

# **Figurentheater für Erwachsene in Wien**

Eine Bestandsaufnahme aus dem Jahr 2006

Verfasst als Diplomarbeit zur Erlangung des Magistragrades der Philosophie an der  
Philologischen-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Verfasserin

Susita Fink

Auf die gesamte Arbeit besteht ein Copyright

Teile der Arbeit dürfen nur unter Verwendung der gängigen Zitierregeln abgedruckt  
werden.

1.	Einleitung.....	4
2.	Historischer Hintergrund.....	6
2.1.	Die Entwicklung des Figurentheaters zu einem Genre für Kinder.....	7
2.2.	Geschichte des Wiener Figurentheaters.....	12
2.3.	Jüngere Geschichte.....	19
2.3.1.	Richard Teschner.....	19
2.3.2.	Theater Arlequin.....	20
2.3.3.	Pupodrom.....	21
3.	Verschiedene Formen des Figurentheaters.....	23
3.1.	Nicht jede Figur ist eine Puppe.....	23
4.	Die Animation fremder Körper.....	26
4.1.	Der Körper im Figurentheater.....	26
4.2.	Die Rolle des Zuschauers.....	27
4.3.	Die Beziehung von Figur und Spieler .....	28
4.4.	Beziehungsbeispiele.....	30
4.4.1.	Subjektivierendes Figurentheater.....	30
4.3.2.	Objektivierendes Figurentheater.....	31
4.3.3.	Essentielles Figurentheater.....	31
5.	Gruppen und Einzelspielerinnen in Wien.....	32
5.1.	Figurentheater LILARUM.....	33
5.1.1.	Kurzbiografie von Traude Kossatz.....	33
5.1.2.	Das Theater.....	34
5.1.3.	Das Stück.....	36
5.2.	TRITTBRETTL.....	38
5.2.1.	Kurzbiographie von Heini Brossmann.....	39
5.2.2.	Das Theater.....	39
5.2.3.	Das Stück.....	40

5.3.	Christoph Bochdansky.....	43
5.3.1.	Kurzbiografie von Christoph Bochdansky.....	43
5.3.2.	Das Theater.....	44
5.3.3.	Die Stücke.....	45
5.4.	KABINETTTHEATER.....	50
5.4.1.	Kurzbiographien von Julia Reichert und Christopher Widauer.....	50
5.4.2.	Das Theater.....	52
5.4.3.	Das Stück.....	54
5.5.	THEATER OHNE GRENZEN.....	56
5.5.1.	Kurzbiographien von Martina Winkel und Airan Berg.....	56
5.5.2.	Das Theater.....	57
5.5.3.	Das Stück.....	59
5.6.	MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN.....	61
5.6.1.	Kurzbiographien von Werner und Christine Hierzer.....	61
5.6.2.	Das Theater.....	62
5.6.3.	Das Stück.....	63
5.7.	Natascha Gundacker.....	65
5.7.1.	Kurzbiographie von Natascha Gundacker.....	65
5.7.2.	Das Theater.....	65
5.7.3.	Das Stück.....	67
6.	Derzeitige Lage in Österreich.....	69
6.1.	Das Image und seine Auswirkung.....	69
6.1.1.	Das Image als Kasperl- und Kindertheater .....	71
6.1.2.	Woran es liegt, dass sich wenige Erwachsene für Figurentheater interessieren.....	74
6.1.3.	Werbung und Presseecho.....	76
6.2.	Finanzen.....	82
7.	Auftrittsorte für Figurentheater in Wien.....	85

8.	Festivals.....	87
8.1.	PuppenTheaterTageMistelbach.....	87
8.2.	Figurentheaterfestival Wels.....	88
8.3.	Die Macht des Staunens.....	89
9.	Ausblick.....	90
9.1.	Die Ausbildung.....	90
9.2.	Das Figurentheaterhaus.....	93
10.	Ausarbeitung des Fragebogens.....	96
10.1.	Die Daten der untersuchten Vorstellungen.....	99
10.2.	Ergebnisse gesamt und im Detail.....	101
11.	Resümee.....	117
12.	Bibliographie.....	119

## 1. Einleitung

In meiner Diplomarbeit beschäftige ich mich mit Problemen, denen Figurentheaterschaffende in Wien begegnen, wenn sie für Erwachsene spielen wollen. Es mag seltsam klingen, dass in einem Theatergenre Probleme erst auftauchen, wenn für die Menschen gespielt werden soll, unter denen sich jedes andere Theater auch sein Publikum sucht. Figurentheater hat aus historischen Gründen mit dem Vorurteil zu kämpfen, besser für Kinder geeignet zu sein als für Erwachsene. Im historischen Teil meiner Arbeit versuche ich eine Erklärung hierfür zu finden und zeichne auch die Entwicklung dieser Theaterform in Wien nach.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Phänomenologie des Figurentheaters. Hier gehe ich der Frage nach, was denn das Spezielle an dieser Theatersparte ist, und worin sie sich vom Schauspiel unterscheidet.

Wie sich nun die Wiener Theaterszene mit ihrem historischen Erbe tut, untersuche ich in den weiteren Kapiteln. Ich habe 7 Figurentheater untersucht und mit jeweils einer Vertreterin oder einem Vertreter ein ausführliches Interview geführt. Schließlich habe ich auch das Publikum mittels Fragebögen zum Thema befragt. Das Ergebnis ist ein ausführlicher, in den Meinungen und Erfahrungen der einzelnen Figurentheaterschaffenden nicht immer einheitlicher Bericht. Miteinbezogen wurden auch Fragen zur Verbesserung und Verbreiterung dieser Kunstrichtung.

Im historischen Teil verwende ich noch männliche Endungen, da mir in meiner Untersuchung keine Puppenspielerinnen untergekommen sind. Woran das liegt, werde ich hier nicht beurteilen, das muss Gegenstand einer anderen Arbeit sein. Im weiteren Teil der Arbeit verwende ich, wenn es sich nicht explizit um einen Mann handelt, oder zitiert wird, ausschließlich weibliche Endungen. Rein sprachlich ist in dieser die männliche Endung ohnehin enthalten – Figurenspiel~~er~~in. Subjektiv betrachtet würde ich sagen, zum gegenwärtigen Zeitpunkt überwiegt ohnehin der Frauenanteil in den österreichischen Figurentheatern.

In Wien sind die Figurentheater recht dünn gesät. Ich habe 7 Theater oder Einzelspielerinnen herausgegriffen, die mit ihren Vorstellungen für Erwachsene bereits mehr oder weniger Erfolg hatten. Ich führte Interviews mit folgenden Personen:

Traude Kossatz, die künstlerische Leiterin des Figurentheaters LILARUM.

Heini Brossmann, vorwiegend Einzelspieler unter dem Namen TRITTBRETTL.

Christoph BOCHDANSKY, spielt ebenfalls vorwiegend alleine unter seinem bürgerlichen Namen.

Julia Reichert, Prinzipalin des KABINETTTHEATER.

Airan Berg, Mitbegründer des THEATER OHNE GRENZEN und künstlerischer Leiter am *Schauspielhaus Wien*.

Werner Hierzer, Leiter des MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN.

Natascha GUNDACKER spielt als Solistin, ist aber auch Mitglied mehrerer Ensembles und spielt Kindertheater gemeinsam mit ihrem Mann.

Da es nicht so leicht war, einen Interviewtermin bei den viel beschäftigten Künstlerinnen zu bekommen, habe ich von den Theatern, die einer Gemeinschaftsführung unterliegen, nur eine Vertreterin ausführlich interviewt. Nur bei zusätzlichen Fragen habe ich mit anderen Mitgliedern im Team Kontakt aufgenommen. So habe ich mit Martina Winkel vom THEATER OHNE GRENZEN, das mittlerweile von ihr alleine geführt wird, ein ausführliches Gespräch geführt.

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der einzelnen Theater sehr herzlich bedanken für die Kooperationsbereitschaft, das Material, die E-Mails, die Fotos, das Weitergeben der Fragebögen an ihr Publikum, ... und nicht zu vergessen, die ausführlichen Interviews. Vielen Dank!

Dank gebührt natürlich auch meiner Familie für die großartige Unterstützung und Hilfe. Last but not least einen herzlichen Dank an Frau Professor Marschall, die mich mit Anregungen und Kritik unterstützt hat.

## 2. Historischer Hintergrund im deutschsprachigen Raum

Ich konzentriere mich in den folgenden Kapiteln ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum, da nur dieser für meine weiteren Untersuchungen relevant ist. Die Quellenlage, die die Historie des Figurentheaters betrifft, ist leider nicht die Beste. Schon darüber, welche Themenbereiche zu beforschen wären, herrscht Uneinigkeit. Es ist auch geschichtlich gesehen schwierig das Forschungsfeld abzugrenzen. In der bisherigen wissenschaftlichen Praxis wurde das Figurentheater im jeweiligen fachwissenschaftlichen Kontext bearbeitet. In der Germanistik wurde es als literarisches Phänomen gesehen. Die Volkskunde analysiert seinen sozialen und kommunikativen Kontext. In der Theaterwissenschaft ist vor allem das 17. bis 19. Jahrhundert interessant, da es in diesem Zeitraum im Zusammenhang mit den fahrenden Schauspieltruppen untersucht werden kann.<sup>1</sup> Über diesen Zeitraum existieren auch die meisten Quellen. Sich ausschließlich mit dem Phänomen Figurentheater zu beschäftigen, ist eine sehr junge Wissenschaft und wurde oft eher aus Liebhaberei betrieben.

Auch die Benennung des zu erforschenden Phänomens stellte sich als Schwierigkeit dar. So ist in der Geschichte sowohl von Puppenspiel, Puppentheater wie Figurentheater die Rede. Aus Mangel einer genauen Definition der Begriffe war nie ganz schlüssig, nach welchem Phänomen nun geforscht wird.

Der Begriff Figurentheater ist zwar laut Gerd Taube „zur bloßen Imageverbesserung des Puppenspiels instrumentalisiert worden“,<sup>2</sup> jedoch bin ich der Meinung, dass er das gesamte, sehr vielfältige Genre besser umschreibt.<sup>3</sup> Aus diesem Grund verwende ich in meiner weiteren Arbeit nur dann einen andern Begriff, wenn er zur Bestimmung der jeweiligen Spielart notwendig erscheint. So ist im folgenden Kapitel meist von Puppentheater die Rede, da das Spiel mit anderen Objekten und Materialien sich erst später entwickelte.

---

<sup>1</sup> Vgl.: Taube, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1995. S. 11

<sup>2</sup> Ebd.: S. 147

<sup>3</sup> Näheres zur Definition „Figurentheater“ in den Kapiteln 3 + 4.

## 2.1. Die Entwicklung des Figurentheaters zu einem Genre für Kinder

Wann das Figurentheater zum Kindertheater wurde, lässt sich leider nicht genau eruieren. Es steht jedoch fest, dass Theater in früheren Zeiten nicht als Kinderunterhaltung gedacht war, so auch nicht das Puppentheater. Wenn Kinder anwesend waren, dann nur deshalb, weil sie von Eltern oder Betreuerinnen in die Säle mitgenommen wurden, oder auf der Straße zusahen, da sie das Spiel natürlich auch anzog. Die Stücke waren auf das Verständnis von Erwachsenen zugeschnitten, zu einem Kindertheater entwickelte sich das Puppentheater erst im Laufe des 19. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Im 18. Jahrhundert vollzog sich allerdings die Trennung von Puppen- und Schauspieltheater.

„Während das Puppenspiel Kunst auf der blieb, auf der Straße und in mobilen Theatern aufgeführt und (auf der Straße) unterwegs zu neuen Zuschauern, wurden die Schauspieler sesshaft.“<sup>5</sup>

Europa gelangte durch die Aufklärung in Bewegung. Das „Theater sollte lehren, bilden, bessern“.<sup>6</sup> Die Stücke sollten „regelmäßig“ verlaufen, ohne Extemporieren, und damit sollte auch die „lustige Figur“ von der Bühne verbannt werden, welche als störend galt und den erzieherischen Ambitionen zuwider lief. Sie frönte ausgelassen allen leiblichen Trieben, hatte keine moralischen Grenzen, sie war durch Extemporieren unberechenbar und stand für das „unregelmäßige“ Theater. Auch hielt sie von der Arbeit ab und verführte obendrein Kinder und Jugendliche.<sup>7</sup> Wenn das Theater moralische Inhalte vermitteln sollte, mussten auch die direkten Vermittler, die Schauspieler, ein moralisches Leben führen. Die Hebung des Schauspielerstandes wurde angestrebt. Dafür benötigten sie natürlich finanzielle Absicherung. Das fahrende Volk wurde gezähmt, indem ihm von Staatsseiten her feste Theaterhäuser zur Verfügung gestellt wurden. Durch diese Entwicklungen verbesserte sich die soziale und gesellschaftliche Lage der Schauspieler, jedoch auf die beim Volk sehr beliebten Puppenspieler vergaß man. Es wurden zwar einige Privattheater gegründet, aber nur in Eisenstadt wurde für ein öffentliches Publikum

---

<sup>4</sup>Vgl.: Purschke, R. Hans: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M. 1984. S. 53

<sup>5</sup> Taube, Gerd: Bilderzauber und Trauerzeremonie. In: Brendenal, Silvia: Animation fremder Körper. Theater der Zeit. Berlin 2000. S. 11

<sup>6</sup> Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard: Theaterlexikon. Rowohlts Enzyklopädie. 1992. S. 104

<sup>7</sup>Vgl.: Podelhl, Enno. In: Bernstengel, Olaf; Taube, Gerd; Weinkauff, Gina (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varitäten... Wilfried Nold. Frankfurt am Main 1994. S. 80

gespielt. Fürst Nikolaus von Esterházy (1714-1790) gründete 1766 in seinem Sommerschloss in Eisenstadt eine Marionettenbühne, für die auch Josef Haydn (1732-1809) Singspiele komponierte. Haydn dürfte ein wahrer Liebhaber der Marionetten gewesen sein, denn er hatte 1774 ein eigenes Marionettentheater in seiner Wohnung.<sup>8</sup> Auch in Bürgerhäusern spielte man Puppentheater. So bekam zum Beispiel Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) in seinem Elternhaus 1753 und 1756 ein Marionettentheater geschenkt.<sup>9</sup> Doch die privaten Puppenbühnen in Fürsten- und Bürgerhäusern gaben nicht wirklich den wandernden Puppenspielern feste Häuser mit finanzieller Absicherung, sie zeugen eher von der Theaterbegeisterung dieser Zeit. Es ging damals auch schon ein Trend in Richtung Kinderunterhaltung, Goethe war bestimmt nicht das einzige Bürgerskind, das ein Puppentheater geschenkt bekam.

Der Großteil der Puppenspieler blieb auf der Straße. Diese vertraten die Ansicht, was gestern gefallen hat wird auch morgen gefallen. Am Puppentheater war weiterhin die „lustige Figur“ die Hauptperson. Die Puppenspieler blieben „sich treu“, was in diesem Fall nichts anderes bedeutete, als sich von den progressiven Entwicklungen des Zeitalters auszuschließen.<sup>10</sup> Die großen Erfolge auf der Schauspielbühne wurden zwar für das Puppentheater adaptiert, aber natürlich durfte da die beim Volk sehr beliebte „lustige Figur“ nicht fehlen. Wahrscheinlich hat sich aus dieser Entwicklung heraus der Kasperl, eine der berühmtesten lustigen Figuren, bis in unsere Zeit auf der Puppenbühne erhalten.

Das Puppentheater war zu jeder Zeit fester Bestandteil des Theaterlebens und die Puppentheaterforschung verdankt die Ergebnisse der Quellenforschung, speziell im 18. Jahrhundert, den Polizeiakten aus dieser Zeit. Aber auch in den Jahrhunderten davor sind Einträge in Stadtregistern, über Spielerlaubnis oder Verbot, meist die einzigen Quellen. „Die Geschichte des Figurentheaters des 18. Jahrhunderts ist fast nur aus Polizeiakten und Marktlisten rekonstruierbar.“<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl.: Purschke, R. Hans: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M. 1984. S. 143

<sup>9</sup> Vgl.: Ebd.: S. 154

<sup>10</sup> Feustel, Gotthard: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt. Edition Leipzig 1991. S. 70

<sup>11</sup> Podehl, Enno. In: Bernstengel, Olaf; Taube, Gerd; Weinkauff, Gina (Hsg.): Die Gattung leidet tausend Varitäten... Wilfried Nold. Frankfurt am Main 1994. S.77

Meist wurden Puppentheater auf der Dult aufgeführt und da Kinder anwesend waren, gab es in München 1793 gar eine längere Auseinandersetzung, ob Jugendlichen unter 15 der Besuch dieser Komödien nicht untersagt werden sollte.<sup>12</sup> Doch die Kinder blieben ein treues Publikum.

„Das Puppentheater wird in dieser Zeit (Aufklärung) von der literarischen und theatergeschichtlichen Entwicklung „abgekoppelt“, ihm wird die Teilhaberschaft an den großen kulturhistorischen Prozessen, die von nun an vonstatten gehen, versagt. Und es wäre mit ihm sicher noch viel weiter bergab gegangen, wenn es nicht im nächsten Jahrhundert einen Retter in höchster Not gegeben hätte. Das waren die Kinder, die dem Puppentheater (und in fast allen Fällen den Puppenspielern) in einem sehr wörtlichen Sinne das Überleben sicherten.“<sup>13</sup>

Also mussten die Puppenspieler das Repertoire an ihre Zuschauer anpassen. Der Gedanke, was für Kinder und Jugendlichen erzieherisch sei, sei auch für die Gesellschaft gut, setzte sich durch, und damit auch die Entwicklung des Figurentheaters zu einer Theaterform für Kinder. Davor wurden Kinder als kleine Erwachsene gesehen, vor denen sich niemand ein Blatt vor den Mund nehmen musste. Erst im 18. Jahrhundert, mit der Entstehung der Pädagogik, wird Kindheit in Europa als eigenständiger Lebensabschnitt gesehen. Mit dieser Voraussetzung und um das Glück des Kindes in jedem Augenblick zu sichern, begründete Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) „das Eigenrecht des Kindes, die These also, das Kind sei kein kleiner, unvollkommener Erwachsener, sondern ein Wesen, welches seine Erfüllung und Reife in sich selbst trägt.“<sup>14</sup> Es dauerte allerdings fast ein Jahrhundert, bis sich die Ideen von Rousseau und die anderer Pädagogen soweit durchsetzten, dass sie auch das gesellschaftliche Leben und das Theater änderten.

Zu den klassischen Stücken der Wanderpuppentheater, wie *Faust*, *Don Juan*, oder *Maria Stuart*, gesellten sich Märchenstücke wie *Schneewittchen*, *Hänsel und Gretel*, oder *Dornröschen*, um nur einige zu nennen.<sup>15</sup> Auch wurden Name und Idee des Kasperltheaters erstmals als Grundlage für eine Kindertheaterform adaptiert.<sup>16</sup> Die Idee, Puppentheater speziell für Kinder zu spielen, hatte der Münchner Josef

---

<sup>12</sup> Vgl.: Ebd.: S. 82

<sup>13</sup> Feustel, Gotthard: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt. Edition Leipzig 1991. S. 73

<sup>14</sup> Blankertz, Herwig: Die Geschichte der Pädagogik: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Büchse der Pandora. Wetzlar 1982 S. 48

<sup>15</sup> Vgl.: Riedel, Veit Karl: Puppentheater in Oldenburg. Heinz Holzberg Verlag. Oldenburg 1982. S. 117-124

<sup>16</sup> Vgl.: Taube, Gerd. In: Bernstengel, Olaf; Taube, Gerd; Weinkauff, Gina (Hsg.): Die Gattung leidet tausend Varitäten... Wilfried Nold. Frankfurt am Main 1994. S. 50

Leonhard Schmid (1822-1912). Er schreibt am 10.9.1858 in seinem Ansuchen eine feste Marionettenbühne in München installieren zu dürfen:

„Die königliche Haupt- und Residenz-Stadt bietet eine reiche Auswahl von Sehenswürdigkeiten, Kunstanstalten, Unterhaltungen u.s.w. nur für die Kinderwelt, d.h. für eine geistige Erholung derselben findet sich hier keine Anstalt.“<sup>17</sup>

Für dieses Anliegen konnte Schmid das künstlerische Multitalent Franz von Pocci (1807-1876), der bereits einige Kasperlkomödien und Kinderbücher geschrieben hatte, gewinnen. Aufgrund von angedeuteten Vorbehalten des Innenministeriums<sup>18</sup> folgte Schmid dem Rat Poccis den Antrag abzuändern, „und gab den Behörden bekannt, dass das Vorhaben nunmehr auf die Errichtung eines Marionettentheaters für Kinder **und** Erwachsene ziele.“<sup>19</sup> Dem geänderten Ansuchen wurde am 15.11.1858 stattgegeben, und das Marionettentheater eröffnete am 5.12.1858 mit einem Stück von Franz von Pocci.

Es ist bezeichnend, dass das Theater gerade zur Vorweihnachtszeit eröffnete, da vier Jahre zuvor, 1854, die erste Weihnachtsvorstellung für Kinder in Berlin aufgeführt worden war. In der Entstehung der Weihnachtsmärchen, die die ganze Familie ansprechen sollten, wird der Ursprung des öffentlichen Kindertheaters gesehen. 1855 gab es ähnliche Vorstellungen in Linz und Wien, Kinder wurden als eigene Publikumsschicht, für die es sich lohnte, eigene Stücke zu kreieren, entdeckt.<sup>20</sup>

Sich selbst treu bleiben, also nicht zu viel verändern, pädagogische Absichten und finanzielle Not, sind nur einige mögliche Erklärungen dafür, warum sich das Figurentheater zu einem Theatergenre für Kinder entwickelte. Weitere wären, dass es schwieriger wurde, herumzureisen und eine Spielerlaubnis zu erlangen, auch das Publikum blieb immer öfter aus. Im Laufe der Zeit wurden die Menschen gebildeter und auch mobiler, sie fingen an zu wählen, was sie sehen wollten. Die Stagnation

---

<sup>17</sup>Münchner Stadtmuseum (Hg.): Kasperl Larifari. Blumenstraße 29a. Heinrich Hugendubel Verlag. München 1988. S. 9

<sup>18</sup> Leider ist mir nicht bekannt, um welche „angedeuteten Vorbehalte“ es sich handelte. Ich könnte mir aber vorstellen, dass es als erhebliches Risiko, da gänzlich neu, gesehen wurde, ausschließlich für Kinder spielen zu wollen.

