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Knoedgen, Werner: Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Urachhaus, 1990. (= Edition Bühnenkunst; 2)
- Kralicek, Wolfgang: Das Theater mit den drei ttt. Wiens dramatisches Wohnzimmer feiert Geburtstag: Das Kabinetttheater ist 20. In: Falter. 48/09, S. 30.
- Letawe, Céline: „Spiel, nicht Täuschung“. Max Frisch und die Marionetten. In: Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009), S.19.
- Mayröcker, Friederike: Ein Lesebuch. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Einführung in das Gesamtwerk. Königstein: Athenäum Verlag, 1981.
- Michalek, Helmut: Das Kabinetttheater. Entwicklung und künstlerischer Weg eines Figurentheaters für Erwachsene. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 2008.
- Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005.
- Müller, Bertram: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München, Verlag Otto Sagner, 1978. (= Arbeiten und Texte zur Slavistik; 19)
- Neuer Theaterreferent. In: Falter. 6/10, S. 29.

- Niedermeier, Cornelia: Blaubarts blutige Hände. Ein Gespräch mit Julia Reichert über Puppen und deren irrwitziges Eigenleben. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 173-181.
- Niedermeier, Cornelia: Die seltsame Sprache der Sessel und Sofas. Das Kabinetttheater präsentiert 14 neue Minidramen. In: Der Standard. 14. Mai 2009, S. 34.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001.
- Podehl, Enno: Bericht einer Karambolage. Wenn Literatur auf Figurentheater stößt. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 43-53.
- Podehl, Enno: Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 82-86.
- Podehl, Enno: Erlebnis des Findens. Die Puppe als Entdeckungsmedium. In: Double. Abbild und Zeichen. Die Theaterpuppe. H 3 (3/2004), S. 4-7.
- Podehl, Enno: Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters. In: Fettig, Hansjürgen: Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen. Frankfurt/Main: Wilfried Nold, 1996, S. 10-18.
- Portenkirchner, Andrea: „kaspar ist tot“. Komische Strategien der Wiener Gruppe. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 235-262.
- Rausch, Beate: Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort. In: Charms, Daniil: Fälle. Szenen Gedichte Prosa. Zürich: Haffmans, 1984, S. 236-252.
- Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 9-35.
- Rosen, Elisheva: Grotesk. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2 (Dekadent – Grotesk). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001, S. 876-900.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): VerLockerungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Wien: Verlag Edition Praesens, 1994, S. 75-93.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Parodie und Reduktion. Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe. In: Eder, Thomas (Hg.): Schluß mit dem Abendland!. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Zsolnay, 2000. S. 27-40.
- Schultze, Brigitte: Vielfalt von Funktionen und Modellen in Geschichte und Gegenwart: Einakter und andere Kurzdramen. In: Herget, Winfried (Hg.): Kurzformen des

- Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte. Tübingen: Francke Verlag, 1996, S. 1-29.
- Shön, Roland: Blicke aus rotem Samt. Über Beziehungen zwischen Blick und Raum. In: Double. Räume – Orte – Szenographie. H 11 (2/2007), S. 12-14.
- Taube, Gerd: Bilderzauber und Trauerzeremonie. Anmerkungen zur Geschichte des Puppenspiels. In: Brendenal, Silvia (Hg.): Animation fremder Körper. Über Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 2000, S. 10- 13.
- Tomeo, Javier: Der Mensch von innen und außen und andere Katastrophen. In vier Abteilungen. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1988.
- Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch.: Lexikon Theater international. Berlin: Henschel Verlag, 1995.
- Urban, Peter: Editorische Notiz. In: Charms, Daniil: Fälle. Szenen Gedichte Prosa. Zürich: Haffmans, 1984, S. 225-235.
- Viehöver, Vera: „... von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“. Marionettenmetaphorik im Werk Georg Büchners. In: Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009), S. 6-7.
- Viehöver, Vera; Wunsch, Stephan: Literatur und Puppenspiel – eine fruchtbare Beziehung. In: Das andere Theater. Literatur und Puppenspiel. H 73, Jg. 19 (2009), S. 4-5.
- Wagner, Monika: Material. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 3 (Harmonie – Material). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001, S. 866-882.
- Waldmann, Günter: Neue Einführung in die Literaturwissenschaft. Aktive analytische und produktive Einübung in Literatur und den Umgang mit ihr – ein systematischer Kurs. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2003.
- Willer, Stefan: Metapher/metaphorisch. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 7 (Supplemente, Register). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2005, S. 89-148.
- Wölfel, Kurt: Über das Marionettentheater. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 17-42.
- Zlamal, Michaela: Die Wiener Salonkultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 1997.

Internetquellen

Kabinetttheater. <http://www.kabinetttheater.at/repertoire/suendenfaelle.htm> Zugriff: 21.09.09

Kabinetttheater. http://www.kabinetttheater.at/aufderbuehne_team.html Zugriff: 07.04.10

Kabinetttheater. http://www.kabinetttheater.at/aufderbuehne_chronik.html Zugriff: 30.08.10

Volkstheater Wien 1988 bis 2005.