<sup>19</sup>Münchner Stadtmuseum (Hg.): Kasperl Larifari. Blumenstraße 29a. Heinrich Hugendubel Verlag. München 1988. S. 13

<sup>20</sup> Vgl.: Krenn, Anita: Professionelles Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Diss. Uni. Wien 1984

der Puppenbühnen lässt sich nicht leugnen. Die Jahrhunderte lang herumziehenden Puppenspielerdynastien konnten ihre Kinder nicht regelmäßig zur Schule schicken. Dadurch entstand ihnen ein Bildungsdefizit, „und es entwickelte sich eine geradezu aggressive Abneigung gegen die ‚studierten Leute‘.“<sup>21</sup> Auf den traditionellen Bühnen wurden weder literarische Stücke von Schriftstellern gespielt, noch wurde der Spielstil maßgeblich verändert, obwohl sich Literaten von Goethe über Kleist bis Rilke für das Puppentheater begeisterten und auch Stücke für dieses geschrieben wurden. Im deutschsprachigen Raum schrieb zum Beispiel Gerhard Hauptmann (1862-1946) sein *Festspiel in deutschen Reimen*, „in dem die Gestalten der Weltgeschichte als Puppen, genau nach dem Leben geschnitzt, auftreten“<sup>22</sup>. Auch auf die Menschenbühne verirrt sich künstlerisch gestaltete Puppen. Doch das erklärt sich nicht aus den nur noch spärlich vorhandenen Marionettenbühnen der Metropolen. Der Ursprung „liegt im Bereich jenes Versuchs zur Erneuerung der Tragödie, der mit dem Begriff „Symbolismus“ zu kennzeichnen ist“.<sup>23</sup> Künstler wie Max Reinhardt (1873-1943), der sich für sein Kabarett *Schall und Rauch* von der Künstlerin Hannah Höch Figuren bauen ließ, entdeckten die Symbolkraft der Puppen.<sup>24</sup>

Im 20. Jahrhundert stießen auch die Vertreter der Bauhaus-Gruppe bald auf das Puppentheater. „Denn in keinem anderen dramatischen Genre spielt das Bildnerische (Figur, Dekoration) eine solche, die Sache selbst konstituierende Rolle.“<sup>25</sup>

All diese Entwicklungen hatten nur einen geringen Einfluss auf die Mehrheit der Figurentheater. Was taten also die weiterhin traditionell spielenden Puppenbühnen, um Publikum anzuziehen? Sie spielten hauptsächlich für Kinder. Diese faszinierte noch die Puppe selbst. Die Spieler mussten ihrem Publikum immer neue Ideen bieten, denn „die Mirakel nutzen sich ab, je öfter man sie vorführt“.<sup>26</sup> Solange man herumreist, ist die Verblüffung von Gestern auch die von Morgen. Für Kinder zu spielen ist da um einiges einfacher. Diese wachsen als Publikum quasi nach. Die

---

<sup>21</sup> Feustel, Gotthard: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt. Edition Leipzig 1991. S. 75

<sup>22</sup> Ebd.: S. 144

<sup>23</sup> Bayerdörfer, Hans Peter: Eindringlinge, Marionetten, Automaten. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Prometh Verlag. Köln 1989. S. 188

<sup>24</sup> Vgl.: Till, Wolfgang: Puppentheater. Universitätsdruckerei und Verlag. München 1986. S. 132  
Figurentheater wie das *Kabinettheater* schließen an dieser Entwicklung an. Dazu Kapitel 5.4.

<sup>25</sup> Ebd.: 148

<sup>26</sup> Ebd.: S. 76

meisten Puppenspieler hatten nicht die finanziellen Mittel ständig Neues zu bieten. Sie spielten wahrscheinlich auch um ihre traditionellen Wurzeln nicht verlassen zu müssen Stücke für Kinder. Da konnten sie so wie eh und je ein festes Repertoire spielen und das über Jahrzehnte, denn ihr Publikum erneuerte sich von selbst. Doch auch Antisemitismus und Nationalsozialismus taten das Ihre dazu. Die letzten fahrenden Puppenbühnen wurden wieder verfolgt, da „öfter Juden nachzuweisen sind, die aus dem alten Volksgut ein Geschäft machten. [...] Nicht weniger bedenklich waren auch die Zigeuner als Betreuer des Puppenspiels“.<sup>27</sup>

Das Puppentheater wurde unter Hitler im *Reichsinstitut für Puppenspiel* überwacht und in den Dienst der Propaganda gestellt. Damit erreichte die Pädagogisierung dieser Theatersparte ihren Höhepunkt.<sup>28</sup>

## 2.2. Geschichte des Wiener Figurentheaters

Die Geschichte des Figurentheaters ist natürlich nicht gleichzusetzen mit der des Kasperltheaters. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die „lustige Figur“ im Puppentheater eine wichtige Rolle spielt und ihre Geschichte mit Wien eng verbunden ist.

Erstmals schriftlich nachgewiesen wurden Figurentheateraufführungen in Wien im 15. Jahrhundert. Das erwähnte bühnenmäßige Puppentheater wurde „Himmelreich“ genannt und erregte im Jahre 1479 solches Aufsehen, dass es sogar Bürgermeister und Rat besuchten.<sup>29</sup> Schon bei diesem mittelalterlichen Puppenspiel scheint eine „lustige Figur“ auf. In einer Darstellung eines „Himmelreichs“ aus dem Jahre 1512 kommt „ein junger Knabe vor, der um sich schlägt und die Leute narrt“.<sup>30</sup> Es ist daher anzunehmen, dass das Puppentheater nicht ganz unverdient zu seinem Synonym „Kasperltheater“ kommt. Der Kasperl ist die mittlerweile gebräuchlichste „lustige Figur“, und der Kasperl ist untrennbar mit Wien verbunden.

---

<sup>27</sup> Nießen 1934/35, S.475. Zitiert nach: Bernstengel, Olaf; Taube, Gerd; Weinkauff, Gina (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varitäten... Wilfried Nold. Frankfurt am Main 1994. S. 21

<sup>28</sup> Das Figurentheater TRITTBRETTL beschäftigt sich mit genau diesem Thema in seinem Stück *Kasperliade*. Näher beschrieben in Kapitel: 5.2.4.

<sup>29</sup>Vgl.: Verena, Keil-Budischowsky. Hrsg. v. Peter Poetschner: Die Theater Wiens. Zsolnay. Hamburg. 1983. S. 46

<sup>30</sup> Heilig, Katharina Maria: Kann man den Kasperl derschlag'n? Diplomarbeit. Uni Wien 1998. S.13

Wien wird als die Geburtsstätte des „Kasperl“ bezeichnet. Erlangte doch der Wiener Schauspieler Johann Laroche (1745-1806) unter diesem Namen Berühmtheit. Er spielte im Wiener Vorstadttheater in der Leopoldstadt, welches bald „Kasperltheater“ genannt wurde. Sogar die 34 Kreuzer-Münzen, mit der der Eintritt ins Theater bezahlt wurde, bekamen den Namen, „ein Kasperl“.<sup>31</sup> Laroche ist allerdings keineswegs der Erfinder dieser lustigen Figur. Sie fungiert als Spaßmacher, Possenreißer, Ankläger hiesiger politischer Missstände, als Schläger, der all seinen körperlichen Bedürfnissen freien Lauf lässt, und taucht in vielen Ländern unter vielen verschiedenen Namen auf. Jahrhunderte lang ist sie als subversive Kraft, als Meister des Extemporierens, auf Wanderbühnen, Puppenbühnen und später auch auf festen Volkstheaterbühnen zu finden. Sie soll das Publikum belustigen und tut dies auch, indem sie den Handlungsverlauf der Stücke bricht, sich direkt an das Publikum wendet, damit dieses nie vergisst, dass es im Theater sitzt.<sup>32</sup> Jedes Land hat seine spezifisch auf die kulturellen Eigenheiten eingehende „lustige Figur“.

In der österreichischen Geschichte beginnt ihr Aufstieg mit dem Steirer Anton Stranitzky (1676-1726), und dieser war, bevor er der erste Direktor und Hanswurstdarsteller der „Deutschen Komödianten zu Wien“<sup>33</sup> wurde, Marionettenspieler. Er hatte auch ein Universitätsdiplom als Zahn- und Mundarzt. Viele Ärzte dieser Zeit traten mit Puppen auf, aber dies nur nebenbei. Es ist nicht sicher, ob er „der so genannte Styrische Pawr“<sup>34</sup> war, der 1702 mit Johann Baptist Hilverding, Abkömmling einer der bekanntesten österreichischen Puppenspielerfamilien, spielte. Möglicherweise ist der „Steirische Bauer“, der in Hilverdings Puppenstücken auftritt, der „Bauern-Hanswurst“, mit dem Stranitzky später am Wiener Theater am Kärntnertor bekannt wird. Sicher ist, dass er 1698 Prinzipal einer „Policinellentruppe“ war, denn als solcher taucht er erstmals in der Kammerrechnung der Stadt Burghausen auf.<sup>35</sup> 1706 übernimmt er gemeinsam mit Hilverding die Komödienhütte am Neuen Markt in Wien. Auf Anordnung der Regierung wurde die Hütte allerdings im darauf folgenden Jahr abgerissen. Stranitzky und Hilverding fanden eine neue Spielstätte in einem Ballhaus in der Wiener Teinfaltstraße. Doch auch diese mussten sie bald wieder verlassen. 1710 stimmte der Kaiser zu, dass Stranitzky und seine Truppe im Theater am Kärntnertor

---

<sup>31</sup> Schindler, Otto G.: Von Pulcinella zu Kasperl. In: Imago 04. S. 4

<sup>32</sup> Vgl.: Heilig, Katharina Maria: Kann man den Kasperl derschlag'n? Diplomarbeit. Uni Wien 1998. S. 37

<sup>33</sup> Schindler, Otto G.: Von Pulcinella zu Kasperl. In: Imago 04. S. 4

<sup>34</sup> Hadamovsky, Franz: Wien Theatergeschichte. Dachs-Verlag. Edition Wien. 1994. S.127

<sup>35</sup> Vgl.: Ebd.: S.127

spielen durfte. Er machte auf dieser Bühne seinen Hanswurst, in einem einer Bauertracht ähnlichen Kostüm, berühmt. Nicht sicher ist allerdings, ob die Figur nicht schon davor auf Hilverdings Puppenbühne Furore machte. Da Stranitzky mit Hilverding eng befreundet war, gibt es dazu eine interessante Theorie:

„Was liegt näher, als dass sich Stranitzky den publikumswirksamen Marionettentyp des Freundes zum Vorbild genommen und, obwohl aus Graz stammend und selbst Steirer, aus der steirischen Tracht eine salzburgerische gemacht hat, damit die Abkunft vom Kilian<sup>36</sup> nicht allzu sehr auffalle, und diese leicht umgewandelte Figur dann selbst als Hanswurst auf der Bühne verkörpert und dargestellt hat.“<sup>37</sup>

Das Kostüm, in der für Narrentrachten charakteristischen Buntheit, kennen wir jetzt noch von der Puppenbühne.

„Das Herz auf dem blauen Brustfleck ist grün wie sein Hut, die Hosenträger sind rot mit grüner Einfassung, die Hosen gelb, die pompöse Jacke ziegelrot. Die Jackenränder, die Hosennaht und der untere Abschluss der Hosenbeine sind mit einer gezackten Bordüre geziert, die bei der Jacke grün, an den Hosen blau ist.“<sup>38</sup>

Gibt es auch Abänderungen in der Farbkombination, so ist dies doch im Wesentlichen das Kostüm unseres Puppenkaspers. Stranitzky spielte auch während seiner Karriere am Kärntnertortheater weiter Puppentheater. Laut Wiener Spektakelhüttenverzeichnis „spielte der Direktor des Kärntnertortheaters noch 1721 auf der Freyung mit Marionetten“.<sup>39</sup> „Auf Stranitzkys Marionettentheater hat den Lustigmacher natürlich Hanswurst gespielt, der ja auch im Personentheater der erklärte Liebling des Publikums war.“<sup>40</sup>

Hilverding und Stranitzky waren nicht die einzigen Puppenspieler, die Wien im 18. Jahrhundert mit ihren Darbietungen bereicherten, doch gewiss waren sie, dank Stranitzkys Erfolg, die bekanntesten, zumindest aus heutiger Sicht. Laut Hans Purschke beginnt die Geschichte der Puppenspielhütten in Wien jedoch schon 1667

---

<sup>36</sup> Den „Kilian Brustfleck“, eine Komödienfigur in Bauertracht, soll der Steirer Valentin Petzhold kreiert haben. Purschke, Hans R.: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M. 1984. S. 72

<sup>37</sup> Ebd.: S. 72

<sup>38</sup> Rommel, Otto: Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Wien. Bindenschild-Verlag 1946. S.16

<sup>39</sup> Purschke, Hans R.: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M. 1984. S. 68

<sup>40</sup> Schindler, Otto G.: Von Pulcinella zu Kasperl. In: Imago 04. S. 4

mit Peter Resonier. Er hatte eine Hütte am Judenplatz.<sup>41</sup> „Im Jahre 1669 bekam er dort während des Faschings Gesellschaft, nämlich den ‚Pulzinela-SPiller‘ Stefan Landolphi und den ‚Pulzinella-SPiller‘ Joris (Georg) Hilferding.“<sup>42</sup>

Es ist zwar nicht bewiesen, doch eine allgemeine Annahme, dass Georg Hilferding ein Verwandter des mit Stranitzky spielenden Johann Baptist ist. Bekannt ist auch ein Gottfried Marquard (aus Liegnitz in Schlesien), ein geprüfter Augenarzt, der mit Puppen spielte, oder Jakob Hirschnack, ebenfalls Zahnzieher wie Stranitzky. Gespielt wurde auf den Jahrmärkten, unter anderem am Judenplatz, oder in einer Komödienhütte auf dem Hohen Markt, die Stranitzky und Hilferding 1706 von einem Heinrich Jakob Naffzer übernahmen. Es ist anzunehmen, dass es noch mehr Puppenspieler gab, die in Wien auftraten. Purschke meint dazu gar, „in keiner deutschen Stadt waren so viele Puppenspieler zu finden und wohl auch zu Hause wie in Wien“.<sup>43</sup> Doch nicht nur in Wien. Aus Aufzeichnungen über Ansuchen um eine Spielerlaubnis im heutigen Niederösterreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts geht hervor, dass von rund 300 Ansuchen über 60 von Marionettenspielern, Vorfühnern von mechanischen Theatern, Schatten- und Krippenspielen stammen.<sup>44</sup> Auch Purschke zählt im 18. und 19. Jahrhundert zahlreiche Marionettenbühnen und Handpuppentheater, vor allem im Wiener Prater, der ja seinen Namen „Wurstel-Prater“ von der Figur des Hanswurst bekommen hat, auf.<sup>45</sup> Bestimmt hat er nicht alle erfasst, da dieses Kapitel der Wiener Theatergeschichte nicht sehr eingehend erforscht ist. „Wien war - was viel zu wenig bekannt ist - immer ein Brennpunkt des süddeutschen Puppenspiels und deshalb auch ein Kerngebiet der Puppenspieler gewesen.“<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup>Vgl.: Purschke, Hans R.: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M. 1984. S. 58

<sup>42</sup> Ebd.: S. 58

<sup>43</sup> Purschke, Hans R.: Die Puppenspieltraditionen Europas Deutschsprachige Gebiete. Deutsches Institut für Puppenspiel. Bochum 1986. S. 69

<sup>44</sup>Vgl.: Schindler, Otto: Wandertruppen in Niederösterreich in 18 Jhd. In: Hadamowsky, Franz, Hg.: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XVII. Wien 1970

<sup>45</sup> Purschke, Hans R.: Die Puppenspieltraditionen Europas Deutschsprachige Gebiete. Deutsches Institut für Puppenspiel. Bochum 1986. S. 69-99

<sup>46</sup> Ebd.: S.91

Ich nehme allerdings an, dass es nicht nur süddeutsche Puppenspieler waren, die in Wien ihre Stücke darboten, sondern, durch den Vielvölkerstaat der Monarchie, auch Spieler aus dem slawischen Sprachraum und aus Italien und Ungarn. Leider liegt mir keine Literatur vor, die sich mit diesem Aspekt beschäftigt.

Puppentheater und Personentheater haben sich immer gegenseitig befruchtet, die Geschichte Stranitzkys ist hierfür das beste Beispiel, er vereinigt sogar beide in einer Person. Doch auch von Laroche wurde behauptet, aus Marionettentheatern Possen und Sachen zu entlehnen, dass man Gefahr läuft Kopfweh zu bekommen.<sup>47</sup>

Puppenspieler ließen sich von erfolgreichen Personenstücken inspirieren und spielten sie, vor allem mit Marionetten, nach. In der Literatur- und Theatergeschichte wird ihnen die Rolle der mündlichen Überlieferer vieler Stoffe, die ohne sie wahrscheinlich verloren gegangen wären, zugeschrieben.

Die Frage, warum der Kasperl heute fast ausschließlich im Kindertheater zu finden ist, versuchte ich im vorigen Kapitel zu klären. Fest steht, dass die Bezeichnung „Kasperltheater“ als Synonym für das gesamte, doch sehr vielseitige Figurentheater verwendet wird, und nach Jahrhunderte langer Koexistenz mit dem Personentheater für Erwachsene jeder Schicht (auch das Kaiserhaus ließ sich vom Puppentheater unterhalten<sup>48</sup>), nun das Image einer Theaterform für Kinder hat.

Im 19. Jahrhundert, als die ersten Weihnachtsmärchen für Kinder entstanden, spielten in Wien immer noch zahlreiche Puppentheater für Erwachsene, wenn sich auch teilweise ihr Erscheinungsbild und ihre Spielform änderten. Natürlich gab es immer noch die traditionellen Bühnen, die mit Handpuppen oder mit Marionetten spielten, aber auch hierzulande machte der technische Fortschritt nicht halt. Die beiden berühmten Mechaniker Mathias Tandler (1753-1825) aus Eisenerz in der Steiermark und Christian Tschugmall (1785-1855) aus Tirol<sup>49</sup> spielten mit ihren mechanischen Figurenkabinetten in Wien. So soll Tandler 1815 beim Wiener Kongress vor mehreren Monarchen und am 19.05. sogar vor Zar Alexander I. gespielt haben. Auch Tschugmall spielte am 03.04.1830 in der Hofburg vor Kaiser Franz I. und dem Sohn Napoleons, dem Herzog von Reichstadt.<sup>50</sup> Eine weitere mechanische Theaterform hatte in Wien eine ganz große Tradition, das

---

<sup>47</sup> Vgl.: Gugitz, Gustav: Der Weiland Kasperl. Strache. Wien 1920. S.86

<sup>48</sup> „Am 4.2.1714 spielte er (Stranitzky) vor dem Kaiserpaar in der Wiener Hofburg; Karl VI und Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel wohnten „einer in Polizinello Von dem so genannten Hanswurst gehaltenen Bursche“ bei. Wahrscheinlich war es auch Stranitzky, der im Februar 1713 „ein Policinello spill auff der verwittibten Kayserin Eleonora seithen in dem so genannten Sommer Zimmer“ gegeben hatte.“ Zitiert nach: Purschke, Hans R.: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M. 1984. S. 68

<sup>49</sup> Vgl.: Till, Wolfgang: Puppentheater. Universitätsdruckerei und Verlag. München 1986. S. 155

<sup>50</sup> Vgl.: Purschke, Hans R.: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M 1984. S. 211-214

Krippentheater. Es soll 5 oder 6 solcher Theater in Wien gegeben haben. Das letzte davon, das 1835 gegründete Krippentheater in der Lerchenfelderstrasse<sup>51</sup>, musste 1920 der Konkurrenz des Kinos weichen.

Um 1890 lockte Franz Stögbauer (1858-1932) in das *Erste Wiener Prachttheater*, mit elektrischer Beleuchtung als Novität. Im Nachspiel wurden „Zauberfiguren“, das waren so genannte „Metamorphosen“, also Verwandlungsfiguren, gezeigt. Noch etwas anderes war neu. Das Theater kündigte am Wochenende explizit Vorstellungen für Kinder an. Aber noch überwogen die Vorstellungen für Erwachsene. Im Wiener Varieté gab es um die Jahrhundertwende Nummern mit Puppen, so genannten „Fantoche“<sup>52</sup>, aber auch Bauchrednerpuppen und andere Figuren wurden für das beliebte Nummernkabarett verwendet.

„Bereits im Februar 1907 waren die Brüder Julius, Johann und Karl Schichtl im Apollo-Theater mit ihren Metamorphosen, d.h. mit einem Fantoche-Programm aufgetreten.“<sup>53</sup>

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts gab es zwei Entwicklungsstränge in der Geschichte des Figurentheaters. Einerseits wurden die Theater immer kindgerechter und pädagogischer. In den 20er Jahren veranstaltete die Wiener *Urania* Puppenspielkurse für Lehrer. Laienbühnen schossen aus dem Boden. Die *Arbeitsgemeinschaft Sozialistischer Erzieher* umfasste im Jahr 1929 an die 100 Kasperlbühnen.<sup>54</sup> Andererseits interessierten sich Künstler aller Sparten auf einem sehr hohen ästhetischen Niven für das Puppentheater. Das war zwar nur ein kleiner Kreis, doch für die Entwicklung des Puppentheaters zu einem immer vielfältiger werdenden Figurentheater ungemein wichtig.

Als 1907 die *Wiener Werkstätten* das *Cabarett Fledermaus* in der Kärntnerstraße gestalteten, veranstaltete der bis 1934 in Wien lebende Künstler Oskar Kokoschka (1886-1980) einen Abend mit seinem Lichtspiel *Das getupfte Ei*. Das kleine Theater setzte sich aus einem Lichtkasten mit wunderschönen Kulissen zusammen, „vor

---

<sup>51</sup> Till, Wolfgang: Puppentheater. Universitätsdruckerei und Verlag. München 1986. S. 170. Abbildung eines Theaterzettels

<sup>52</sup> So nennt man Marionetten für Spezialeffekte (auch Metamorphosen genannt), z. B. Verwandlungen und Auflösung in einzelne Teile.

<sup>53</sup> Dering, Florian, Gröner, Margarete, Wegner, Manfred: Heute Hinrichtung. Christian Brandstätter Verlag. Wien-München 1990. S. 107

<sup>54</sup>Vgl.: Weinkauff, Gina: Der rote Kasper. Deutsches Institut für Puppenspiel. Bochum 1982. S. 34-37

denen auf einer Schiene, ähnlich dem *Theatrum mundi*, aus Kupferblech geschnittene und bemalte, bewegliche Figuren (12,4 cm + 9 cm groß) vorbeigeführt wurden“.<sup>55</sup> Auch in seinem ersten Bühnenwerk *Mörder, Hoffnung der Frauen*, welches 1909 seine Uraufführung hatte, ließ er sich vom Puppentheater inspirieren und gab Dingen auf der Bühne Bedeutung tragenden Charakter.