<http://inszenierung.at/volkstheater/daten/eingang/index.html> Zugriff: 21.09.09

Unveröffentlichte Quellen

Gespräche mit Julia Reichert am 08.06.09 und 08.11.09, Mitschrift bei der Verfasserin.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 81.

Abb. 3: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 125.

Abb. 7: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 23.

Abb. 2, Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 8 und Abb. 9 wurden von Julia Reichert zur Verfügung gestellt.

Anhang

Abstract

Das Kabinetttheater, ein Figurentheater für Erwachsene, lässt viele seiner Inszenierungen auf einer literarischen Grundlage basieren. Die Textsorte, die das Kabinetttheater für seine literarischen Figurentheaterinszenierungen wählt, sind Minidramen, d.h. im Bereich der experimentellen Literatur angesiedelte Kürzestdramen. In dieser Arbeit werden die Minidrameninszenierungen des Kabinetttheater unter theaterästhetischen Gesichtspunkten untersucht. Die Analyse erfolgt anhand von sieben ausgewählten Inszenierungen von Stücken der Autoren Friederike Mayröcker, Wolfgang Bauer, Javier Tomeos, Konstanty Ildefons Gałczyński, Kurt Bartsch, Daniil Charms und Konrad Bayer.

Die Textsorte Minidrama weist spezifische Eigenschaften auf, die dem Medium Figurentheater entgegenkommen: eine nichtmimetische, generative Theaterauffassung, die Thematisierungen des Mediums Theater, Reduktion und Verdichtung, das Thema der Manipulation und Abhängigkeit sowie die häufigen Darstellungen überhöhter Formen von Wirklichkeit, wie Grotteskes und Absurdes. Das Kabinetttheater macht sich diese Parallelen von Minidrama und Figurentheater zunutze: Die Prozesshaftigkeit von Theater wird transparent gemacht. Theater mit all seinen Entstehungskonstituenten wird zum Thema vieler Arbeiten des Kabinetttheatres. Hierbei kann der Fokus auf die verschiedenen Ebenen dieses Prozesses gelegt werden: von der Sichtbarmachung des Autors über die Regiearbeit und die Animation bis hin zum Rezeptionsprozess, bei dem die Ergänzungs- und Imaginationskraft des Publikums eine wesentliche Rolle spielen. Schon im Text angelegte Elemente des Grottesken und Absurden sowie die Thematik von Manipulation und Abhängigkeit werden am Kabinetttheater durch verschiedenste Methoden und Verfahrensweisen herausgearbeitet.

Das Kabinetttheater setzt in seiner Bühnenästhetik einerseits auf Reduktion, auf halb- und unfertig wirkende Figuren- und Bühnengestaltungen. Andererseits sind Assoziationsreichtum, Gestaltungsfreude und originelles Zusammenführen von Dingen, die dem Zuschauer neue Sichtweisen eröffnen, ebenso zu beobachten. Zur Bezeichnung der Bühnen- und Figurengestaltungen des Kabinetttheatres eignet sich der Begriff Metapher im Sinne einer ungewohnten, innovativen Zusammenfügung zweier auf den

ersten Blick völlig ungleicher Dinge. Es entsteht eine von Selbstreferenzen, Originalität und hoher Poetizität geprägte Bühnensprache.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Luzie Stransky
Geburtsdatum: 29.06.1983
Geburtsort: Gössendorf, Österreich
Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungslaufbahn

1990-2002 Freie Waldorfschule Graz
2000 ein Semester an der Max Stibbe School, Pretoria, Südafrika
2002-2003 Bundesoberstufenrealgymnasium Dreierschützengasse, Graz
2003 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
2003 Externistenmatura in Latein
seit März 2005 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
seit Oktober 2005 Studium der Fennistik an der Universität Wien
2007-2008 zwei Semester Studium der Theaterwissenschaft im Zuge eines Erasmus-Studienaufenthaltes an der Universität Helsinki, Finnland
Sommer 2010 Intensivkurs Finnische Sprache und Kultur an der Universität Oulu, Finnland, CIMO (Centre for International Mobility)

Berufserfahrung, Praktika, Hospitanzen

2002-2004 Praktikum in der Keramikwerkstatt Selma Etareri, Graz
2004 Europäischer Freiwilligendienst (EVS) in der Behindertenbetreuung in Camphill Sylvia-koti, Lahti, Finnland
Sommer 2005 Behindertenbetreuung in Camphill Sylvia-koti, Lahti, Finnland
2006 Hospitanz im Dramaturgiebüro des Volkstheaters, Wien
2007 Dramaturgiehospitanz bei der Produktion *Cabaret* im Volkstheater, Wien (Premiere: 11.03.2007)
2007 Dramaturgie- und Regiehospitanz sowie Abendregie bei der Produktion *Maskeraden, abgeschminkt* in der Hörbiger-Villa, Wien (Premiere: 04.07.2007)