„Ich habe die Bühne in einer neuen Art entdeckt. Ich war der erste, der ein mobiles Bühnenbild einsetzte, und Licht, farbiges Licht, das sich bewegt wie Musik, die das Schauspiel illustriert. Ich habe die starre Bühne abgeschafft.“<sup>56</sup>

Nun war Kokoschka sicher kein Puppenspieler und die Spielart entsprach der gängigen Theaterpraxis der Zeit, jedoch zeigt dieses Zitat eine Entwicklung an, die das Puppentheater auf dem Weg zu einem vielfältiger werdenden Figurentheater nehmen sollte. So soll sich selbst Richard Teschner von Kokoschkas Werken inspirieren haben lassen. Auch Figurentheater der Gegenwart knüpfen genau an dieser Theaterentwicklung an.

Leider überwog die Pädagogisierung des Puppentheaters. Im Nationalsozialismus wurde das Puppentheater, als „Volkskunst“, für Propagandazwecke und als Fronttheater missbraucht. Da wurde zwar noch für Erwachsene gespielt, aber nach dem 2. Weltkrieg war es von der Bühne für ein erwachsenes Publikum fast völlig verdrängt. Die wenigen Puppentheater, die es noch gab<sup>57</sup>, spielten in traditioneller Art nur noch für Kinder, und der früher gesellschaftskritische Kasperl wurde auch in Wien zum Kinderliebbling, der auf selbige erzieherisch einwirken sollte.

Doch die Entwicklung machte nicht halt....

---

<sup>55</sup> Sümegi, Ulrike: 20 Jahre Puppentheatertage in Mistelbach. Von 1979-1998. Diplomarbeit. Wien 2000. S.44

<sup>56</sup> Schvey, Henry: Mit den Augen des Dramatikers: Das Visuelle Drama bei Oskar Kokoschka. In: Oskar Kokoschka. Hg: Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Residenzverlag. Salzburg und Wien 1886. S. 105

<sup>57</sup> Vgl.: Purschke, Hans Richard: Die Puppenspieltradition Europas Deutschsprachige Gebiete. Deutsches Institut für Puppenspiel. Bochum 1986. S. 318,319

## 2.3. Jüngere Geschichte

Die jüngere Geschichte beziehe ich auf künstlerische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. Die drei exemplarisch genannten Künstler, Richard Teschner, Arminio Rothstein und Erwin Piplitz spielten ausschließlich für Erwachsene und erreichten mit ihren Theatern eine breitere Öffentlichkeit. Bis auf Richard Teschner, der seiner künstlerischen Intention bis zum Schluss völlig treu blieb, nahmen die beiden anderen Künstler einen unterschiedlichen Entwicklungsgang.

### 2.3.1. Richard Teschner

„Ich nenne mein Theater den „Figurenspiegel“, weil meine Szenen nicht wie in den normalen Marionettentheatern – die immer, absichtlich oder unbewusst, die Menschenbühne nachahmen – von einem rechteckigen vorhangdrapierten Architekturrahmen eingefasst sind, sondern weil bei mir die Bühnenbilder in einem kreisrunden Hohlspiegel dem Zuschauer sichtbar werden;... „<sup>58</sup>

Richard Teschner wurde 1879 in der Nacht vom 21. zum 22. März in Karlsbad geboren, am 4. Juli 1948 starb er in Wien.

Er besuchte die Kunstakademie in Prag, an der Akademie der Bildenden Künste in Wien wurde er 1900 abgewiesen. Drei Jahre später hatte er seine ersten Ausstellungserfolge, er baute auch bald seine ersten Marionetten, vorerst noch im Biedermeierstil. Das erste Stück mit diesen Puppen hieß *Tor & Tod* von Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Sein Studium der indogermanischen Kulturen machte ihn mit den Wajang-Theaterfiguren aus Indonesien bekannt. Nachdem er nach Gersthof in Wien übersiedelte, entstanden hier 1912 seine ersten schlanken Gliederpuppen. Die üblichen Fäden und Drähte des Führungsmechanismus wurden nach unten und nach innen verlegt, zusätzlich hatten die Figuren die Handstäbchen der Javaner und Chinesen. Seine ersten Vorstellungen mit diesen Figuren spielte Teschner noch im privaten Rahmen, im Atelier von Klimt, Roller, Moser und Hoffmann<sup>59</sup>, doch bereits am 12. Jänner 1920 fand die erste öffentliche Vorstellung im Rahmen einer Ausstellung statt. Ab 1925 spielte er regelmäßig öffentliche Vorstellungen in seinem Gersthofener Atelier. Vorerst war die Bühne noch an einer üblichen Guckkastenbühne

---

<sup>58</sup> Till, Wolfgang: Puppentheater. Universitätsdruckerei und Verlag. München 1986. S. 111

<sup>59</sup> Teschner, Richard [Ill.]: Österreichisches Theatermuseum <Wien> : Der Figurenspiegel : Richard Teschner / [Österreichisches Theatermuseum. Zusammenstellung u. Gestaltung des Kataloges: Jarmila Weißenböck.] Beiträge von Klaus Behrendt. Böhlau, 1991. S. 91

angelehnt, diese nannte er *Der goldene Schrein*. Erst nachdem die mit dem Regisseur Max Goldschmidt gedrehten Filme, *Traum im Karneval* und *Der Drachentöter*, keinen Erfolg hatten und er sich wieder vermehrt dem Theater widmete, baute er im Jahre 1931 die Bühnenform, die er *Figurenspiegel* nannte. Auf dieser Bühne sind die Figuren für das Publikum durch einen runden, wie ein Hohlspiegel verglasten Ausschnitt sichtbar.

Seine größten Erfolge hatte er im Jahre 1934, mit 89 Vorstellungen im Rahmen der Österreich-Ausstellung in London. 1940 kaufte die Nationalbibliothek den *Goldenen Schrein*.

### 2.3.2. Theater Arlequin

„Die Idee „Puppe und Mensch stehen gemeinsam als gleichwertige Partner auf der Bühne“ war für A. Rothstein die künstlerische Ausgangsbasis.“<sup>60</sup>

Arminio Rothstein wurde am 25. Juli 1927 in Wien geboren, gestorben ist er am 1. Oktober 1994 ebenfalls in Wien.

Nach einem abgebrochenen Jurastudium absolvierte er ein Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste am Schillerplatz als Schüler von Prof. Gütersloh. Er war ein Jahr im Zirkus als Weißer Clown, Dromedarwärter und Zirkusmusiker tätig. Danach war er AHS-Lehrer für Kunstgeschichte und Werkerziehung an einem Wiener Gymnasium, jedoch ließ ihn seine Zirkusvergangenheit nie mehr los.

1957 gründete er *Die Fadenbühne* im Wiener Künstlerhaus. Er spielte mit Marionetten avantgardistisches Theater für Erwachsene. Das erste Theater hatte nur 25 Sitzplätze, deswegen übersiedelte die Bühne 1967 ins Cafe Mozart, wo 70 Plätze vorhanden waren. Dieses Theater wurde in *Theater Arlequin Wien* umbenannt. Gespielt wurden Stücke von Nestroy, Molière, Debussy und Brecht, um nur einige zu nennen. Es wurden auch von Anfang an Tourneen veranstaltet, ein künstlerischer Höhepunkt war die Aufführung der *Dreigroschenoper* von Brecht/Weill in Israel 1977 beim *Spring of Jerusalem*. Doch auch Kabarett und Varietés wurden erfolgreich inszeniert. Aufsehen erregten der erste Marionettenstriptease 1958 beim Internationalen Puppentheaterwettbewerb in Bukarest, oder später die Inszenierung *Moulin Rouge an 1000 Fäden* mit einem Marionetten-Can-Can als Höhepunkt. Seit

---

<sup>60</sup> Internet: <http://www.clown-habakuk.at/> Zugriff: 29.12.2005

1961 interessierte sich auch der ORF für den Puppenkünstler. Vorerst standen auch hier seine Marionetten einem Erwachsenenpublikum zur Verfügung.

„Die Portraitmarionette Paula Elges, die Tratschtante der Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre, interviewte Prominente in Puppenformat, O.W.Fischer, Brigitte Bardot, Curd Jürgens, u.v.a...“<sup>61</sup>

1968 erfand er den Clown Habakuk für Kinder. Rothstein tritt in dieser Figur im Originalkostüm aus seiner Zirkuszeit auf. Seine Freunde sind Marionetten mit denen er in einem Zirkuswohnen wohnt. Ab 1970er Jahren machte er mehrere Kinderprogramme für den ORF und spielte auch in seinem Theater für Kinder. 1977 gründete er mit dem ARBÖ das *Puppomobil*, eine mobile Bühne für Verkehrserziehung mit Hilfe von Kasperlstücken.

So ist Arminio Rothstein ein gutes Beispiel für die gesamte Entwicklung des Figurentheaters. Stand am Anfang eine Bühne mit Stücken für Erwachsene, ist er heute hauptsächlich mit seinen Kinderprogrammen in Erinnerung.

### 2.3.3. Pupodrom

„Der erste Theatername „Pupodrom“ bezog sich auf den, der diese Dinge, diese künstlichen Gegenstände in Bewegung setzt. Der Pupo steht in der „Operadi Pupi“ hinter dem Paravant und bewegt lärmend die Marionetten. Drom bezog sich auf den ovalen Spielraum, in dem zu Anfang agiert wurde.“<sup>62</sup>

Der 1939 in Wien geborene Erwin Piplitz hatte 1962 seinen ersten künstlerischen Kontakt mit den *Komödianten am Börseplatz*. Er war als Bühnenbildner und Schauspieler tätig. Für kurze Zeit besuchte er die Bühnenbildklasse an der Hochschule für Angewandte Kunst. Von da an beschäftigte er sich mit Kunstfiguren. Nach einigen Zwischenstationen, wie einer Reise nach Dänemark und das Sammeln künstlerischer Erfahrung in der Wiener Arena, führte ihn im Jahre 1971 die intensive Beschäftigung mit Kunstfiguren zu einer experimentellen Musiktheater-Aufführung mit dem Titel *Pupofon*. Im selben Jahr organisierte Piplitz im Rahmen der *Wiener Festwochen* das *Festival der Puppentheater*, an dem 15 Theater aus aller Welt teilnahmen. Aus dem Namen *Pupofon* wurde später das *Pupodrom*. Gemeinsam mit

---

<sup>61</sup> Internet: <http://www.clown-habakuk.at/> Zugriff: 29.12.2005

<sup>62</sup> Piplitz, Erwin: *Serapions Theater/Verwandlung und Wirklichkeit*. Böhlau Verlag. Wien 1998. S. 10

Ulrike Kaufmann, mit der er bis heute zusammen arbeitet, gab Piplitz 1973 seine erste Vorstellung: *Die Stradafüssler*.

Das *Pupodrom* schließt direkt an die künstlerischen Entwicklungen der 20er Jahre an. Inspiriert vom *Triadischen Ballett* von Oskar Schlemmer (1888-1943) und den Dadaisten entstand ein Spiel mit Figuren und Objekten, die aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt waren. Existentielle Sachzwänge bestimmten sowohl die Themen als auch die Materialien. Nach einigen Wanderjahren wurde 1976 ein Kinosaal am Wallensteinplatz in ein Theater umgebaut. Die Arbeit des *Pupodrom* begann sich zu wandeln, die Puppen und Objekte wurden durch Masken ergänzt und ersetzt diese später, bis die Figuren nur noch von Menschen dargestellt wurden. Erwin Piplitz meint dazu in seinem Buch: „Mensch und Kunstfigur haben sich ineinander geschoben“<sup>63</sup>. 1980 wurde der ursprüngliche Name *Pupodrom* als unzureichend für die veränderte Theaterarbeit empfunden und nach dem serapiontischen Prinzip von E.T.A. Hoffmann (1776-1822)<sup>64</sup> in *Serapions Theater* umgeändert.

Das Theater spielt zwar längst nicht mehr mit Puppen und Objekten, doch ist es bis heute dem figuresken Spielprinzip treu geblieben und setzt das Bild vor der Handlung in Szene.

---

<sup>63</sup> Piplitz, Erwin: *Serapions Theater/Verwandlung und Wirklichkeit*. Böhlau Verlag. Wien 1998. S. 32

<sup>64</sup> *Serapions Theater* nannte man dieses Unternehmen mit Bezug auf das serapiontische Prinzip, das E.T.A. Hoffmann entwickelte, um sehr Gegensätzliches zu einer Einheit zusammenfügen zu können. [www.odeon-theater.at](http://www.odeon-theater.at) Zugriff: 26.03.06

### 3. Verschiedene Formen des Figurentheaters

Das Figurentheater ist so vielfältig, wie seine Bezeichnungen. Mittlerweile hat sich der Überbegriff Figurentheater durchgesetzt, er ist seit dem 20. Jahrhundert gebräuchlich. Der Begriff Figurentheater soll die verschiedenen Sparten – Animieren von Puppen, Objekten, Materialien, Masken, Körpermaterialien – in einen Begriff zusammenfassen. Es werden nicht mehr nur Menschenbilder hergestellt, und weitgehend nach den Regeln des Schauspiels inszeniert, sondern auch andere Objekte. Denn „eine Puppe ist zwar ein Objekt, aber nicht jedes Objekt ist eine Puppe.“<sup>65</sup>

Die verschiedenen Sparten, wie Puppentheater, Objekttheater oder Materialtheater, beziehen sich auf die Art des zu animierenden Körpers. Eines haben jedoch alle gemeinsam, unter welchen Namen sie auch immer spielen wollen, die Handlungsträger auf der Bühne sind keine Menschen und sie sind nicht lebendig. Es sind leblose Körper mit Objektcharakter. Erst durch die Animation des Menschen können sie auf der Bühne zu vermeintlich lebenden Subjekten werden.

#### 3.1. Nicht jede Figur ist eine Puppe

“We are not able to present the play, the actors are all dead.”<sup>66</sup>

Mit diesem Satz wird ein Puppenstück des amerikanischen Künstlers Roman Paska eröffnet. Die Darsteller auf der Bühne sind in Wahrheit weder tot noch lebendig, sie sind eben Puppen, lebloses Material aus Holz oder irgendeinem anderen Stoff. Aber sie sind, und sie sind immer gerade das, was ihnen das jeweilige Theaterstück vorgibt zu sein. Sie stellen nicht dar wie ein Mensch auf einer Bühne, sie sind die Rolle die ihnen zugewiesen wurde, zu keinem anderen Zweck wurden sie kreierte. Nur im Theater werden sie durch die Hand der Puppenspielerin zu handlungsfähigen Subjekten, außerhalb des Bühnengeschehens sind sie Objekte, einfaches Material, aus was auch immer. Und hier ist auch der Punkt, an dem zu klären ist, warum das Puppentheater nur noch eine spezifische Form des Figurentheaters ist.

Im Theaterlexikon steht hierzu folgendes:

---

<sup>65</sup> Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Urachhaus 1990. S. 98

<sup>66</sup> Aus einem Puppenstück von Roman Paska: „Dead Puppet Talk“, Schauspielhaus 17. 11. 2005

„Da <Puppe> (von lat. <pupa> = Mädchen, Puppe) nur plastische Figuren bezeichnet, wird in der Forschung zunehmend der Terminus <<Figurentheater>> verwandt.“<sup>67</sup>

Eine Puppe zeichnet sich durch ihr an etwas Lebendiges angelehntes Aussehen aus. Sie sieht, wenn auch sehr stilisiert oder karikiert, aus wie ein Mensch oder ein Tier oder auch ein Insekt, aber immer ist sie eine Nachbildung. Die Erklärung hinkt natürlich ein bisschen, wenn ich an Drachen oder sonstige Fabelwesen und Traumgebilde denke. Deswegen finde ich auch den Eintrag im *Lexikon THEATER International* unter Puppe treffender:

„Puppe (Figur) – theatral. Vergegenständlichung o. Abstraktion des Menschen, menschl. Bezüge, Symbole, Eigenschaften u. Verhaltensweisen in bildner. – plast. Gestaltung; als materiales, meist gegenständl. Dargestelltes Medium ist sie Instrument u. Ausdruck zugleich.“<sup>68</sup>

Doch was ist, wenn auf der Puppenbühne die Hauptrolle von, besser durch (das Ding spielt ja nicht selbst, es wird gespielt), einem Besen oder Dreieck gespielt wird. Kann hier noch von einer Puppe gesprochen werden? Das Figurentheater bringt uns bei, dass ein Besen auch eine Seele haben kann, natürlich nur auf der Bühne, aber er ist keine Puppe sondern Material. Ein Dreieck kann zwar eine zweckgerichtete Handlung durchführen, bleibt aber dennoch ein Objekt. Die Grenzen sind hier fließend, was ist nun Objekt, was Material oder schon Puppe. Aber nicht alles was am Theater Puppencharakter hat, ist auch eine Puppe. Deswegen hat sich der Begriff Figurentheater durchgesetzt, weil alles was auf der Bühne Rollenträger ist, auf alle Fälle eine Figur ist. Diese Figur hat für die verschiedenen Künstlerinnen viele Bedeutungen. Sie ist ein Abstraktum, ein Zeichen, Chiffren für einen Menschen, ein Symbol, eine Metapher, ein Sinnbild oder einfach Abbild. Was die Figur darstellt, tut sie durch ihre Beschaffenheit. Das Material, aus dem sie geschaffen wurde, deutet bereits auf ihren Charakter hin, durch ihre Bewegungsfähigkeit wird dieser noch verstärkt. Sie wird auf die von der Rolle geforderte Notwendigkeit hingebaut.

Welche Form und welchen Namen die jeweilige Figurenbauerin nun für sich beansprucht, bleibt jeder selbst überlassen. Denn „nicht die Identität einer Gattung ist

---

<sup>67</sup> Beck, Wolfgang; Dreßler, Roland. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Géhard: Theaterlexikon. Rororo. Reinbeck bei Hamburg 1992. S 762

<sup>68</sup> Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch.; Hammer, Klaus: Lexikon Theater International. Henschel Verlag. Berlin 1995. S. 702

entscheidend, sondern die Identität einer eigenen künstlerischen Entscheidung.“<sup>69</sup>

Diese künstlerische Entscheidung äußert sich wie folgt:

„Der Figurenspieler, das einzig vorhandene reale Subjekt der Darstellung, greift in seiner Inszenierungsabsicht zu Objekten. Die verwendeten Ausdrucksmittel der Darstellung kommen allesamt aus dem Bereich leblosen Materials. Die Rollen des Figurentheaters sind materielle Objekte, die einzig durch Inszenierung zu theatralischer Gestalt und Aussage finden.“<sup>70</sup>

Es ist auch gar nicht so einfach, da die meisten Figurentheater die Formen mischen. Eben das macht ja auch den Reiz und die Vielfalt dieses Genres aus. Natürlich haben auch die neuen Medien und die Technik Einzug gehalten in diese Theaterform. So arbeiten die Künstlerinnen auch mit Videoeinspielungen, oder lassen die Übertragung durch eine Kamera zum Handlungselement werden.

---

<sup>69</sup> Weitzner, Peter: Objekttheater: Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren. Nold. Frankfurt a.M. 1993. S. 33

<sup>70</sup> Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Urachhaus. Stuttgart 1990. S. 99

#### 4. Die Animation fremder Körper

##### „PUPPENSPIEL

Puppentheater, der Dompteur der Metaphern, der mit Abbildern und Sinnbildern arbeitet. Die Puppe ist animiertes Objekt, ihr Körper ist Ding, sie kann nur Abbild sein. Die Körperlichkeit des Spielers steht im Dienste der Objekte vor ihm. Er reagiert auf Beschaffenheit und Charakter der Objekte und kommt so zu einem Spiel, das wie eine Kette beschaffen ist.“<sup>71</sup>

Im folgenden Kapitel versuche ich zu erklären, in welcher Weise sich die beiden Körper, der der Spielerin und der der Figur, gegenseitig bedingen und beeinflussen. Denn es ist nicht so, dass die Spielerin in mechanischer Weise die Figur auf der Bühne bewegt. Sie muss sich an die körperlichen Gegebenheiten der Figur anpassen und sich von diesen beeinflussen lassen.

##### 4.1. Der Körper im Figurentheater

In Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*<sup>72</sup> geht es um den Körper der Spielfigur, und ob sie der bessere Darsteller (Konkret: Tänzer) ist als der Mensch. Der Figurenspieler wird als „Maschinist“ bezeichnet, der die Figur zwar nicht ohne Empfindungen bewegt, doch hauptsächlich sehr mechanisch darstellt. Es geht um die Findung des Schwerpunktes. Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wird als etwas Geheimnisvolles dargestellt. Als der Weg der Seele des Tänzers, die nicht anders gefunden werden könne, als dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, das heißt mit anderen Worten, tanzt. Allerdings tanzt die Marionette statt seiner selbst.

Diese Beschreibung ist mir zu technisch und zu geheimnisvoll. Doch sie beinhaltet schon eine Ahnung der Beziehung zwischen Spielerin und Bespielten, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen lebendem Körper und nicht lebendem Körper. Sie brauchen einander, sie bedingen einander und sie stehen in einer Wechselbeziehung. Das Spiel entwickelt sich tatsächlich, wie Bochdansky meint, wie eine Kette, da die Figur, aufgrund ihrer Beschaffenheit und Technik, die Spielerin anleitet. Diese muss unter diesen Voraussetzungen kreativ werden und immer

---

<sup>71</sup> [www.bochdansky.at](http://www.bochdansky.at) unter Archiv: Treibholz. Zugriff: 14. 01. 2006

<sup>72</sup> Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. Insel Verlag. Leipzig 1944

wieder Neues probieren, was mit der Figur noch möglich ist. So entwickelt sich immer weiter, in gegenseitiger Befruchtung, welche Spielmöglichkeiten es gibt. Fällt einer von beiden weg ist es nicht mehr Figurentheater. Auf der Bühne bilden sie eine zauberhafte Symbiose oder besser Synthese. Eine Symbiose ist es, weil beide Körper einander brauchen. Jedoch bezieht sich der Begriff nur auf zwei oder mehrere lebende Organismen, deswegen ist Synthese besser, denn der Begriff bezeichnet die Zusammensetzung von These und Gegenthese<sup>73</sup>, in unserem Fall von Lebenden und Toten. Konstanza Karakova hat hierfür den Begriff der Synergie, des Zusammenwirkens, in den wissenschaftlichen Kanon über das Figurentheater eingeführt. Auf Grund des dialektischen Beziehungsgefüges, zwischen Bildwerk, Figur und darstellender Kunst des Menschen, das im Gestaltungsvorgang einer Inszenierung zur Anschauung gelangt, ist das Figurenspiel eine synergetische Kunstform.<sup>74</sup>

Wie auch immer ich dieses Zusammenspielen nun nenne, in meinen Augen hat es immer etwas zauberhaftes, da ich wider besseres Wissen den leblosen Körper auf der Bühne als Handlungsträger akzeptiere, was bei einem guten Spiel den lebenden Körper, der den anderen ja nur bewegt, zum Verschwinden bringt. Ohne die Mitarbeit des Zuschauers ist die Wirkung des Figurentheaters aber nicht möglich.

#### 4.2. Die Rolle des Zuschauers

„Als Ergebnis dieser Verknüpfung (von Figur und Spieler) entsteht eine erlebbare subjektbezogene Figur, die weder mit der Puppe noch mit dem Darsteller identisch, sondern ein anderes ist, das in der Phantasie des Zuschauers seine einmalige Vollendung und Verwirklichung erfährt, denn dort, durch seine Subjektivität bereichert, wirkt es.“<sup>75</sup>

Nach außen, auf die Wahrnehmung des Zuschauers angewiesen, verläuft das Spiel also ebenfalls synergetisch. Ohne die Mitarbeit des Zuschauers „bleiben die Figuren

---

<sup>73</sup> Vgl.: Das aktuelle Fremdwörterlexikon. Genehmigte Sonderausgabe für Quelle International. Printed in Germany. S.416

<sup>74</sup> Vgl.: Karakova – Lorenz, Konstanza: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Prometh Verlag. Köln 1989. S. 230

<sup>75</sup> Karakova – Lorenz, Konstanza: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Prometh Verlag. Köln 1989. S. 231

Material und werden nicht Rolle und Person.“<sup>76</sup> Das Figurentheater zwingt den Zuschauer durch sein verfremdendes Darstellungsprinzip zum Mitspielen. Das wird auch von den Zuschauern selbst erkannt. In den aufliegenden Fragebögen haben einige Zuschauer als Kommentar eben diese These eingefügt.<sup>77</sup>

Nun möchte ich beschreiben was diese Synthese, oder Synergie ausmacht. Dabei beziehe ich mich hauptsächlich auf ein Buch von Werner Knoedgen: *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart 1990. Er ist Mitbegründer des Fachbereichs Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart. Alle anderen Werke, die sich mit diesem theoretischen Teil des Figurentheaters beschäftigen, stellen sowohl direkt als auch indirekt keine wesentlich anderen Thesen auf.

#### 4.3. Die Beziehung von Figur und Spieler

Das lebende Subjekt auf der Figurentheaterbühne ist der Mensch. Er ist, wie jedes Subjekt, dadurch gekennzeichnet, dass er zur Veränderung von Innen heraus fähig ist, z.B. zum Wachstum, er kann aus eigenem Antrieb Veränderungen vornehmen, er hat ein autonomes Verhalten, und er ist lebendig. Ein Objekt wird bewegt und verändert, es ist meist leblos. Materielle Objekte auf der Bühne sind leblose Körper, die nicht nur ausgestellt sondern dargestellt werden.

„Jedes Objekt kann in einem inszenierten Zusammenhang, aber eben nur dort, als Rolle behauptet und damit zu einer theatralischen Aussage gebracht werden!“<sup>78</sup>

Ein Schauspieler ist immer selbst die handlungsfähige Rolle, er stellt auf der Bühne durch sich selbst die Rolle dar. Der Figurenspieler spaltet ein zunächst unteilbar scheinendes Phänomen von sich ab, das der Zuschauer nicht außerhalb, sondern im Spieler selbst, in dessen Verkörperung, gewohnt ist zu sehen: Die handlungsfähige Rolle. Im Figurentheater wird den Objekten das Subjektverhalten zugeschrieben.<sup>79</sup>

Im Schauspiel sind Spieler und Rolle, Subjekt und Objekt, grundsätzlich untrennbar.

---

<sup>76</sup> Steinmann, Peter Klaus: Figurentheater – Totales Theater. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Prometh Verlag. Köln 1989. S. 219

<sup>77</sup> Kapitel 10: Auswertung der Fragebögen. Frage 5 und 10.

<sup>78</sup> Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Urachhaus 1990. S.98

<sup>79</sup> Vgl.: Ebd. S.20

Das Schauspiel zeichnet sich durch seine Homogenität aus, denn es verfügt nur über eine Darstellungsebene, den Darsteller in der Rolle. Das Figurentheater ist heterogen, denn es verfügt über zwei Ebenen, den Darsteller und die Rolle. Die beim Schauspiel intakt bleibende Einheit der Darstellung, die körperliche Identität von Spieler und Rolle, wird im Figurentheater in zwei einzeln wahrnehmbare Komponenten, in ein darstellendes Subjekt auf der einen und ein dargestelltes Objekt auf der anderen Seite, gespalten.<sup>80</sup> Im Figurentheater wird der Spieler von der Rolle getrennt, der innere Antrieb vom Körper und das Bewegungspotenzial von der Materie.<sup>81</sup> Figurenspieler und Spielfigur stehen in einer inszenierten Wechselbeziehung ihrer gegenseitig sich bedingenden Abhängigkeit. Jedoch nur der Spieler kann handeln und inszenieren, „darstellen“ müssen beide, agierendes Subjekt und materielles Objekt gemeinsam. Aber eben in einer Wechselbeziehung. Der Spieler muss das Äußere und die Bewegungsfähigkeit der Figur verinnerlichen, und in der Darstellung an diese zurückgeben. Der Figurenspieler, das Subjekt, verhält sich der Spielfigur, dem Objekt gegenüber, sowohl auktorial (als Autor) als auch funktional (bewegend). Außerdem kann er das szenische Subjekt seiner Erscheinungsform, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Rolle, frei wählen. Knoedgen nennt dieses Phänomen „Subjektsprung“. In einer offenen Spielweise<sup>82</sup>, also Spieler und Figur sind sichtbar, ist es durchaus üblich, dass der Spieler auch als Figur in einer Rolle sichtbar ist. Das handelnde Subjekt ist also abwechselnd Mensch oder Material. Er kann aber auch als Vermittler, zum Beispiel als Erzähler, zwischen dem Figurenspiel und den Zuschauern vermitteln. In dieser Spielweise kann genau das zum inszenierten Mittelpunkt werden, was das Figurentheater ausmacht, die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. In der traditionellen Spielweise der Guckkastenbühne<sup>83</sup> ist der Fokus des Zuschauers ausschließlich auf die Figur gerichtet. Die Spielweisen können auch innerhalb eines Stückes wechseln.

---

<sup>80</sup> Ebd.: S.99

<sup>81</sup> Vgl.: Ebd.: S.100

<sup>82</sup> Dieser Spielweise dienen Puppen wie die Gliederpuppe, die in jeder Größe offen animiert wird. Oder Tischpuppen, Puppen ohne besondere Führungstechnik, die selbstständig aufrecht stehen können.

<sup>83</sup> In der zweiten üblichen Spielform, der Guckkastenbühne, sind nur die Figuren sichtbar. Je nach Spieltechnik animieren die Spielerinnen unsichtbar. Im Marionettentheater von Oben, bei Stab und Handpuppen von unten. Es gibt aber auch Figuren die seitlich geführt werden, wie die Wankelpuppe, oder von hinten, wie der Kakazki.

#### 4.4. Beziehungsbeispiele

Ich möchte drei mögliche Beziehungsformen beschreiben, die Beispiele dienen zum besseren Verständnis und stammen von Werner Knoedgen. An Hand der Interviews mit den einzelnen Figurentheaterschaffenden hat sich herausgestellt, dass die ersten zwei, das subjektivierende Figurentheater und das objektivierende Figurentheater, die Formen waren, die die Künstlerinnen meistens für sich benannt haben. Einige praktizieren beide Formen in ihrem Spiel.

Als subjektivierend wird bezeichnet, wenn die Spielerin sich so in die Rolle einfühlt und die Figur animiert, dass beide, Spielerin und Figur, untrennbar verbunden sind. In Erscheinung tritt nur das szenische Subjekt, also die Figur, auch wenn in offener Form gespielt wird, wird vom Zuschauer die Figur als Subjekt wahrgenommen. In Knoedgens Beispiel wird die Identifikation und Untrennbarkeit von Spielerin und Figur thematisiert.

Objektivierendes Figurentheater betont die Trennung von Spielerin und Figur. Die Spielerin tritt auch als Subjekt in Erscheinung und bringt die Figur als Objekt in eine Distanz zu sich selbst. Laut Angaben der Interviewten mischen sich die Formen im Spiel.

##### 4.4.1. Subjektivierendes Figurentheater

*Nada* und *Théâtre Ecarlate* sind zwei Gruppen in Paris. Sie haben gemeinsam ein Stück namens *Gradir* (Großwerden) erarbeitet.<sup>84</sup>

Die Spielerinnen sind sichtbar, die Figuren sind Tücher mit einem Knoten als Kopf. Die Figuren streiten sich um ein Glas Wasser. Ein Fetzen trinkt es leer und ist nun ordentlich nass. Ein Spieler verlässt die Übereinkunft des Spieles, dass die Rolle eigentlich der Fetzen ist, er nimmt seinem Mitspieler den Fetzen weg und wringt ihn aus. Der will aber die Verbindung mit seiner Rolle nicht aufgeben und windet sich, als würde er selbst ausgewrungen. Auch wenn nur sein materielles Ausdrucksmittel misshandelt wird, bleibt die Identifikation vorhanden. Er macht dann das gleiche mit dem Auswinger, misshandelt seinen Fetzen und auch dessen Spieler windet sich vor Schmerzen.

---

<sup>84</sup> Vgl.: Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Urachhaus 1990. S.86-89

Es handelt sich hier um eine doppelte Darstellung. Spieler und Figur werden zu „Instanzen“ ein und derselben Rolle. Auktorial versucht der Spieler sich von seinem Rollenobjekt zu trennen und tritt selbst als handelnde Rolle in Erscheinung. Funktional bleibt er aber mit dem Objekt verbunden: Die Identifikation mit dem Rollenobjekt bleibt unzerstörbar. Die Darstellung wird im Spielersubjekt thematisiert, theatralisiert wird die Funktion des szenischen Subjekts, also des Spielers.

#### 4.3.2. Objektivierende Figurentheater

Japanisches *Bunraku*.<sup>85</sup>

Eine Spielfigur wird von mehreren Spielern dargestellt. Der Erste führt Kopf und rechte Hand, der Zweite die Beine und der Dritte die linke Hand. Der Sprecher der Rolle steht außerhalb der Bühne.

Hier gibt es gleichgeschaltete Subjekte neben dem Rollenobjekt ohne persönliche Identifikationsmöglichkeit. In der Gleichschaltung der Subjekte wird die auktoriale Trennung von der Rolle betont, sie sind nur funktional, für eine technisch-rituelle Koordination des jeweiligen Rollenverhaltens zuständig. Der Schwerpunkt der Theatralisation liegt auf der Funktion des szenischen Objektes.

#### 4.3.3. Essentielles Figurentheater

Henk Boerwinkel *Figurentheater Triangel*, Niederlande<sup>86</sup>

Eine Marionette revoltiert gegen ihren Spieler. Sie klettert an ihren Fäden empor, entwendet dem Spieler das Spielkreuz und verlässt die Szene.

Die Rückkoppelung von Spieler und Rolle wird thematisiert. Der funktionale Teil lehnt sich gegen den auktorialen Teil auf. Der Darsteller verweigert die Funktion der Rolle, die Autonomie der Rolle wird symbolisch absurd dargestellt, indem sie auf jede Urhebererschaft verzichtet und die Szene verlässt.

---

<sup>85</sup> Vgl.: Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Urachhaus 1990. S.90-93

<sup>86</sup> Vgl.: ebd.: S.81-84



## 5. Gruppen und Einzelspieler in Wien

In den folgenden Kapiteln stelle ich 7 Figurentheater vor, die seit längerer Zeit in Wien für ein erwachsenes Publikum spielen oder gespielt haben. Alle 7 spielen auch für Kinder, die Gründe dafür sind allerdings sehr unterschiedlich.<sup>87</sup>

Die Reihung der einzelnen Theater richtet sich nach ihrem Gründungsdatum. Ich habe jeweils eine Vertreterin jedes Theaters in einem Interview zu den folgenden Themen befragt:

Warum wird mit Figuren gespielt?

Was bedeutet die Puppe, das Objekt, das Material, etc.?

Wie ist die Beziehung im Spiel mit den Figuren?

Warum wird für Erwachsene gespielt?

Gibt es ein Thema das in den Stücken immer wieder auftaucht?

Die Antworten sollen darlegen, wie unterschiedlich der Zugang zum Genre Figurentheater ist. Nur teilweise ähneln einander die Sichtweisen. Meine Frage an die Interviewten, ob über die Phänomenologie unter den einzelnen Theaterschaffenden diskutiert wird, wurde nur teilweise bejaht. Es mag also auch für die Künstlerinnen selbst sehr interessant sein, über die Sichtweisen der Kolleginnen zu lesen.

Zu jedem Theater wird auch ein für die Spielweise typisches Stück als Beispiel angeführt und beschrieben. Auch hier ist zu erkennen, dass Figurentheater eine sehr vielfältige, nahezu grenzenlose Kunstform ist.

Die in den Kapiteln dargelegten Thesen zu den einzelnen Themen stammen, falls nicht anders angegeben, aus den jeweiligen Interviews. Die Reihenfolge der einzelnen Absätze in den Kapiteln: Das Theater beschreibt die Antworten in der gleichen Reihenfolge wie die oben genannten Fragen. Der erste Absatz ist eine kurze Beschreibung des behandelten Theaters an sich.

---

<sup>87</sup> Diesen Punkt beleuchte ich in Kapitel: 6.1.1. Das Image als Kasperl – und Kindertheater.

## 5.1. Figurentheater LILARUM

Gegründet 1980 als Puppentheater für Kinder von Traude Kossatz und Heini Brossmann.

In den ersten Jahren spielte das Puppentheater als professionelle Wanderbühne in Wien und Niederösterreich. Des Wanderlebens müde suchte Traude Kossatz ein festes Haus und fand dieses von 1984 bis 1997 in der Philipsgasse 8 im 14. Wiener Gemeindebezirk. Es gab nur einen Raum, der in Bühne und Zuschauerraum getrennt war. Da das Publikum für die Kinderproduktionen immer größer wurde, musste ein neuer Ort gefunden werden. Seit dem 8. November 1997 ist das LILARUM in der Göllnergasse 8 im 3. Bezirk in Wien beheimatet. Das Figurentheater LILARUM spielt hauptsächlich für Kinder. Es bringt aber, in größeren Abständen, immer wieder Erwachsenenstücke heraus. Es war auch Initiator eines Versuches regelmäßig Figurentheater für Erwachsene anzubieten.<sup>88</sup>

### 5.1.1. Kurzbiografie von Traude Kossatz

Traude Kossatz wurde 1939 in Wien geboren.<sup>89</sup> Eigentlich wollte sie Schauspielerin werden, aber auf Wunsch ihrer Eltern absolvierte sie eine Ausbildung zur Uhrmacherin. Zwischen 1965 und 1970 nimmt sie Unterricht in Malerei bei Axel Leskoschek von der Akademie der Bildenden Künste. Ausgehend von der Malerei beginnt sie sich für bewegte Plastik zu interessieren und entwirft Schattenfiguren. Inspiriert durch die Verbindung von Darstellender und Bildender Kunst findet sie ihren Weg zum Puppentheater. Das erste Stück mit Bühnenbild und Figuren von Traude Kossatz entsteht 1978 gemeinsam mit dem Puppenspieler Johannes Rausch.<sup>90</sup> 1979 gestaltet sie für Franz Walters *Puppenbühne Schaukelpferd* für mehrere Stücke die Puppen. Ein Jahr darauf gründet sie ihr eigenes Theater. Ihr Hauptarbeitsfeld ist die Puppen- und Bühnengestaltung sowie die Regie. Traude Kossatz spielt nie selbst.

---

<sup>88</sup> Siehe: Kapitel: 9.2.1.

<sup>89</sup> Vgl.: Range, Johanna: Das Figurentheater LILARUM – Untersuchung einer Entwicklungsgeschichte und Intension unter Berücksichtigung der Ästhetik des Figurentheaters und dessen Bedeutung für die Theaterpädagogik. Diplomarbeit. Wien 2004. S. 50-52

<sup>90</sup> *Zlatka, das goldene Mädchen*

### 5.1.2. Das Theater

Das Theaterhaus hat 100 Sitzplätze. Die Bühne ist eine herkömmliche Guckkastenbühne, die Spielerinnen sind nur in Ausnahmefällen sichtbar. Gespielt wird mit Stabpuppen, sowie mit Handpuppen, Flachfiguren und Objekten. Bei einigen Stücken kommen auch Maskenfiguren zum Einsatz, hier steckt eine Spielerin in einem vergrößernden Kostüm mit Maske. Die verschiedenen Figurenformen werden in den Stücken gemeinsam bespielt. Die Spielform der einzelnen Figuren ist wichtig für die Darstellung ihrer Charaktere. Der Ton kommt ausschließlich vom Band. Dieses wird von professionellen Schauspielern und Musikern, bevor das Stück mit den Puppenspielerinnen erarbeitet wird, aufgenommen. Die Puppen baut Traude Kossatz, die meisten Stücke werden mit 5 Puppenspielerinnen gespielt.

Figurentheater hat für Traude Kossatz etwas wissenschaftliches, da alles lebendig und bewegt ist. Sie nimmt nicht einfach Dinge her, sondern alles muss gleichwertig dem Inhalt der Geschichte dienen. Die Idee, die dahinter steckt, ist, dass die Formen und Objekte selbst die Poesie sind. Der Raum ist wichtig, da der Hintergrund nicht einfach Hintergrund ist. Er ist durch seine Konstruktion veränderbar und ist so an dem Lauf der Geschichte maßgeblich beteiligt. Wenn er unbewegt ist, gibt er der Szene Farbe und Stimmung. Alles steht in Beziehung zueinander. Es geht über eine Geschichte hinaus. Für Traude Kossatz stehen nicht nur die Inhalte im Vordergrund, wichtiger sind die Ausdrucksformen, die das Figurentheater in der Verbindung von Darstellender und Bildender Kunst zu bieten hat.<sup>91</sup>

Die Puppen werden ihrem Charakter entsprechend gebaut. Dafür ist es auch wichtig sich schon im Vorfeld zu überlegen, welche Bewegungen für den spezifischen Charakter benötigt werden. Deshalb wird eine Figur im LILARUM nie in mehreren Stücken verwendet.<sup>92</sup> Die Puppe will weder Mensch noch Tier nachahmen, sondern den Wesenszug darstellen, das innerste Wesen zeigen und so den Charakter deutlich hervorheben. Das gelingt, indem alles für die Darstellung Unwesentliche und Zufällige weggelassen wird, damit dem Zuschauer das Wesentliche der Figur

---

<sup>91</sup> Vgl.: Range, Johanna: Das Figurentheater LILARUM – Untersuchung einer Entwicklungsgeschichte und Intension unter Berücksichtigung der Ästhetik des Figurentheaters und dessen Bedeutung für die Theaterpädagogik. Diplomarbeit. Wien 2004. S. 53

<sup>92</sup> Vgl.: Traude Kossatz in einem e-mail an die Verfasserin am 11.06. 06

sichtbar wird. Die Puppe hat keine eigene Identität außerhalb der Aufführung und bringt daher keine anderen Assoziationen mit.<sup>93</sup>

Da Traude Kossatz nie selber spielt, daher auch keine Beziehung im Spiel mit den einzelnen Figuren haben kann, versuche ich, als Spielerin, die Beziehung zu erklären.<sup>94</sup>

Die Beziehung zu den Objekten würde ich als subjektivierend bezeichnen. Bei den Puppen ist das ganz klar, die haben einen Charakter und sind die Handlungsträger der Stücke. Für mich ist diese Figur das Subjekt der Inszenierung. Alles was ich fühle und wie ich die Rolle interpretiere gebe ich an diese Figur weiter. Auch wenn ich im Spiel mit einer anderen Figur kommuniziere, tue ich das nur über meine Puppe. Zum Objekt wird sie nur, wenn ich sie weglege und fallweise in der Probenarbeit. Da muss ich auch rein objektiv schauen, was kann ich mit dieser Figur alles machen, um die Rolle zu entwickeln. Mit dem bewegten Bühnenbild ist das etwas schwieriger zu beantworten. Das hat ja keine Rolle im herkömmlichen Sinn, doch dient jede Bewegung der Erzählform des Stückes. Die Bewegungen der Kulissen sind klar inszenierte Elemente. Sie können auch als Subjekte in das Spielgeschehen eingreifen, dann werden sie zu Figuren, die ich, wenn auch nur von einem Punkt zum nächsten, subjektivierend bewege. Wenn eine Kulisse dann aber steht, ist sie nur noch Objekt.

Für Erwachsene zu spielen war für Traude Kossatz ein persönliches Bedürfnis. Da im LILARUM für Kinder gespielt wird, wollte sie auch einmal etwas für Erwachsene zeigen. Sie glaubt, dass die Möglichkeiten im Figurentheater für Erwachsene auch vorhanden sind und möchte dies rein persönlich ausschöpfen.<sup>95</sup>

Einzelne Themen liegen Traude Kossatz nicht am Herzen. Die Kinderstücke sollen für die jungen Zuschauerinnen nachvollziehbar sein, und sie sollen sich mit den Figuren identifizieren können. Bei den Erwachsenenproduktionen ist das punktierte Darstellen der Charaktere der Figuren wichtig. Bei all ihren Produktionen ist es Traude Kossatz wichtig, „auf der Suche nach Ausdrucksformen, die durch Reduktion

---

<sup>93</sup> Vgl.: Traude Kossatz in einem Interview. Im Programmheft zur Ausstellung 500 Puppenhelden. 20 Jahre Theaterfiguren von Traude Kossatz.

<sup>94</sup> Die Verfasserin ist seit 10 Jahren als Puppenspielerin im LILARUM tätig.

<sup>95</sup> Vgl.: Traude Kossatz in einem e-mail an die Verfasserin am 11.06. 06

auf das Wesentliche einer Sache bzw. den Charakter einer Person, dessen Kern, seine Wahrheit, konzentriert auf den Punkt (zu) bringen.“<sup>96</sup>

### 5.1.3. Das Stück

„Das Figurenspiel kreiert eine Atmosphäre, die den Zuschauer über seine eigenen Schwächen schmunzeln lässt. Sie bringen den Zuschauer zum Lachen über die Eigenheiten, Marotten und Bösartigkeiten der WienerInnen.“<sup>97</sup>

#### ***Wiener Orchestrion*** ***Ein Figurenspiel in 17 Episoden***

Uraufführung: 2004  
Das Stück dauert 60 Minuten ohne Pause.  
Buch und Regie: Karin Koller  
Figuren und Bühne: Traude Kossatz  
Musik: Vicki Schmatolla  
Figurenspiel: Karin Bayerle, Sabine Geißler, Manuela Hämmerle  
Sprecherinnen: Yvette Mattern, Elisabeth Prohaska, Gerhard Rühmkorf,  
Gregor Seberg, Alexandra Sommerfeld, Susi Stach  
Bühnenmalerei: Andrea Gergely  
Bühnenbau: Sabine Geißler, Paul Kossatz

---

<sup>96</sup> Eben da. S.53

<sup>97</sup> Presstext zu *Wiener Orchestrion*, Figurentheater Lilarum, 1030 Wien, Göllnergasse 8



Abbildung 1: Salatplätschenkurti<sup>98</sup>

**„Die Wiener Tourismusbranche hat etwas übersehen!**

Es gibt noch keine Busse, die Wiener Charaktere zum Reiseziel haben, um das Auge und das Ohr des Touristen ins echte Wien hineinzuführen. „Gott sei Dank!“, könnte man erwidern. Das wäre ja eine Art Grusel-Grottenbahn! Ja, so in etwa kann man sich das vorstellen: die Fahrt mit dem Wiener Orchestrion. **Steigen Sie ein**“<sup>99</sup>

In 17 abgeschlossenen Episoden werden Seelenzustände, wie Teilnahmslosigkeit, Gekränktheit oder Konfrontationsscheu, gezeigt. Auch die Ambivalenz der Wienerinnen über ihr teils übersteigertes, teils mangelndes Selbstbewusstsein.<sup>100</sup> Es treten Figuren wie der Salatplätschenkurti<sup>101</sup>, der sich sein Schnitzel nicht vom Salatdressing versauen lassen will, auf, aber auch die Zeckenfrauen, Rudi, der Zwidere<sup>102</sup>, Reinhard, der Giftzwerg oder das „Samma froh“-Pärchen. Alleine die Namen sprechen Bände, und durch die aus textilem Material gestalteten Figuren wird genau auf den Punkt gebracht, was einen Wiener oder eine Wienerin ausmacht. Gespielt wird auf der Guckkastenbühne mit Führung von unten. Die Figuren sind Stabpuppen oder, so es die Größe erfordert, sind sie auf einem Rollwagen montiert und haben nur einzelne bewegliche Körperteile, wie Hände oder Kopf.

<sup>98</sup> Abbildung 1: Salatplätschnkurti. Aus dem LILARUM-Archiv

<sup>99</sup> Programmheft zu *Wiener Orchestrion*, Figurentheater Lilarum, 1030 Wien, Göllnergasse 8

<sup>100</sup> Vgl.: Presstext zu *Wiener Orchestrion*, Figurentheater Lilarum, 1030 Wien, Göllnergasse 8

<sup>101</sup> Plätschen oder Pletschen: Gemüseblatt; Fleck, großes Stück. Aus: Österreichisch-Deutsches Wörterbuch.

Zusammengestellt von Wintersberger, Astrid. Residenzverlag 1995. S.:65

<sup>102</sup> zwidern: mißlaunig sein. Ebd.: S.: 93

## 5.2. TRITTBRETTL

Gegründet 1982 von Heini Brossmann, Klaus Haberl und Richard Weihs als Kabarett und Puppentheater TRITTBRETTL.

Das Theater spielt momentan aus finanziellen Gründen für Kinder, hat aber mit Produktionen für Erwachsene begonnen. Es war von seiner Entstehung an als „fahrendes Theater“ konzipiert. Die letzte Produktion für Erwachsene war ein Kabarett. Heini Brossmann spielt zwar meist alleine, arbeitet aber immer wieder mit anderen Künstlerinnen, nicht nur aus der Figurentheaterszene, zusammen. Zum Beispiel mit Stephan Kulhanek (Leiter des Mobilien Theater für Kinder, kurz MOKI), Picco Kellner (Schau- und Puppenspieler, Gründer des *Theatro Piccolo*), Marianne Vejtisek (Dramaturgie), oder Cristian Suchy, um nur einige zu nennen.

### 5.2.1. Kurzbiographie von Heini Brossmann

Geboren 1954, besuchte er die Höhere Bundeslehr- und Versuchsanstalt in Wien, um Chemiker zu werden. Er schloss seine Berufsausbildung ab, war aber bereits während der Schulzeit dem Puppentheater verfallen. 1970 war er als Ausrufer und Puppenspieler am *Wolfgang Kindlers Märchenpuppentheater* im Prater beschäftigt. 1975-1985 war er Mitarbeiter bei Umweltprojekten in der Akademie der Wissenschaften, absolvierte allerdings nebenbei die Ausbildung zum Schauspieler bei Gerti Tenger (1980-1985). Danach wirkte er bei renommierten Puppenbühnen mit, darunter jener von Arminio und Gordana Rothstein, und sammelte Schauspielerfahrung im Straßentheater beim *Anti-AKW-Theater* und in der *Arena*. In den Jahren 1979 bis 1980 baute er das Puppentheater LILARUM mit auf. Sein Durchbruch gelang ihm mit dem TRITTBRETTL, bei dessen Gründung er der Hauptinitiator war.<sup>103</sup> Die erste Produktion der Truppe war ein Stück für Erwachsene. Heini Brossmann wollte von der Gründung des Theaters an zeigen, dass Puppentheater nicht nur für Kinder anspruchsvoll ist.

---

<sup>103</sup> Vgl. : Pressemappe zu 15 Jahre Trittbrett; Jubiläumsfestival 5.-27. April 1997

### 5.2.2. Das Theater

Das Theater bespielt kein eigenes Haus und ist darauf angewiesen in Schulen, Kindergärten und Theaterhäusern zu spielen. Heini Brossmann spielt meist alleine mit musikalischer Begleitung des Gitarristen Alfred Pahola. Die Puppen werden von Peter Cigan kreiert und gebaut. Das TRITTBRETTL spielt in offener Spielweise, außer das Stück verlangt ein Zurücktreten hinter die Guckkastenbühne, wie teilweise bei dem Stück *Kasperliade*. Gespielt wird sowohl mit Handpuppen, Tischfiguren und Marionetten, auch Masken und Schattenspiel werden integriert. Das Theater zeichnet sich durch die Verknüpfung der verschiedenen Figurentechniken aus, wie auch durch den direkten Kontakt des Spielers mit dem Publikum.

Heini Brossmann war von Jugendbeinen an Puppenspieler. Ihn haben immer jene Umsetzungsmöglichkeiten im Figurentheater interessiert, die mit Schauspielerinnen nicht realisierbar sind. Das Figurentheater ermöglicht den Einsatz verschiedener Figuren nebeneinander mit nur einem Spieler. Ein Schauspieler kann nicht in so vielen Rollen gleichzeitig auftreten wie ein Puppenspieler mit Puppen. Mit den Puppen ist es möglich Verhalten zu reflektieren, der Spieler kann sich selbst in eine anschauliche Distanz zu den Dingen bringen und als Objekt und Subjekt gleichzeitig auftreten.

Die Puppe ist Mittel zum Zweck. Figurentheater ist Theater mit allen Mitteln, da gehören Materialien dazu. Diese Möglichkeit im Theater auszugrenzen, ist eine Beschneidung der theatralen Mittel, die Brossmann aber alle ausnutzen will. Es hat auch einen intimeren Charakter und ist eher niedlich. Durch die Figuren sind die Inhalte nicht so attackierend, die Menschen fühlen sich nicht so leicht angegriffen und machen sich eher auf. Figurentheater eignet sich als Agitationstheater, wenn Vorurteile hinterfragt werden sollen, damit die Leute angreifbar oder berührbar werden. Im Anti-AKW- Theater, wo auch mit Puppen gespielt wurde, war es das Ziel die Vorurteile der Menschen abzubauen.

Das Spiel mit der Puppe ist für Heini Brossmann eher objektivierend, da er die Figurenaktion von außen nachvollziehen und kontrollieren kann. Wenn er als Schauspieler eine Aktion setzt, kann er das so nicht. Er sieht die Figur auch nicht als

Versteck, hinter das er zurück tritt. Diese Versteckmöglichkeit ist durch das Heraustreten aus dem „Kasperltheaterrahmen“ weggefallen.

Die ersten Stücke, die das TRITTBRETTL spielte, waren Kabarettstücke für Erwachsene und als Straßentheater konzipiert. Das Theater war vom agitatorischen Anliegen, aus dem Anti-AKW-Kampf kommend, getragen. Für Brossmann war es damals sehr wichtig für Erwachsene zu spielen. Das Theater hatte auch noch nicht den kommerziellen Hintergrund, den es jetzt für ihn, der davon lebt, hat, sondern es war Nebenerwerb. Da konnte er sich den Luxus für Erwachsene zu spielen noch leisten.

Besonderes Anliegen in den Stücken des TRITTBRETTLS sind politische Inhalte. Der Weißclown taucht in den Stücken immer wieder auf, in all seinen Variationen. Er ist der Narr, der Wanderer, die Nullerkarte im Tarot, alle Metamorphosen dieser Rolle ziehen sich durch die Stücke. Weißclownszenen tauchen von den ersten Straßentheaterstücken, bis hin zu *Adam*, einem der letzten Stücke für Erwachsene auf. Anhand des Weißclowns studiert er menschliche Verhaltensfacetten.

## 5.2.4. Das Stück

„Herzlichstes Anliegen war die *Kasperliade*, einfach Kasper für Erwachsene spielen zu können und auch diesen Ton wieder zu finden, oder zu treffen, der sehr scharf und ätzend und anarchistisch genug ist, und rotzfrech. Eben diese Narrenfreiheit für sich zu haben auf der Bühne, das ist schon sehr was Schönes.“<sup>104</sup>

### **KASPERLIADE**

#### ***Vom Wurstel zum Würstl – Das Auf und Ab einer Volksfigur***

Uraufführung: 1987

Dauer: 90 Minuten, eine Pause

Die Erarbeitung erfolgte im Kollektiv von Klaus Haberl, Picco Kellner und Heini Brossmann.

Regie im Probenstadium: Klaus Haberl

Puppenchoreographie: Stephan Kulhanek



Abbildung 2: "A Trara mit an Kiwara-Ausweisen vorweisen ausweisen" <sup>105</sup>

#### „PROGRAMMABLAUF

##### **Erleben sie mit uns historische Jahrmarktszenen (1850):**

„A Trara mit an Kiwara“...“Ein geplänker mit dem Henker“

Sehr marod kummt der Tod – doch Kasper, der alte setzt sich durch.

**Statt Kaiser und Zaren kommen andere Narren.**

Kasperl bleibt beim Volk (ca. 1920). Klassenkampf auf der Puppenbühne.

<sup>104</sup> Interview mit Heini Brossmann am 03.05.06. Min.: 20:28

<sup>105</sup> Abbildung 2: "A Trara mit an Kiwara-Ausweisen vorweisen ausweisen". Auf: [www.trittbrettl.at/kasperliade.html](http://www.trittbrettl.at/kasperliade.html). Zugriff: 28.06.2006

**Doch lange währt der Zustand nicht – der Führer ruft Kasper zur Pflicht.**

Puppenspieler hebt die Hand, haltet sie hin für´s Vaterland!

(Kasper in Feldgrau)

Von 1938 bis 1945: Pause

Und nach dem Wiederaufbau:

**Frisch verdrängt und neu gestärkt, geht im Land man ans Werk!**

Infantil – ist der Stil!

Sehen sie bei uns einen Wurstel der den Blues – und die Nase voll hat!

Gott sei Dank gibt´s Pädagogen – so werden Kinder wohl erzogen.

Der ORF nimmt sich des Kasperl´s an – wo er im Rahmen bleiben kann.

Kasperl, Oma, Pezibär, Prügel gibt es keine mehr – hierzuland kein Widerstand – Widerstand ist abgebrannt!

**Dem Narren bleibt nur der Ausstieg.**

Pfeif auf´s Geld, oder dafür! Die größte Narrenfreiheit herrscht in der Psychiatrie (oder von einem Gugelhupf zum andern).

Doch g´spritzt ist unser Kasperl nicht. Erleben sie mit uns, wie er ausbricht.

**Der vor sich selbst flüchtende Fortschritt (Zeitgeist)** entpuppt sich auf der Puppenbühne als alter Bekannter (Tod).

„Wende, Wende im ganzen Land – Wer steht als nächster an der Wand?“<sup>106</sup>

Die *Kasperliade* ist ein Stück über „die wahre und gar nicht harmlose Geschichte einer bis zur Unkenntlichkeit deformierten Figur“<sup>107</sup>. Hier kommen alle altbekannten Kasperlfiguren in der üblichen Handpuppenvariante zum Einsatz. Die Großmutter, der Polizist, der Henker, ein Richter, die Gretel, der Tod, ... und natürlich der Kasperl. Diesem wird im Rahmen des Stückes seine im Zuge der Pädagogisierung abhanden gekommene Pritsche wieder zurückgegeben. Das Stück will auch den Einfluss der deutschen Reichspropaganda auf das Handpuppentheater aufzeigen, und wie diese zum Teil heute noch wirksam ist. Gespielt wird sowohl offen, so dass sich die beiden Spieler in wechselnden Rollen einbringen können, als auch im Kasperltheaterahmen mit Führung von unten.

---

<sup>106</sup> Programmheft zu *Kasperliade*. Medieninhaber, Herausgeber und Redaktion: Trittbrettl, 1160 Wien, Haberlgasse 91, J.W. Offsetdruck. S. 15

<sup>107</sup> Ebd.: S. 1

### 5.3. Christoph Bochdansky

Christoph Bochdansky spielt als Einzelspieler oder in Co-Produktion mit anderen Künstlerinnen. Er tritt unter seinem Namen auf. Ein festes Haus bespielt er nicht. Co-Produktionen führen ihn oft nach Deutschland, da die Figurentheaterszene dort größer ist.

#### 5.3.1. Kurzbiografie von Christoph Bochdansky

Geboren 1960 in Tulln, spielte er schon als Kind gerne mit Puppen.

Da es in Österreich keine Ausbildung für Figurentheater gibt, studierte Bochdansky 1979 erst Bühnenbild im *Mozarteum* in Salzburg. Bald darauf inskribierte er Theaterwissenschaft in Wien, betrieb das Studium aber nicht all zu ernsthaft, da es sein Interesse am Figurentheater nicht annähernd befriedigen konnte. Also entschloss er sich, Kurse am Figurentheaterkolleg in Bochum zu besuchen. Schon während seine Ausbildung im Jahr 1982 entwickelte er sein erstes Abendprogramm, mit dem Titel *Shipper Vavasseur Colombo*, eine Collage über die Liebe und den Pioniergeist als die Erde noch eine Scheibe war. 1984 schloss Bochdansky das Figurentheaterkolleg ab und ging nach Wien zurück. Bis 1986 war er freier Mitarbeiter der ORF Jugendsendung *Bravissimo*. Im selben Jahr organisierte er auch mit Peter Ketturkat das *Mikrotheater-Festival*, wo im Rahmen der Wiener Festwochen Figurentheater aus aller Welt nach Wien geladen wurden. 1992 und 1993 war er künstlerischer Leiter des Internationalen Puppentheaterfestivals Hohenems. Bochdansky war Mitspieler bei diversen Gruppen in Österreich und Deutschland, zum Beispiel im Figurentheater LILARUM.

Mit seiner Frau, der Tänzerin und Choreographin Rose Breuss, verbindet er in immer neuen Variationen Tanz und Puppenspiel. Der Tanz hat für beide durch seinen visuellen Schwerpunkt eine Verwandtschaft mit dem Figurentheater. Er arbeitet aber auch als Ausstatter für Oper, Theater und Figurentheater in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Seit 1998 übernimmt er Regiearbeiten für andere Figurentheater. Sein Wissen und Können gibt er als Gastdozent an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart, Studiengang Figurentheater und an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Abteilung Puppenspielkunst in Berlin, weiter.

### 5.3.2. Das Theater

Gespielt wird meist in offener Spielweise, aber wenn Bozdansky es für das Stück wichtig findet, verschwindet er als Spieler, und nur die Puppe ist sichtbar. Wenn er als Spieler sichtbar ist, dann in unterschiedlichen Einsatzformen. Zum Beispiel als Erzähler, der verschiedenes Bildmaterial verwendet. Die Puppen werden als unterschiedliche Charaktere, die die Erzählung illustrieren, ins Stück hinein genommen. Oder er gibt sich als Spieler einer Figurenwelt hin. Aus Lust an der Verdrehung: Nicht er als Spieler ist der Meister der Dinge, sondern die Figuren entwickeln eine Dynamik, die ihn aufsaugen und hineinziehen. Dann arbeitet er mit überlebensgroßen Figuren, in die er hineinkriechen kann. Er baut seine Puppen, Objekte und Bühnenbilder ausschließlich selbst. Die Figuren reichen von kleinen Drahtpüppchen bis zu aufwendigen Gliederpuppen und großen, wandlungsfähigen Skulpturen.

Am Figurentheater interessieren ihn die Bildphantasien, die er als Schauspieler nicht umsetzen kann. Es geht dabei um eine konkrete gestalterische Phantasie, deren Umsetzung nichts mit Text, Sprache oder schauspielerischer Darstellung zu tun hat, sondern nur damit, dass er mit einer Figur als Vis à Vis spielerisch umgeht. Figurentheater ist für ihn die Basis, von der aus alle seine Phantasien kommen, und sein Drang auf die Bühne zu gehen kommt. Es ist als Kunstform das Zentrum, von dem ausgehend jeder jegliche Freiheit hat und auch sagen kann, mit der Puppe an sich will er nichts mehr zu tun haben. Aus dieser Entwicklung heraus verwenden viele Figurenspielerinnen Alltagsgegenstände oder beziehen sich nur noch auf Objekte. Bozdansky interessiert mehr das Gestaltete, das Kreatürliche als das Gefundene. Er glaubt nicht, dass er ein Stück ohne Puppe durchhalten könnte.

Die Puppe gibt ihm das nötige Selbstverständnis auf der Bühne. Auch wenn er auf der Bühne steht und als Person sehr viel Text hat, hat er immer die Puppe quasi als Versicherung. Sie gibt ihm die Fähigkeit sich von einem Schauspieler zu unterscheiden. Mit der Puppe kann er Behauptungen aufstellen, wie „ich zeige her die Unschuld, ich zeige her den Konflikt“<sup>108</sup>. Die Puppe ist dann die Unschuld oder der Konflikt. Diese Benennungen herzeigen zu können, ist eine Qualität, die nur das

---

<sup>108</sup> Interview mit Christoph Bozdansky am 04.04.06. Min. 4:01-4:04

Figurentheater hat. Das Schauspiel kennt zwar auch Allegorien, aber jede Allegorie bleibt in ihrem Erscheinungsbild Mensch. Mit der Puppe hat er die Möglichkeit das Figürliche, Seltsame, Kreaturhafte als ein eigenes Bild, das per se nicht Mensch ist, herzuzeigen.

Die Beziehung mit den Dingen ist geprägt von der Schule Konstanza Karakovas.<sup>109</sup> Diese redet von einem Synergieeffekt, das heißt Spieler und Puppe sind ein eigenes System, das in einem Kreislauf von Beiden seinen Ausdruck findet.

Für Erwachsene spielt Christoph Bochdansky, da das Rezeptionsverhalten von Kindern und Erwachsenen anders ist. Finanziell ist es zwar vorteilhaft für Kinder zu spielen<sup>110</sup>, aber das Finanzielle ist eben nicht alles. Wenn er bestimmte Phantasien verwirklichen will, die herausfordernder sind und vom Stückaufbau anstrengend, die in ihrem Erscheinungsbild einfach nicht geeignet sind für ein kindliches Rezeptionsverhalten, dann muss er ein reiferes Publikum dafür finden. Da gibt es eine Bruchlinie. Stoffe, die er für Kinder bearbeiten will, kommen in die eine Truhe, die komplizierten Stoffe in die andere, für Erwachsene.

Es gibt zwei divergierende Linien. Die eine ist, was Bochdansky am Wort interessiert und die Frage: Inwieweit funktioniert das Wort zusammen mit der Puppe. Die andere Linie sind gestalterische Welten, wo ihn eine Bildwelt interessiert, also nur das Visuelle und die Frage, wie er, ohne das Wort als Grundlage zu haben, im Bereich Figurentheater arbeiten kann.

---

<sup>109</sup> Vgl.: Kapitel: 3.

<sup>110</sup> Näheres in Kapitel: 6.1.2.

#### 5.3.4. Die Stücke

"Frage: Welches Stück würdest Du am Typischsten für Dich bezeichnen?

Antwort: Das ist schwierig. Diese Wortlinie und die visuelle Linie, die sind mir beide gleich wichtig. Ich würde keines von beiden ausschließen wollen."<sup>111</sup>

Um keine Linie auszuschließen, nannte mir Christoph Bochdansky folgende 2 Stücke.

#### ***Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung!***

Uraufführung: 2001

Dauer: ca. 60 Minuten, ohne Pause

Spiel: Christoph Bochdansky

Regie: Christoph Werner

Musik: Hannes Löschel



Abbildung 3: Szenenfoto Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung<sup>112</sup>

„Ein Stück über eine veritable Identitätskrise von Christoph Bochdansky, der sich einbildet der Kasperl zu sein. Christoph Bochdansky behauptet: Ich bin der Kasperl?

Es werden Beweise gefordert.

Aber wie beweist sich ein Kasperl?

Mit einem Krokodil?

Das erschlägt er, dann kann es nichts mehr sagen.

Er versucht Konflikte zu beseitigen,

<sup>111</sup> Interview mit Christoph Bochdansky am 04.04.06, Min: 8:09-9:18

<sup>112</sup> Abbildung 3: Szenenfoto *Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung*. Auf: [www.bochdansky.at](http://www.bochdansky.at). Zugriff: 29.06.06

die werden aber immer mehr und behaupten, dass er eine Fälschung ist.  
Ach, was soll er mit Konflikten,  
wo er doch nur gut und böse kennt,  
was soll er da mit Konflikten, die man nicht erschlagen kann,  
und außerdem schauen Konflikte saublöd aus. Macht der Wunsch Kasperl zu  
sein einen zum Kasperl oder sind Wünsche nicht Teil der Identität eines  
Menschen?  
Nein?  
Identität leitet sich nicht vom Wunsch ab? Wieso so viele Fragen,  
wieso verstehen wir nicht gleich alles von Anfang an.  
Es scheint als wären all diese Fragen wie Augen, Frageaugen, die uns  
beobachten und uns nie alleine lassen.  
Frageaugen, die uns von einer Frage zur anderen schicken.  
Ach, wir rennen doch nur im Kreis. Das Stück ist ein Soloprogramm, muss ein  
Solo sein, weil – der Kasperl ist allein.“<sup>113</sup>

Christoph Bochdansky spielt, bis auf einige Szenen, in offener Spielweise. Das Krokodil ist eine überlebensgroße Stoffpuppe, die ihn zu verschlingen droht, doch er erschlägt es. Aber nun kann es dem Publikum nicht mehr sagen, dass er der Kasperl ist. Das ruft Konflikte hervor. Mit den beiden Konflikten, zwei Handpuppen mit Klappmaul aus Latex, verschwindet er hinter einer Spielleiste, bleibt aber sichtbar. Die Unschuld, eine Stabpuppe, wird von unten geführt, sie gebiert das Böse aus der Nase. Das Böse isst die Unschuld auf, so wird sie zur Mütze des Bösen. Alle, die solche Mützen tragen, werden böse und müssen vom Kasperl erschlagen werden. In einer weiteren Szene treffen sich der Teufel, er trägt die Mütze des Bösen, und die Gretel, beide ebenfalls Handpuppen, in einem Kasperltheater, wie es auf Jahrmärkten aufgestellt wird. Bochdansky ist nicht sichtbar, bringt sich als Person allerdings gegen Ende der Szene ein. Schließlich wird auch noch das Kasperltheater zur Figur, indem es sich verselbstständigt und zusammenbricht. Da ist es dem vermeintlichen Kasperl zu bunt, sollen die Leute doch glauben was sie wollen.

---

<sup>113</sup> Programmheft zu *Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung!* 2001

## *Ich freue mich*

Uraufführung: 2004

Dauer des Stückes ca. 60 Minuten, ohne Pause.

Ausstattung, Idee und Spiel: Christoph Bochdansky

Musik: Hannes Löschel, Johann Sebastian Bach

Mitarbeit und Beratung: Frank Söhnle, Michael Vogel

Choreographie: Rose Breuss

Gitarre: Burkhard Stangl

Technische Apparate: Gerald Pappenberger



Abbildung 4: Szenenfoto *Ich freue mich*<sup>114</sup>

„Das schönste Leben, das du haben kannst, ist dein Leben, so werfe ich alle Last von mir und freue mich. Ein Satz wie eine Rutschbahn direkt in die Arme von Freund Hein. Vor ihm stehen, edel und groß sich zu geben, stolz zu sein auf all das was man vollbracht hat und in seiner letzten Stunde Tränen der Rührung im Auge. So und nicht anders wünsche ich´s mir. Die Arie "Ich freue mich auf meinen Tod" aus der Kantate "Ich habe genug" von Johann Sebastian Bach, ein barockes memento mori, als Achse, um die sich ein Mysterienspiel, zwischen volkstheaterhaften Possen und rätselhaften Bildern herumschleudert. Die Welt ist voll von Bildern und Geschichten über den Tod und einige habe ich umformuliert und in dieses Stück gesteckt. Umformulieren, das heißt doch nichts anderes, als kleine Formeln in mich hineinmurmeln, dort werden sie wirksam und springen als theatrale Ereignisse mit Puppen wieder heraus. Die Puppe, die Geformte, die Tote, die zum Leben erweckte andere Seite. Das Puppentheater, dieses Beschreien der Dinge, damit sie endlich etwas zu uns sagen, uns endlich Antwort geben auf wichtige

---

<sup>114</sup>Abbildung 4: Szenenfoto *Ich freue mich*. Auf: <http://www.bochdansky.at>. Zugriff: 29.06.06

Fragen die uns bewegen. Immerhin begleiten die Dinge uns schon seit jeher, jetzt sollen sie doch endlich das Maul aufmachen ....

... und wenn nicht, dann schneide ich einfach einen Mund ins Ding und red' selber fürs Ding, ich schaff mir schon mein Visavis. Diese Sturheit ist Puppentheater, was wiegt das Herz einer Puppe, es ist ein Leichtes, denn leichten Herzens geht sie ihrer Wege, auch die vor denen wir uns scheuen.“<sup>115</sup>

Ein Stück für die große Bühne. Christoph Bochdansky lässt zur Musik in tänzerischer Weise all seine, in Schichten abgelegten, Kleidungsstücke zu Figuren werden. Diese sind sehr aufwendige Stoffskulpturen aus verschiedenen Textilien. Nachdem er die letzte Figur von sich geworfen hat, kommt eine Gliederpuppe in der Größe eines Kindes zum Vorschein. Doch auch diese wird nach einem poetischen Miteinander von Spieler und Puppe weggelegt. Eine lebensgroße Figur aus wallendem Stoff wird hinter einem Paravent hervorgeholt. Die verschiedenen Stoffparavents werden umgeformt und ins Spiel miteinbezogen. Einmal verschwindet Bochdansky als Spieler und lässt seltsame Pflanzen und sonstige amorphe Wesen aus Stoff und Draht lebendig werden. Immer wieder kriecht ein Alien-ähnliches, grünes Tier aus den verschiedensten Puppen und spuckt dem Spieler weißen Staub ins Gesicht. Am Ende holt die lebensgroße Puppe eine große Tasche, in die schließlich Bochdansky hinein steigt und sie zu einer Skulptur umformt, in der er völlig verschwindet und die Szene verlässt. Totengleich bleiben die abgelegten Figuren auf der Bühne liegen.

---

<sup>115</sup> Programmzettel zu *Ich freue mich* 2004

## 5.4. KABINETTTHEATER

Gegründet 1989 von Julia Reichert und Christopher Widauer in Graz.

Die erste Vorstellung fand im privaten Rahmen, als Weihnachtsgeschenk für 50 Personen, statt. In einer Wohnung, „die geradezu dazu herausforderte, eine Bühne aufzustellen – das Kabinetttheater war geboren.“<sup>116</sup> Besagte Wohnung war ein aufgelassener Kindergarten, eine Art Loft mit Bühnenausschnitt. Das Publikum war begeistert, darunter Freunde wie H.C Artmann, Wolfgang Bauer oder die Komponistin Olga Neuwirth. Diese ermutigten Reichert und Widauer, es nicht bei diesem einmaligen Abend zu belassen. Vorstellungen in ganz Österreich und bei internationalen Festivals waren die Folge.

1996 zog das Theater nach Wien in den 9. Bezirk in die Porzellangasse, in der es noch heute beheimatet ist. Hier verbindet Julia Reichert das Leben mit der Arbeit. Es wird in der Porzellangasse nicht nur entworfen, gebaut, geprobt und gespielt, sondern hier kocht die Truppe auch manchmal für Gruppen, "die sich nach der Vorstellung an die gedeckten Tische setzen."<sup>117</sup> So haben Menschen ihren Zugang zum Figurentheater gefunden, die sonst vielleicht nie damit in Berührung gekommen wären. Ein Teil von ihnen konnte auch als Stammpublikum gewonnen werden.

Das Kabinetttheater möchte an der Entwicklung des Figurentheaters Anfang des vorigen Jahrhunderts anknüpfen, als sich Künstler aller Sparten dafür interessierten. Julia Reichert nennt als Beispiel Max Reinhardt (1873-1943), der in seinem Kabarett „Schall und Rauch“ auch Puppentheaterstücke aufführen ließ.<sup>118</sup>

### 5.4.1. Kurzbiographien Julia Reichert und Christoph Widauer

Julia Reichert wurde 1950 in München geboren. Da der Vater, Willy Reichert (1896-1973), Schauspieler war, schnupperte sie schon sehr früh Theaterluft. Auch Besuche des Münchner Marionettentheaters und der Salzburger Marionetten gehörten zu ihren Kindheitserlebnissen. Doch erst ein Besuch des Staatlichen Puppentheaters in Moskau wandelte ihr Interesse am Puppentheater in eine anhaltende Lust. In den Jahren danach folgten Tätigkeiten, die vordergründig nichts mit dem Figurentheater

---

<sup>116</sup> Reichert, Julia: Über mein Theater. Kabinetttheater Programmheft: Minidramen II. 1995

<sup>117</sup> Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 34

<sup>118</sup> Vgl.: Reichert, Julia: Über mein Theater. In: Kabinetttheater Programmheft: Minidramen II. 1995

zu tun hatten, jedoch laut Reichert, „als Vorbereitung und Einübung für die Prinzipalin eines Puppentheaters von unschätzbaren Wert waren“.<sup>119</sup> Sie absolvierte ein soziales Jahr in einem Krankenhaus, dann die Ausbildung zur Bibliothekarin und eröffnete eine Buchhandlung in München. Dort wurden auch die ersten Kontakte zu Autoren geknüpft, die heute im Repertoire des KABINETTTHEATERS zu finden sind. Die erste Ausstellung mit von ihr gestalteten, mechanischen Puppen mit Spielwerken fand 1981 in Triest statt. Im selben Jahr baute Reichert auch ihre erste Werbefigur. 1983 folgte der Umzug nach Graz, wo Puppen zu einer Ausstellung entstanden. Für den Hanser-Verlag baute Reichert einige Jahre Webefiguren, die auf der Frankfurter Buchmesse ausgestellt wurden. 1986 fertigte sie im Auftrag des *Steirischen Herbstes* Masken und Kopfbauten nach Figurinen von Günter Brus zu dem Theaterstück *Erinnerung an die Menschheit* von Gerhard Roth. Gleichzeitig wurde eine gleichnamige Ausstellung gezeigt, wo Reichert vier Puppentheater-„Installationen“ mit den auf Puppenformat verkleinerten Protagonisten des Stücks ausstellte. Die letzte Übung in Richtung Kabinetttheater waren einige Monate Aufenthalt in Kanada, wo sie in Ingrid und Oswald Wieners Restaurant das Kochen perfektionierte.

Christopher Widauer wurde 1961 in Salzburg geboren. Nach seinem Philosophiestudium, ebenda, arbeitete er im Kultur- und Musikmanagement zahlreicher kultureller Institutionen und Festivals, u.a. der Schubertiade Hohenems, der *styriarte Graz*, der Mürztaler Werkstatt oder der Szene Salzburg. 1989 verwirklichte der „Puppenspieler durch Heirat“<sup>120</sup> gemeinsam mit Julia Reichert das erste Programm des KABINETTTHEATERS. Er erwies sich als idealer Mechaniker und Bühnenbauer. Mittlerweile ist ihm das Puppenspielen zur Profession geworden und er macht mit seinem Onkel, einer von Reichert kreierte Klappmaulpuppe, ein Soloprogramm mit dem Titel *Das andere Konzert*. Bei diesem Aufführungszyklus, einer Gemeinschaftsproduktion mit dem Wiener Konzerthaus, kommentiert Widauer gemeinsam mit dem Klappmaulpuppenonkel verschiedene Konzerte.

---

<sup>119</sup> Ebd.: S.12

<sup>120</sup> Kabinetttheater Programmheft: Minidramen II. 1995

#### 5.4.2. Das Theater

Das Kabinetttheater bespielt im eigenen Haus mit ca. 30 Sitzplätzen meist zwei kleine Guckkastenbühnen, in denen, entweder nacheinander oder verknüpft, Szenen gespielt werden. Oft gibt es noch eine dritte Bühne, auf welcher offen gespielt wird. Wenn die Spielerinnen nicht sichtbar sind, werden mitunter Körperteile, meist die Hände, als Rollenträger ins Spiel eingebracht. Bei neueren Produktionen treten Julia Reichert, Christopher Widauer oder andere Schauspielerinnen in verschiedenen Rollen vor die Bühne. Der Ton zu den Stücken ist teilweise auf Band, bei den neuen Stücken wird nur noch live gesprochen und Musik gemacht. Das Theater inszeniert auch auf großen Bühnen. Die Oper von Manuel de Falla: *El retablo de Maese Pedro / Puppenspiel des Meister Pedro*, wird heuer im Schauspielhaus in Graz aufgeführt. Hier ersetzt ein Wagen mit Bühnenausschnitt die Guckkastenbühne. Die Puppen verschiedenster Spieltechniken – Handpuppen, Marionetten, Stabpuppen, Objekte, ... – sowie das Bühnenbild werden von Julia Reichert gestaltet.

Das Figurentheater ist, meint Reichert, mit dem Film verwandt. Das Zitathafte des Schauens und die Kontrastierung der Größenverhältnisse bei der Wahl der Ausschnitte ist nur hier möglich. Mit den zwei Guckkästen können Totale und Großaufnahme nebeneinander gezeigt werden.<sup>121</sup> Mit Figuren können Bedeutungsgrößen metaphorisch dargestellt werden. Wichtige Körperteile werden im zueinander wird durch deren Größe gezeigt. Figurentheater ist „materialisiertes“ Theater, da der erste dramaturgische Schritt in der Wahl des Materials und der technischen Möglichkeiten der Figur besteht.<sup>122</sup>

Das Material, aus dem die Figuren gebaut werden, dient auch als Metapher. So haben zum Beispiel *Die neugierigen alten Frauen* von Daniil Charms, Köpfe aus Kaffeetassen. Die Figuren vergegenständlichen die Handlung. Nicht nur das Darstellen der Rolle ist wichtig, die Darstellung setzt immer die Herstellung voraus. „Die Puppe ist eindeutig in dem, was sie kann, sie ist hingebaut auf das was sie

---

<sup>121</sup> Vgl.: Niedermeier, Cornelia: Blaubarts blutige Hände. Ein Gespräch mit Julia Reichert über Puppen und deren irrwitziges Eigenleben. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 178

<sup>122</sup> Vgl.: Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 19

können muss.“<sup>123</sup> Ihr Wesen liegt darin, dass sie Bilder von Menschen oder anderen Lebewesen aufnimmt, aber nicht an ihre Beschränkungen und ihre Lebensnotwendigkeit gebunden ist.<sup>124</sup>

Die Beziehung im Spiel zu den Figuren ist von allen drei als Beispiele genannten Versionen von Knoedgen geprägt. Fragen wie: Wer ist die Spielerin? Ist sie Handlangerin oder Über-Ich? Verstärkt sie den Charakter oder nimmt sie als zusätzliche Rolle eine Gegenposition ein? – werden spielerisch abgehandelt. Die Figur kann sich von ihrer Animatorin auch „emanzipieren“, indem eine andere Spielerin sie übernimmt.<sup>125</sup>

Für Erwachsene spielt das Kabinetttheater, weil ihm bestimmte Literaturreichtungen am Herzen liegen, wie die Wiener Gruppe, Expressionismus, experimentelle Stücke oder der Dadaismus, was Kindertheater ausschließt. Doch auch bei Stücken für Kinder wird versucht, diese Art der Literatur dem jungen Publikum auf lustige Weise näher zu bringen.

Minidramen bieten sich wegen ihrer bildhaften Sprache an. Mit den spielerischen Mitteln des Figurentheaters lässt sich diese Form des Dramas besonders gut darstellen. Wegen ihrer Kürze werden sie von den Menschenbühnen meist ignoriert. Doch gerade diese Knappheit und die Reduktion der Texte, wie auch die Opulenz der Regieanweisungen, und die damit verbundene bildmetaphorische Ebene, kommt dem Spiel mit Figuren entgegen. Ebenso die übersteigerte Form der Realität, die das Absurde, Schräge oder Grotteske, widerspiegelt.<sup>126</sup>

Das Kabinetttheater wurde 2004 mit dem Nestroy-Preis für die beste Off-Theater-Produktion 2004 ausgezeichnet, „für seine außergewöhnlichen Produktionen, und speziell für *Sündenfälle*“, wie die Jurybegründung heißt.

---

<sup>123</sup> Ebd.: S. 31

<sup>124</sup> Podehl, Enno: Bericht einer Karambolage. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 44

<sup>125</sup> Vgl.: Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 33

<sup>126</sup> Vgl.: Ebd.: S. 19

#### 5.4.4. Das Stück

„In Kurt Bartschs *Das Bein. Ein Clownstück* kommt zur Realsatire noch ein Schuss brutal-realistischer Groteske.“<sup>127</sup>

#### *Minidramen*

Uraufführung: 1989

Das kürzeste Minidrama dauert 40 Sekunden, das längste 30 Minuten. Die Minidramen befinden sich in ständiger Erweiterung. Mittlerweile gibt es ca. 25 Stücke von Autoren wie H.C.Artmann, Friedericke Mayröcker, Ernst Jandl oder Heiner Müller, um nur einige zu nennen. Ein Minidrama wird in Folge näher beschrieben.

#### ***Das Bein. Ein Clownstück***

Dauer: 7 Minuten

Text: Kurt Bartsch

Stimmen: Hans-Clemens Richert, Grete-Sabine Herget

Figuren, Bühne, Regie: Julia Reichert und Christopher Widauer

Spiel: Jenny Podehl, Horst Thaler, Thomas Kasebacher, Julia Reichert, Christoph Widauer



Abbildung 5: Szenefoto *Das Bein. Ein Clownstück*<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Ebd.: S. 23

<sup>128</sup> Abbildung 5: Szenefoto *Das Bein. Ein Clownstück*. In: Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 23

„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.

*Er sägt. Grete weint.*<sup>129</sup>

Grete ist eine Marionette, von oben über eine lange Distanz geführt. Die Spieltechnik ist hier eine Metapher, ein Symbol wodurch ihre Abhängigkeit zum Ausdruck kommt. Sie hängt an ihren Schicksalsfäden. Den Macho Hans führen zwei Puppenspielerinnen. Seine Hände werden direkt von einer Spielerin gespielt. So kann das Beinabsägen realistisch ausgeführt werden. Er trennt auch den Spielfaden von Gretes Bein durch, um ihr und dem Publikum die Schnittfläche stolz zu zeigen. Die Marionette ist nun aus dem Gleichgewicht, sie funktioniert nicht mehr. Aus dem Off erscheint die Hand der Marionettenspielerin mit Drohgebärden, weil ihr Werk nicht mehr funktioniert. Grete kann jetzt auch nicht mehr das Bier für Hans holen und wird von ihm verstoßen. Da wirft die Spielerin das Spielkreuz in die Szenerie. Jetzt ist Grete doppelt verstoßen.

---

<sup>129</sup> Ebd. S.: 23

## 5.5. Theater ohne Grenzen

1993 als zeitgenössisches Figurentheater für Erwachsene von Airan Berg und Martina Winkel gegründet. Die erste Produktion war ein Stück mit Küchengeräten, Obst und Gemüse im Rahmen der *Wiener Festwochen*. Neben zahlreichen Koproduktionen und Gastspielen (u.a. Berlin, Budapest, Istanbul, Johannesburg, London, Melbourne, Singapur, Turin) veranstaltet THEATER OHNE GRENZEN in Wien das internationale Figurentheaterfestival für Erwachsene *Die Macht des Staunens*. Im Bereich Kunstsporing konnte das Theater mehrere Partner, sowohl für das Theater als auch für das Festival, gewinnen. Wobei die Etablierung längerfristiger Kooperationen, wie die kontinuierliche Zusammenarbeit mit *weber, hodel, schmid, werbeagentur*, ein zentraler Punkt eines Konzepts des kreativen Dialogs, nicht nur mit künstlerischen Partnern, ist. Das Theater wird seit 2001, als Airan Berg die künstlerische Leitung des *Schauspielhauses* in Wien übernommen hat, von Martina Winkel alleine geführt.

### 6.5.1. Kurzbiographie

Martina Winkel wurde 1958 in Ybbs geboren. Sie studierte Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Wien. Erste Theatererfahrungen sammelte sie als Regie- und Dramaturgieassistentin an verschiedenen Theatern in Wien, Berlin oder Melbourne. Sie absolvierte eine Sprechausbildung bei Karg-Bebenburg. Während eines Studienaufenthaltes in Indonesien lernte sie das dort traditionelle Schattentheater kennen. Wieder nach Wien zurückgekehrt gründete sie gemeinsam mit Airan Berg das THEATER OHNE GRENZEN und organisiert auch mit diesem das Festival *Die Macht des Staunens*. Seit 5 Jahren führt sie das THEATER OHNE GRENZEN alleine weiter. Die Zusammenarbeit mit anderen Theatern führen sie in letzter Zeit immer öfter ins Ausland. Eine längere Zusammenarbeit besteht mit dem Sprechtheater in Singapur.

Airan Berg wurde 1961 in Tel Aviv geboren und übersiedelte mit seiner Familie 1972 nach Wien. Hier besuchte er die American International School. Sein Studium an der Brown University in Providence, USA, das er 1984 mit dem Bachelor of Arts abschloss, finanzierte er als Systemprogrammierer bei einem großen Computerhersteller. Erste Theatererfahrungen sammelte er in New York am

Broadway. Wieder in Österreich arbeitete er bei den Salzburger Festspielen und ab 1986 am Burgtheater als Regieassistent, unter anderen mit Claus Peymann und Peter Zadek. Nach ersten eigenen Inszenierungen am Burgtheater ging er 1990 für ein Jahr als Hausregisseur an das Schillertheater in Berlin. Das Interesse für andere Theaterformen führten ihn zu einem längeren Studienaufenthalt nach Indonesien, wo er sich mit Maskentanz und Schattentheater auseinandersetzte. Weitere Reisestationen waren Singapur, Australien, Neuseeland und die Vereinigten Staaten. Seit Frühjahr 2001 ist er Geschäftsführer und künstlerische Leiter der *Schauspielhaus Wien GmbH*. Als Theatermacher und Festivalleiter stellt Airan Berg Dialog und Austausch in das Zentrum seiner Arbeit, und begreift sich als kommunikativer und künstlerischer Katalysator.

### 5.5.2. Das Theater

Das THEATER OHNE GRENZEN bespielt kein festes Haus. Es erforscht auf seinen theatralen Expeditionen die künstlichen Welten animierter Objekte und Bilder. Gespielt wird sowohl mit Puppen als auch mit Objekten und gefundenen Materialien. Die Puppen sind starre Tischfiguren, die nur wenn es der Charakter der Figur bedingt einzelne Körperteile bewegen können. Sie werden vom Puppenbauer Christoph Krumböck kreiert und gebaut. Eine eigene Linie ist das Schattenspiel. Hierfür werden die Figuren von Martina Winkel kreiert, die auch für graphische Details und für die Sprache zuständig ist. Auch neue Medien, wie Videoprojektionen, fließen in die cross-media Produktionen ein. Martina Winkel führt meist Regie, und Airan Berg spielt alleine oder bei einigen Stücken mit der Schauspielerin Krisztina Lóránt. Gespielt wird ausschließlich in offener Spielweise. Musik und Sprache sind live. Für die musikalische Gestaltung wurden Künstler wie Max Nagl oder Otto Lechner und Helge Hinteregger gewonnen. Die letzten Stücke des Theaters waren für einen besonders kleinen Rahmen konzipiert, um das Publikum noch besser mit einzubeziehen.

Es hat etwas mit Veranlagung, Begabung und Phantasie zu tun, warum das THEATER OHNE GRENZEN mit Figuren spielt. Genauso, wie sich andere für Tanz oder Musik entscheiden. Figurentheater ist eine Form, in der nicht nur die Phantasie der Mitwirkenden gefordert ist. Die Zuschauerinnen als Teil des Prozesses sind genauso wichtig. Mit Puppen und Objekten können andere Codes, eine andere

Zeichensprache, verwendet werden. Ein Beispiel: Schöpflöffel sind Glatzköpfe und Chopsticks Asiaten. Das wird vom Publikum sofort verstanden. Das Figurentheater ist per se nicht naturalistisch. Im Schauspiel ist man immer versucht Naturalismus und Realismus auf die Bühne zu bringen.

Die Puppe, meint Airan Berg, ist nicht naturalistisch, sie ist eine Stilisierung. Dadurch kann anders an den Inhalten gearbeitet werden. Das Objekt oder die Puppe steht für etwas, das vom Publikum interpretiert wird. Sie ist eine Projektionsfläche. Puppen können Sachen machen, die Schauspielerinnen nicht machen können. Es können andere Dinge mit Puppen gezeigt werden, mit einer gewissen Schlichtheit und Direktheit, dadurch lösen sie beim Publikum oft mehr Emotionen aus als Schauspieler.

Die Aufgabe einer Figurenspielerin ist es, ein Objekt in ein Subjekt zu verwandeln. Wenn nicht verdeckt gespielt wird, muss die Spielerin eine Technik entwickeln, um auf der Bühne gleichzeitig präsent und nicht präsent zu sein. Sie darf kein energetisches Loch sein, darf aber auch nicht so viel machen, dass die Puppe überspielt wird. Es geht darum etwas zu beleben, einen Charakter, den Objekte an sich schon haben, zu verstärken oder eine bestimmte Farbe zu geben. Eine Figur so zu spielen, dass das Publikum denkt, der Gesichtsausdruck ändert sich, auch wenn er sich nicht ändert, sondern nur das Gefühl das vermittelt wird.

Figurentheater ist, laut Airan Berg, wahrscheinlich eine der ältesten Theaterformen der Welt. Es ist eine Theatersprache mit der man Erwachsene sehr gut erreichen kann. Die Leute können auf Puppen manchmal anders, emotionaler und direkter als auf sprechende Schauspieler reagieren.

Vielfalt ist dem THEATER OHNE GRENZEN auch bei der Wahl seiner Stücke sehr wichtig. Eine Schiene behandelt formale Untersuchungen, was Sehen überhaupt bedeutet. Aber auch sozial engagierte Themen wie sexueller Missbrauch oder Arbeitslosigkeit werden thematisiert, um auszuloten, wie mit Theater die Gesellschaft auf ein Tabuthema aufmerksam gemacht werden kann.

#### 5.6.4. Das Stück

### ***Finale Totale & Totales Finale A Shakespearian Showdown I&II***

Premiere: 2000

Regie & Spiel: Martina Winkel

Konzeption & Manipulation: Airan Berg

Co-Regie: Anselm Lipgens

Livemusik: Helge Hinteregger & Martin Siewert

Puppensdesign & -bau: Roger Titley

Bühne- & Puppenbau: Christoph Krumböck

Lichtdesign: Silvia Auer

Ton & Licht: Kay Lodovic



Abbildung 6: Szenefoto *Finale Totale & Totales Finale  
A Shakespearian Showdown I&II*<sup>130</sup>

„In zwei Teilen wirbeln die Königsdramen William Shakespeares durch den Mikrokosmos Bühne: Englische Historie als schräges, wildes, und doch menschliches Theaterspektakel. "The War of the Roses", der erbarmungslose Kampf um die Krone, als Fallbeispiel für die Mechanik der Macht, aufregend

---

<sup>130</sup> Abbildung 6: Szenefoto Finale Totale & Totales Finale. A Shakespearian Showdown I&II. Von Martina Winkel in einem E-Mail am 29.06. 2006 zur Verfügung gestellt.

interpretiert mit Figuren, Schatten und Live Video.  
Action & Animation!“<sup>131</sup>

Shakespeares Königsdramen dienen als Vorlage für ein analytisches und emotionales Theater der Grausamkeit. „Die Verfremdung durch künstliche Kreaturen und Puppenwesen lässt die inhumanen Aspekte der Konflikte auf überraschende und optisch originelle Weise hervortreten<sup>132</sup>.“ Die Figuren sind statische Holzfiguren, vergleichbar mit Schachfiguren. Die eigentliche Bewegung passiert durch mehrere Kameras, deren Bilder, als graphisches Material auf einer Leinwand oberhalb der Bühne, projiziert werden. „Die absurde Komik und brutale Plastizität der Figuren wird kontrastiert von der kühleren Technik der Video- und Computermittel, welche die Handlung in vielschichtigen Bezügen ergänzt, kommentiert und vertieft.“<sup>133</sup> Es entsteht eine Spannung zwischen neuen Technologien und dem alten Medium Figurentheater. Der Text wird von einer einzelnen SchauspielerIn gesprochen.

---

<sup>131</sup> Ankündigungstext zu *Finale Totale & Totales Finale*. In einem E-Mail an die Verfasserin am 29.06.2006

<sup>132</sup> Presstext zu *Finale Totale & Totales Finale*. In einem E-Mail an die Verfasserin am 29.06.2006

<sup>133</sup> Ebd.

## 5.6. MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN

Werner und Cristine Hierzer gründeten 1991 das *Theater Marionette*, ein Tourneetheater mit dem sie an die ursprüngliche Form des Puppenspiels anknüpfen wollten und das Theater zu den Leuten bringen.

Nach einer großzügigen Renovierung des Hofratstraktes durch die Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft konnte 1994 das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN eröffnet werden. So entstand im Hofratstrakt ein perfektes Ambiente für die Vorstellungen. Hier soll an die Tradition des Marionettentheaters im Schloss Schönbrunn angeknüpft werden. In der Biographie des Theaters wird der Besuch des Kurfürst-Erbischofs von Trier genannt, dem zu Ehren eine Marionettenaufführung des Theaters von Fürst Esterhazy gegeben wurde.

Christine und Werner Hierzer leiten das Theater gemeinsam. Beide geben ihr spielerisches Können in Trainingsstunden sowohl an Marionettenspieler zur Ausbildung als auch an andere interessierte Personen, weiter. In vielen Tourneen bereist das Ensemble unter anderen die USA, Kanada, Mexiko, Hong Kong, Paris, Rom, Teheran und nun auch Peking.

### 5.6.1. Kurzbiographien von Christine Hierzer und Werner Hierzer

Christine Hierzer wurde 1957 in Wels in Oberösterreich geboren und ist in Salzburg aufgewachsen. Nach dem Abschluss einer Fachschule für wirtschaftliche Frauenberufe wurde sie 1976 Mitglied des Ensembles im *Salzburger Marionettentheater* als Marionettenspielerin und Kostümschneiderin.

Im MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN, das sie gemeinsam mit Werner Hierzer leitet, obliegt ihr die Leitung der Kostümschneiderei. Zu ihren Lieblingsrollen zählen die Königin der Nacht und Prinzessin Pamina aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte*.

Werner Hierzer wurde 1954 in Gleisdorf in der Steiermark geboren. Zunächst absolvierte er eine kaufmännische Ausbildung. 1974 übersiedelte er aus beruflichen Gründen nach Salzburg und hatte dort regen Kontakt zum Salzburger Marionettentheater. 1975 wurde er als Marionettenspieler Mitglied des Ensembles und betätigte sich auch in den verschiedenen Werkstätten des Theaters.

Im MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN ist er für die Herstellung der Marionetten, des Bühnenbildes, sowie für die technischen und musikalischen Arrangements zuständig. Im gesamten Repertoire führt er Hauptrollen, so auch in Mozarts *Die Zauberflöte* die Rolle des Papageno.

#### 5.6.2. Das Theater

Gespielt wird, sowohl im eigenen Haus als auch auf Tourneen, ausschließlich auf einer Guckkastenbühne. Die Figuren sind der Mittelpunkt der Inszenierungen, Menschen sind nicht sichtbar. Die Marionetten werden von den Spielerinnen von einer Brücke aus, die sich ca. 2 Meter über der Bühne befindet, animiert. Die meisten Stücke sind für 4 oder 5 Spielerinnen konzipiert. Das kleine Theater umfasst 88 Sitzplätze.

Mit Figuren zu spielen ist für Werner Hierzer Leidenschaft und die Möglichkeit ins Extreme zu gehen, ohne Glaubwürdigkeit zu verlieren. Denn die Marionetten können Dinge verrichten, die ein Schauspieler nicht kann. Wenn eine Puppe durch die Luft fliegt, nimmt ihr das Publikum viel eher ab, als wenn dies ein Mensch mit technischen Hilfsmitteln tut.

Die Puppe ist ein Medium, wo sich die Energien der Marionettenspielerin mit denen der Zuseherinnen treffen und so zu einer Vorstellung verschmelzen. Ein Kulminationspunkt, wie Hierzer sagt, wo sich Energien treffen. Das Publikum wird in das Stück mit einbezogen. Das funktioniert nur, wenn die Spielerinnen die Figuren nicht nur bewegen, sondern wie Hierzer es nennt, in die Figur hinein kommen, sie als Sender betrachten, so dass die Energie auf das Publikum überspringt. Dann kann auch vom Publikum etwas in das Spiel herein geholt werden.

Jede Puppe wird auf ihre Rolle hingebaut und ist ein Unikat. Nicht nur die Bewegungstechnik, der Schwerpunkt und die Gewichtsverteilung sind wichtig. Auch die verschiedenen Gelenktechniken und die Auswahl der Stoffe für die Kleidung sind von Bedeutung. Für jede Bewegung, die die Marionette ausführen soll, muss ein zusätzlicher Faden eingezogen werden.

Die Figur wird sowohl als Subjekt als auch als Objekt gesehen. Die Spielerinnen müssen in einer sehr schnellen Wechselwirkung in die Figur rein und auch wieder raus kommen können. Es ist wichtig immer einen Rundumblick zu haben, um zu wissen, was passiert. Es kann eine andere Puppenspielerin ein Problem haben, da muss geschwind helfend eingegriffen werden. Auf der Bühne sind alle eine Gemeinschaft.

Das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN „wendet sich an Erwachsene, weil es dem Figurentheater einen Stellenwert als eigene Kunstrichtung geben will. So soll ein Imagewandel herbeigeführt werden, und der geht nur über Erwachsenenstücke, um ernst genommen zu werden. Kinderstücke bringen momentan noch mehr Zuseher, aber bei Erwachsenenstücken werden höhere Preise akzeptiert, obwohl der Aufwand nicht sehr unterschiedlich ist.“<sup>134</sup>

Gespielt werden mit Vorliebe Musiktheaterstücke. Die Figuren sind immer eigenständig auf der Bühne, so dass nur die Figur beobachtet wird. Es wird nie Technik gezeigt, und auch die Anstrengung der Spielerinnen soll nicht gesehen werden.

#### 5.6.4. Das Stück

„Ich bin ein Fan der Zauberflöte, die kann man ewig spielen, und man findet neues!“<sup>135</sup>

### ***Die Zauberflöte***

Premiere: 1995

Spieldauer der Aufführung 2 Stunden plus Pause.

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart

Orchester: Berliner Philharmonika/Rias Kammerchor unter der  
Leitung von Karl Böhm

Aufnahme: Deutsche Grammophon 449 751-2 (1964)

Inszenierung: Gerhard Tötschinger

---

<sup>134</sup> Werner Hierzer in einem E-Mail an die Verfasserin am: 08.04.06

<sup>135</sup> Interview mit Werner Hierzer am: 07.05.2006

Bühnenbild: Erika Schmitzner-Ebner  
Kostümentwürfe: Erika Schmitzner-Ebner  
Kostümschneiderei: Christine Hierzer  
Marionettenbau: Werner Hierzer



Abbildung 7: Gruppenbild aus *Die Zauberflöte*<sup>136</sup>

Gespielt wird das Stück von 5 Marionettenspielerinnen. Die Oper wurde mit sehr viel Witz inszeniert, und es wurde darauf geachtet, Szenen in die Handlung einzubauen, die nur Marionetten ausführen können. Die übergroße Schlange, die Tamino verfolgt, fliegt durch die Luft, die 3 Knaben kommen auf einer modellierten Hand geflogen, und Papageno hüpfte leichtfüßig auf eine hohe Mauer als er Papagena, verkleidet als altes Weiblein, das erste Mal erblickt. Ein anderer Höhepunkt ist, wenn die Königin der Nacht ihr Kleid über die ganze Bühne ausbreitet und schwebend ihre Arie singt. Das Bühnenbild zeigt, passend zum Ort des Theaters, die Römische Ruine, den Tiergarten und den Pavillon. Die Wege im Park des Schlosses Schönbrunn bilden den Hintergrund. Stilgerecht vereint sich die Wiener Zauberposse mit der Welt des Märchens. Eine traditionsreiche Aufführung mit kunstvoll gestalteten Puppen.

---

<sup>136</sup> Abbildung 7: Gruppenbild aus *Die Zauberflöte*. Zur Verfügung gestellt in einem E-Mail von Christine Hierzer

## 5. 7. Natascha Gundacker

Natascha Gundacker ist ein Ein-Frau-Theater. Sie spielt sowohl Soloprogramme als auch im Ensemble mit anderen Künstlerinnen. Angefangen hat ihre künstlerische Laufbahn 1996 mit dem Figurentheater, mittlerweile verbindet sie dieses mit Gesang, Mime und Comedy.

### 5.7.1. Kurzbiographie

Die Künstlerin wurde 1972 in Melk in Oberösterreich geboren. Nach der Ausbildung zur Kleinkindpädagogin begann sie 1991 ihre Ausbildung zur Puppenspielerin bei internationalen Puppenspielerinnen, unter anderem in Workshops des *Oberösterreichischen Landesverbandes für Theater und Spiel*. 1996 gründete sie gemeinsam mit Susi Mutz das *Puppentheater tabula rasa*. Es wurde sowohl für Kinder als auch für Erwachsene inszeniert. Bei Christian Suchy, mit dem sie immer wieder zusammenarbeitet, nahm sie ab 1997 Mime<sup>137</sup>-Unterricht. Ab 1999 folgte Gesangsunterricht bei Marie-Therese Escribano. Seit 2001 ist sie Mitglied des Welser Figurentheaterensembles *IMAGO*. 2002 begann sie die Figur der *Agathe Notnagl* zu kreieren, diese spielt sie in Moderationen sowohl als Puppe als auch als Person. Ein Jahr darauf folgte das erste Soloprogramm *Agathe Notnagl bemüht sich um Sie!* Sie inszeniert immer noch gemeinsam mit anderen Künstlerinnen, wofür sie 2004 beim *Festival for Alternative Theatres* einen Preis als beste Schauspielerin erhalten hat.

### 5.7.2. Das Theater

Natascha Gundacker bespielt kein eigenes Theaterhaus. Mit den Kinderproduktionen tritt sie sowohl in Kindergärten als auch in Theaterhäusern oder an anderen Veranstaltungsorten auf. Mit ihrem Soloprogramm tritt sie auf Kabarettbühnen auf. Sie spielt in offener Spielweise, nur selten verschwindet sie hinter einer Spielleiste. Gespielt wird mit Handpuppen, Stabpuppen und Gliederpuppen, auch mit Objekten,

---

<sup>137</sup> Mime ist eine völlig an der Natur des Menschen orientierte Theaterform, die von der Ganzheitlichkeit des Menschen ausgeht, mit all seinen anatomischen, physikalischen, emotionalen, geistigen, kulturellen und sozialen Gegebenheiten, und seine Wahrnehmungs-, Umsetzungs- und Ausdrucksmöglichkeiten sucht und nutzt. Der Körper ist das Reservoir, das Instrument, die Basis. – Definition von Christian Suchy

Obst und sonstigen Materialien in allen Größen. Die Puppen werden von ihr selbst hergestellt.

Am Figurentheater fasziniert sie die Illusion des Figurenspiels, diese künstliche Wirklichkeit, die kleinen Illusionswelten mit ihren starken Emotionen. Es berührt sie emotional, so dass sie lachen oder weinen muss. Figurentheater ist eine Welt in der viele phantastische Vorstellungen Platz haben. Figur kann jedes Objekt sein, wenn es einen Fokus hat und wenn es beseelt wird. Sie ist die abstrakte, reduzierte Form der Darstellung. Ein Instrument, das gewisse Eigenschaften filtert.

Wenn Natascha Gundacker eine Figur belebt, legt sie all ihr Bewusstsein und ihre Energie in diese. Durch ihre Vorstellung definiert sie diese. Als Mensch tritt sie in den Hintergrund, damit die Figur, wie ein eigenständiger Charakter, wirken kann. Auf der Bühne kann sie über eine Figur sehr schnell in einen anderen Charakter eintauchen. In offener Spielweise wechselt sie zwischen Schauspiel und Puppenspiel, dadurch kommt es auch zu einem Wechsel zwischen subjektivierendem und objektivierendem Spiel.

Sie inszeniert gerne für Erwachsene, da sie dabei bestimmte Dinge nicht beachten muss. Bei Kindern muss man sehr behutsam mit der Angst oder mit negativen Figuren umgehen. Bei den Erwachsenenproduktionen sind auch inhaltlich mehr Freiheiten drinnen, da gibt es keine Grenzen. Beim Spielen vor Erwachsenen nimmt sie sich jede künstlerische Freiheit.

Interessant ist für Natascha Gundacker, den Alltag und alltägliche Dinge besonders umständlich zu machen. Ein zentrales Thema ist auch, so wie im Clowntheater, das menschliche Scheitern. Sie zeigt gerne kleine Lebensausschnitte die jedem passieren können. Es soll gelacht werden über Nonsens und lustvollen Wahnsinn.

#### 5.7.4. Das Stück

Das für Natascha Gundacker typische Stück ist eigentlich kein konventionelles Figurentheater mehr. Eine „mimische Fusion“, lautet die Selbstdefinition der Künstlerin. Es steht für vielfältige Ausdrucksformen, eine Vereinigung aus Bewegungstheater, Figurentheater, Clowntheater und Gesang.

„Schon vom Puppenspiel her achte ich sehr auf das Visuelle, Kostüm, Requisiten oder Möbel. Das ist für mich eine Grundbasis.“<sup>138</sup>

### ***Agathe Notnagl bemüht sich um Sie!***

Uraufführung: 2003

ca. 60. Minuten, ohne Pause.

Darstellerin: Natascha Gundacker

Musik: Joachim Berger

Regie: Christian Suchy



Abbildung 8: Pressefoto von *Agathe Notnagl*<sup>139</sup>

“Die Bibelschreiber interpretierten, Charles Darwin forschte.

Agathe Notnagl hat die Fakten!

Wußten Sie,...

... warum Golfschläger aus getrockneten Schlangen gefertigt sind?

... warum schwangere Väter besser eine Luftballonleine bei sich haben sollten?

<sup>138</sup> Augustin. Nr. 174, Februar 06. S. 28

<sup>139</sup> Abbildung 8: Pressefoto von *Agathe Notnagl*. Foto von Joachim Berger. Zur Verfügung gestellt von Natascha Gundacker in einem E-Mail.

Nach diesem Abend bleiben garantiert keine Fragen offen. Woran die Wissenschaft seit Jahrtausenden scheitert, bringt Agathe Notnagl endlich auf den Punkt.“<sup>140</sup>

Agathe Notnagl, ein Sessel, ein Koffer und drei Schulmappen mit fraglichem Inhalt, wie tote Fische, Zitronen, Gemüse, eine tote Schwalbe und eine Krabbe. Die Grenzen zwischen Requisit und Figur sind fließend. Eine Mappe enthält ein Stück Wiese. Imaginäre Insekten kommen daraus hervor, und ein Naturschauspiel zwischen Jäger und Gejagten entwickelt sich durch Gundackers mimisches Können. Agathe Notnagl schlüpft in viele verschiedene Rollen. Einmal ist sie Kind, einmal die Mutter. Als Embryo versucht sie „Papa“ zu sagen, dadurch produziert sie so viel Luft im Bauch der Schwangeren, dass der werdende Vater mit ihr an einer Luftballonleine spazieren gehen kann. Auch die Geschichte vom Adamsapfel wird erzählt, wobei sich Agathes Arm in die Schlange, die Eva bedrängt, verwandelt. Und aus dem Koffer kriecht ein Hummer auf ihren Rücken, aber der ist zum Glück nur aus Plastik. Die abgebildete Handpuppe, das verkleinerte Double von Agathe, kommt leider nur bei Moderationen vor, und wenn im Rahmen von Figurentheaterfestivals gespielt wird.

---

<sup>140</sup> Programmheft zu *Agathe Notnagl bemüht sich um sie!* 2003

## 6. Derzeitige Lage in Wien

In ganz Österreich gibt es sehr wenige Figurentheater, die regelmäßig ein Programm für Erwachsene anbieten. Viele sind Amateure, da es in Österreich keine Ausbildung für diese Kunstform gibt. Es werden zwar Workshops zum Thema angeboten, jedoch können diese keine fundierte Ausbildung, wie sie beispielsweise in Deutschland angeboten wird, ersetzen. In Wien haben sich trotzdem einige gute und professionelle Theater oder Einzelspielerinnen, zumindest zeitweise, behauptet. Nur 2 haben ein eigenes Theaterhaus, die Mehrzahl der Figurenspielerinnen ist auf Gastspielorte angewiesen. Ich habe die 7 Figurentheaterschaffenden über ihre Lage und Probleme in der Wiener Theaterszene befragt. Wie es um das Image des Figurentheaters bestellt ist, und warum es schwer ist, Erwachsene für diese Theaterform zu begeistern. Auch wie die Werbung für einzelne Stücke gemacht wird und wie das Presseecho aussieht, habe ich nachgefragt. Die zusammengefassten Ergebnisse stammen, wenn nicht anders angegeben, aus Interviews. Die finanzielle Lage der Theater habe ich veröffentlichten Daten entnommen.

Doch bevor ich die Ergebnisse der Interviews zum Thema präsentiere, möchte ich einige allgemeine Thesen zum Image des Figurentheaters aufstellen.

### 6.1. Das Image und seine Auswirkung

„Wenn Roman Paska seine Figuren brutal sterben lässt (...) oder manipulativ gegeneinander aufhetzt, dann merkt man, dass Puppentheater nicht zwangsläufig ein Genre für Kinder sein muss.“<sup>141</sup>

Dieses Zitat aus einer Kritik zu einer Puppentheateraufführung zeigt sehr gut, wie es um das Image des Figurentheaters bestellt ist. Es kann wohl nicht oft genug betont werden, dass es eigentlich eine Theaterform für Kinder ist. Wenn Figurenspielerinnen für Erwachsene spielen, muss das immer extra betont werden. Keine andere Theaterform sieht sich damit konfrontiert in ihrem Programm explizit zu erwähnen, dass für Erwachsene gespielt wird.

Figurentheater ist nach allgemeiner Auffassung ein Theater für Kinder und muss daher pädagogisch wertvoll sein. Was pädagogisch ist, hat jedoch nur annähernd

---

<sup>141</sup> K.C. In: Profil Nr. 47; 36. Jg., 21. November 2005; Seite 130

etwas mit Kunst zu tun, wird doch Kindertheater meist nach pädagogischen und nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt. Kindertheater gehört nicht zum kulturellen Geschehen und wird nicht an denselben Kriterien gemessen wie ein Stück für ein erwachsenes Publikum. Somit hat das Figurentheater mit dem Vorurteil zu kämpfen, dass es pädagogisches Kindertheater ist und keine Kunstform. Warum sollten sich also Erwachsene ein Figurentheaterstück ansehen, sie wollen ja nicht mehr erzogen werden.

Die Medienpräsenz ist sehr gering. Vereinzelt finden sich Artikel in Tageszeitungen oder Wochenzeitschriften, doch die Kritikerinnen haben noch kein geschultes Auge für das Figurenspiel. Dementsprechend kurz und unfundiert fallen die Kritiken aus. Es werden auch immer die gleichen Floskeln verwendet, wie „Ping Chong lässt die Puppen aus China tanzen“<sup>142</sup>. Die Puppen werden in Zeitungsartikeln überdurchschnittlich oft „tanzen gelassen“, eine Floskel, die dem Figurenspiel in keiner Weise gerecht wird und eher eine Herabwürdigung des Spieles ist. Figurentheater wird kaum in größeren Theaterhäusern gespielt, dadurch werden die Stücke von den Kritikern wenig wahrgenommen. Das *Schauspielhaus Wien* bildet hier eine Ausnahme. Die ausländischen Figurentheaterschaffenden, die in dieses Haus, nicht nur zu Festivalzeiten, eingeladen werden, haben auch ein relativ hohes Medienecho. Auf die Wiener Figurentheaterszene wirkt sich das leider nicht aus, diese wird von den Medien immer noch sehr wenig wahrgenommen.

Figurentheater wird allgemein wie ein Novum behandelt, eine kleine, außergewöhnliche Kunstform, die abgehobene Themen behandelt. Die Schwellenangst von Erwachsenen ist sehr groß, sich auf eine Kunstform einzulassen, die in der breiten Öffentlichkeit unbekannt ist. Wenn die Leute einmal im Theater sind, gefällt ihnen das Spiel, aber es ist sehr schwierig sie durch Werbung anzusprechen.

Die einzelnen Gruppen bzw. Spieler haben meist nicht die finanziellen Mittel, um Werbung in größerem Rahmen für ihre Stücke zu machen. Der größte Teil des Publikums kommt auf Empfehlung von Freunden und Bekannten ins

---

<sup>142</sup> Kurier: Sonderausgabe. Programm und Höhepunkte der Wiener Festwochen. Mai/Juni 2006

Figurentheater.<sup>143</sup> Auf Grund der geringen Besucherzahlen werden die Stücke nur kurze Zeit gespielt und erreichen schon dadurch keine breitere Öffentlichkeit. Das Geld, aber auch ein festes Haus, um über einen längeren Zeitraum kontinuierlich Programm anzubieten, ist meist nicht vorhanden.

In den folgenden Kapiteln fasse ich die Berichte meiner Interviewpartnerinnen der 7 untersuchten Theater zum Thema zusammen. Die Quellen der Zusammenfassungen sind, soweit nicht anders angegeben, die Interviews mit jeweils einer Vertreterin der 7 Theater.

### 6.1.1. Das Image als Kasperl- und Kindertheater

Das Image als Kasperltheater und Kindertheater ist nicht wegzubringen. Das ist auch der Grundtenor der Interviewten, obwohl keiner von ihnen klassisches Handpuppenspiel betreibt, oder ausschließlich für Kinder spielt. Das Positive ist, keiner hat mir erzählt, bei den Subventionsgebern als „Kasperltheater“ abqualifiziert zu werden. Bei Behördenstellen ist das kein Thema. Entweder weil sie die Theaterarbeiten der Betroffenen schon kennen, oder die eingereichten Projekte einfach als gut empfunden werden. Es möchte sich keines der untersuchten Theater auf eine Altersgruppe festlegen lassen. Allen liegt auch gutes Kindertheater am Herzen, und nicht jeder fühlt sich dadurch gleich in eine Kindertheaterschiene gepresst.

Traude Kossatz vom LILARUM meint, die Leute sind sehr distanziert, wenn sie vom Figurentheater spricht, weil sie mit dem Begriff nichts anfangen können. Wenn sie sagt, sie geht ins Burgtheater, kann sich jeder etwas darunter vorstellen. Beim Figurentheater steht kein bekannter Schauspieler hinter der Figur, da weiß niemand etwas Konkretes oder hat eine Vorgeschichte, außer den genannten Klischees. Das Image als Kasperl - und Kindertheater ist in den Gedanken der Leute immer präsent. Das Figurentheater wird nicht als eigenständige Theaterform gesehen.

Die Stücke werden, egal für welche Altersgruppe, mit dem gleichen Enthusiasmus inszeniert.

---

<sup>143</sup> Siehe Auswertung meines Fragebogens. Kapitel: 10

Für Heinrich Brossmann und sein TRITTBRETTL war es eine langfristige Strategie für Kinder kein Kasperltheater zu spielen, um von diesem Image loszukommen. Kasperl wurde gespielt, wo er eigentlich hingehört, nämlich für Erwachsene. Sein Problem liegt eher darin, dass es den Leuten suspekt ist, wenn einer, der hauptsächlich Kindertheater spielt, auch etwas für Erwachsene aufführt. Aus dieser Schublade, auf der Kindertheater steht, kommen die meisten Theater nicht mehr heraus.

Laut Christoph BOCHDANSKY kommen all diese Klischees vom Kasperl eher im privaten Rahmen zur Sprache, wenn er sagt, er ist Puppenspieler. Es ist nur eine Frage des Rezeptionsverhaltens, für welche Altersgruppe ein Stück ist. Stücke über den Kasperl werden von ihm für Erwachsene inszeniert.

Das KABINETTTHEATER hat aus der Not eine Tugend gemacht. Auf Reden wie: „Ah, die Reichert, mit ihrem Kasperltheater...“<sup>144</sup> reagierten Reichert und Widauer mit einer Thematisierung dieser „Kasperltheater-Schublade“, die mit Vorurteilen voll gepackt ist, und produzierten das zweite Minidramenprogramm mit H.C. Artmanns Kasperlstück von *punch* und *judy* im Zentrum.<sup>145</sup> Julia Reichert meint, das kann der Anfang eines spannenden Gesprächs sein, wenn jemand mit dem „Kasperlimage“ daherkommt. Wenn jemand die Stücke von H.C. Artmann oder Konrad Beier kennt, ist das gleich das beste Thema für sie, um die Schublade wieder zuzumachen.

Das Image als Kindertheater ist für das Theater ebenfalls kein Problem. Bei den Abendvorstellungen rufen öfter Leute an und fragen, ob sie ihr Kind mitnehmen können. Auch wenn die Sachen nicht für Kinder inszeniert sind, findet Reichert es wichtig, dass diese, so wie sie als Kind, ans Theater herangeführt werden.

Das THEATER OHNE GRENZEN wurde ab seiner Gründung von der Stadt Wien finanziert. Bei den Subventionsgebern war eine sehr große Offenheit vorhanden, da Figurentheater für Erwachsene eine Marktlücke war.

Das Kasperlimage ist weniger ein Problem für Airan Berg, als dass trotz des Hinweises ‚bitte nicht „wir lassen wieder die Puppen tanzen“ schreiben‘ genau dieser Satz allzu oft in den Medien auftaucht. Die Presseaussendung für das erste Festival

---

<sup>144</sup> Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S.14

<sup>145</sup> Vgl.: Ebd. S.14+15

*Die Macht des Staunens* landete zuerst in der Kinder- und Jugendabteilung. Heute passiert das nicht mehr, da hat ein Lernprozess statt gefunden.

Die Intention bei den Kinderstücken war nie ‚das ist anspruchslos und da kommt viel Publikum‘, sondern anspruchsvolles Theater zu machen. Kinder verstehen die Zeichen oft viel schneller als Erwachsene, und das macht Spaß.

Das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN kämpft mit dem Missverständnis ‚Figurentheater kann in der Herstellung doch nicht viel kosten‘ und es bekommt auch keine Förderung aus öffentlicher Hand. Das Image als Kasperltheater spürt auch das Marionettentheater, deswegen versucht das Team stark und kreativ genug zu sein, um dem etwas entgegen zu setzen. Damit das Publikum positiv gestimmt hinaus geht und auch wieder kommt.

Es ist auch dem MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN ein Anliegen, den Kindern Theater und Musik näher zu bringen. Die Abendvorstellungen der *Zauberflöte* sind für viele junge Menschen der erste Kontakt mit der Oper.

Natascha GUNDACKER hat zwar grundsätzlich das Gefühl, das Image wird besser, aber manchmal hat sie Erlebnisse, da denkt sie, es hat sich nichts geändert. Fragen wie: „Seid ihr der Kasperl?“, muss sie immer wieder aufklärend beantworten. Schon das erste Stück, das Gundacker gemeinsam mit Susi Mutz kreiert hat, war eigentlich für Erwachsene. Die beiden hatten so viele Ideen, dass sie sich nicht nach einer Altersgruppe richten wollten. Angekündigt haben sie die Produktion dann für ab 8 Jährige, da die Veranstalter und das Publikum gerne eine Altersangabe als Orientierung haben.

Für Kinder zu spielen hat andere Vorteile als für Erwachsene. Die Kinder sind spontaner und sehr ehrlich in ihren Reaktionen. Bei ihnen spürt sie keine „Abschätzigkeit“. Der Vorteil bei den Erwachsenenproduktionen ist die größere künstlerische Freiheit.

### 6.1.2. Woran es liegt, dass sich so wenig Erwachsene für Figurentheater interessieren

Während Festivals die Figurentheatervorstellungen am Abend anbieten sich regen Zustroms erfreuen, haben die einzelnen Theaterschaffenden außerhalb dieses Rahmens ganz unterschiedliche Erfahrungen die Besucherzahlen betreffend und nennen mögliche Gründe für die Lage.

Für das LILARUM ist es finanziell nicht möglich, in halb Wien zu plakätieren. In der Presse wird Figurentheater nicht ernsthaft rezensiert, meist beschränkt man sich auf den Hinweis, welches Theater „die Puppen tanzen lässt“. Figurentheater ist keine bewusst erlebte Sparte im Theater, wie etwa Oper, Tanz oder Sprechtheater. Dort wissen die Menschen, was sie erwartet. Bei 5 verschiedenen Figurentheatern vertritt jedoch jedes eine vollkommen andere Linie. Das ist für die meisten Menschen verwirrend. Sie wollen das Risiko nicht eingehen und sich ein Stück aus Neugierde einfach anschauen.

Bei Festivals wird die Werbung anders betreut. Die Gemeinden, in denen die Festivals stattfinden, stellen größere Budgets zur Verfügung und machen auch selbst Werbung. Traude Kossatz ist überzeugt, dass außerhalb des Festivalrahmens an einem fixen Standort regelmäßig gespielt werden müsste. Aber das ist ein mühsamer Weg, vor allem finanziell, den halten die meisten Bühnen nicht durch.

Mit dem Logo TRITTBRETTL glaubte Heini Brossmann die Vorurteile gegenüber dem Figurentheater, die, wie er sagt, sehr stark aus der deutschen Reichspropaganda heraus kommen, ausmerzen zu können, und sowohl Kinder- als auch Abendprogramme für Erwachsene spielen zu können. Aber die Erwachsenen haben sich von diesem „kastrierten Kasperl“, dem Kinderliebbling ohne Prügel abgewendet. Es gibt in Österreich viel zu wenige Figurentheater, die für Erwachsene spielen, um es für diese wirklich interessant zu machen. Früher gab es mehr basisorientierte Veranstaltungsorte, und es war leichter Auftritte zu organisieren. Durch die Vermassung der Kultur wurden diese Orte, wie Brossmann sagt, „alle wegradiert“. Es ist einfacher mit jemandem, der auch im Fernsehen präsent ist, die Säle zu füllen.

Christoph BOCHDANSKY meint, Figurentheater hat leider einen „schalen Beigeschmack“, der nicht zu überwinden ist. Lange Zeit hat er versucht an dem Titel Puppenspiel festzuhalten, weil es das eben ist, was er macht. Er wollte so diesen Namen, durch qualitätvolle Stücke, gut besetzen. Aber mittlerweile glaubt er, dass er diesen Imagewandel nicht mehr erleben wird. Wahrscheinlich ist es besser mit anderen Begriffen zu arbeiten, um die Leute ins Theater zu bekommen. Wenn sie erst einmal im Theater sitzen, und sich ein Stück anschauen, dann haben sie einfach einen guten Theaterabend, egal ob mit Puppen gespielt wird.

Das KABINETTTHEATER kann sich im eigenen Haus nicht über einen Mangel an Zuschauern beklagen. Auch wenn in größeren Sälen gespielt wird, ist es immer gut besucht. Figurentheater ist, laut Julia Reichert, viel selbstständiger geworden, und auch „große Regisseure“ bauen es in ihre Inszenierungen ein. Das Publikum mag die Mittel des Figurentheaters und kippt auch gerne, wie Kinder, in diese Imagination hinein. Im KABINETTTHEATER wird eine Mischung aus Live-Musik, Schauspiel und Puppenspiel geboten. Das schließt aus, dass die Leute sagen, „ins Kasperltheater gehen wir nicht“. Die Themen die transportiert werden ziehen außerdem ein sehr literarisch oder musikalisch gebildetes Publikum an.

Das erste Festival *Die Macht des Staunens*, 1993, hat das Team des THEATER OHNE GRENZEN allerdings zum Staunen gebracht, da das Interesse für diese Kunstform sehr groß war. Auf Grund des größeren Werbebudgets ist es in einem Schwerpunktfestival leichter die Leute anzusprechen. Als freie Gruppe, die nicht regelmäßig auftritt, ist das schwieriger. Bei jedem Auftritt muss werbetechnisch von vorne begonnen werden. Wenn Martina Winkel in einem kleinen Raum, ihrer *Togbox*, regelmäßig auftritt, kommt auch die Nachfrage von den Leuten selbst. Die Kontinuität an einem Ort ist immer sehr hilfreich.

Am Schauspielhaus hat Airan Berg nur gute Erfahrungen. Bei den Auftritten des Puppenspielers Neville Tranter<sup>146</sup> sind die meisten Zuschauerzahlen zu verzeichnen.

Werner Hierzer erzählt von den Tournéeen des MARIONATTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN. In Europa sind die Spanier, Franzosen und Italiener ein

---

<sup>146</sup> Neville Tranter, geboren 1955 in Australien, gründete 1976 das Stuffed Puppet Theatre und übersiedelte wenig später nach Amsterdam. Von dort aus machte er sein Figurentheater für Erwachsene auch international bekannt.

figurentheaterkundigeres Publikum als die Österreicher. Das hängt mit dem besseren Angebot im Ausland zusammen. Hier gibt es zu wenig bekannte Figurenspielerinnen, die regelmäßig für Erwachsene spielen. Die Leute sind es nicht gewohnt, ins Figurentheater zu gehen, das Angebot an Vorstellungen ist zu gering.

Laut Natascha GUNDACKER hat das Figurentheater einen viel zu geringen Stellenwert in Österreich. Auch meint sie, es ist eine sehr spezielle Theatersparte, unter der sich wenige Menschen etwas vorstellen können, oder sie glauben, Figurentheater ist ausschließlich für Kinder. Sie hat aber die Erfahrung gemacht, dass, wenn sie ihr Abendprogramm nicht unter dem Titel Figurentheater bewirbt, aber im Rahmen des Programms auch mit Figuren spielt, die Leute von dieser Kunstform total begeistert sind.

### 6.1.3. Werbung und Presseecho

Ich habe die 7 Figurentheaterschaffenden nach ihren Werbestrategien befragt. Bei der Auswertung der vom Publikum auszufüllenden Fragebögen ist mir aufgefallen, dass ein Großteil der Zuschauer über Mundpropaganda zu den Aufführungen kommt. Auch die Interviewten bestätigten, über die soziale Schiene funktioniert die Werbung am besten. Aber auch ein fixer Standort und äußere Umstände, wie im Falle des Marionettentheaters das *Mozartjahr*, sind sehr hilfreich. Von der Scheu der Menschen, sich etwas unter dem Titel Figurentheater anzusehen, wird immer wieder berichtet. Es ist ratsam Werbung unter einem anderen, bekannteren Genrebegriff zu machen. Das geringe Werbebudget lässt eine massive Bewerbung der Stücke nicht zu.

Mit dem Presseecho ist nur das *Schauspielhaus* in Wien zufrieden, vor allem wenn ausländische Größen wie Neville Tranter oder Roman Paska<sup>147</sup> spielen. Ein Problem ist, dass den Kritikerinnen das geschulte Auge fehlt, um differenzierte Rezensionen über Figurentheater zu schreiben.

Von der langfristigen Entwicklung, Werbung, Presse und die Zuschauerzahlen betreffend, gibt es Unterschiedliches zu berichten.

---

<sup>147</sup> Roman Paska ist Puppenkünstler aus den USA.

Das LILARUM bewirbt seine Veranstaltungen mit Aussendungen an das Stammpublikum, Presseaussendungen und Flyer. Im Falle des letzten Stückes, *Wiener Orchestrion*, wurde eine eigene Homepage eingerichtet. Für die Wiederaufnahme, September 2006, konnten zahlreiche Partner gewonnen werden, wie der *Erdberger Einkauf*, mit seiner eigenen Zeitschrift und die Kulturcooperation *Infoscreen*. Ein Ö-1-Beitrag ist geplant, und für eine Vorstellung wird es ein Kunstvermittlungsprogramm für Pädagoginnen geben, um diesen das Figurentheater auch als Theater für Erwachsene näher zu bringen.<sup>148</sup>

Ernsthafte Kritiken bei Kinderstücken zu bekommen ist, laut Kossatz, ohnehin aussichtslos. Bei den Erwachsenenstücken gibt es eher Presseartikel, allerdings meist weil jemand unter den Beteiligten einen Journalisten kennt.

Was die Besucherzahlen betrifft, ist es immer das gleiche. Die ersten Vorstellungen sind mit Bekannten und Verwandten gefüllt, dann nimmt der Zuschauerstrom sichtlich ab.

Das TRITTBRETTL verkauft seine Produktionen meistens zu einer Fixgag an den Veranstalter, und dieser ist dann für die Werbung zuständig. Doch auch bei den Veranstaltern wird das Werbebudget immer kleiner. Sich selbst um die Werbung zu kümmern, wäre für Heini Brossmann nur sinnvoll, wenn er einen fixen Standort bespielen würde. Aber da muss die Konsequenz aufgebracht werden, sich über die Jahre mit einem kontinuierlich wechselnden Spielplan ein Publikum aufzubauen. Dafür bedürfte es mehr Geldes, was mit „einem endlosen Marsch durch die Ebenen“ verbunden ist. Jedoch bewirbt er die Termine der einzelnen Auftritte auf der eigenen Homepage.

Die Artikel in der Presse betreffend, fehlt den Kritikerinnen, laut Brossmann, die Möglichkeit der Beurteilung und auch qualifiziertes und differenziertes Sehen. Es bleibt bei einem Wahrnehmen des Phänomens. Die letzte Kritik, die das Theater bekommen hat, war für ein Kinderstück. Sie wurde im Kurier veröffentlicht und war von einer Kritikerin, die ansonsten Burgtheaterkritiken schreibt. Da stand dann etwas von „der Magie des Staunens, einem Juwel und Kleinod“, das Spiel an sich wurde nicht kritisiert.

Für das TRITTBRETTL hat sich alles zum Negativen entwickelt. Presseecho gibt es so gut wie gar keines mehr. Über Figurentheater wird in Österreich allgemein sehr

---

<sup>148</sup> Informationen zu Webstrategien von: Mag. Elisabeth Reiter, zuständig für PR. und Marketing im Figurentheater LILARUM

wenig geschrieben. Es werden nur mehr Massenevents bedient. Figurentheater für Erwachsene spielt das Theater momentan gar nicht, da es weniger Veranstalter gibt, und Brossmann die verbliebenen auch nicht frustrieren möchte. Jemandem eine Veranstaltung einreden, der eine Fixgage zahlen muss, und dann kommen nur 10 Leute „macht auf die Dauer keinen zufriedenen Bauch“.

Auch Christoph BOCHDANSKY muss sich bei seinen Gastauftritten um die Werbung nicht selber kümmern. Er absolviert mehr Auftritte im Ausland als in Wien. Wenn er in seiner Heimatstadt auftritt, macht er sich natürlich sehr viele Gedanken, wie er das bekannt machen kann. Auf der Homepage sind die Termine verzeichnet, und es werden auch Flyer an das Stammpublikum verschickt. Wenn ihn die Leute kennen und wissen, was er macht, bekommt er auch Nachfrage. Über den persönlichen Kontakt funktioniert die Werbung sehr gut. Aber es ist schwierig, die Menschen, die ihn nicht kennen und nicht wissen, was sie da erwartet, unter dem Label Puppentheater oder Figurentheater anzusprechen.

Was das Presseecho betrifft, hat er in Wien zu wenig empirisches Material. In anderen Ländern sind seine Erfahrungen sehr unterschiedlich. Viele tippen einfach den Presstext ab. Aber es gibt auch Artikel, die ihn sehr erstaunt haben, aus denen er selbst etwas über seine Aufführungen erfahren hat. Sowohl in Fachzeitschriften als auch in Tageszeitungen kann es Überraschungen geben. Bei Journalisten von Tageszeitungen merkt man manchmal – selten genug – einen unbefangenen Zugang. Diese ziehen Vergleiche, die mitunter einen weiten, von ihm selbst nie gedachten Bogen spannen, das ist dann für ihn selbst sehr interessant.

Von einer positiven Entwicklung kann er leider nicht sprechen. Strukturell hat sich nicht einmal durch die Wiener Theaterreform etwas geändert, vielleicht kommt das noch mit der Gründung der Koproduktionshäuser, aber er fragt sich, wo die sind. Eine grundlegende Änderung wäre z.B., wenn die Möglichkeiten der Finanzierungsquellen breiter gestreut wäre, aber das ist bisher nicht geschehen.<sup>149</sup>

Das KABINETTTHEATER macht keine Reklame per Plakat, da diese nur viel kostet und niemanden interessiert. Julia Reichert glaubt, die Leute sind viel zu schnell unterwegs, um das zu lesen und sich etwas abzuschreiben. Es wird jedes Programm auf der Homepage angekündigt und auch als E-Mail an das Stammpublikum

---

<sup>149</sup> Vgl.: Christoph Bochdanky in einem E-Mail an die Verfasserin am 07.06.06

verschickt. Um die Menschen ohne Internet nicht auszuschließen, werden Postkarten gedruckt. Die beste Werbung ist aber eine gute Vorstellung, die spricht sich sehr schnell herum. Bei der beschränkten Platzanzahl im eigenen Haus sind die Vorstellungen immer nach 2 bis 3 Tagen voll. Der Kreis der Begeisterten macht schon vor Spielbeginn Propaganda.

Mit dem Presseecho ist das KABINETTTHEATER sehr zufrieden, weil es ein paar Journalistinnen gibt, welche die jeweils gespielten Autoren kennen und die Form der Inszenierungen mögen. Da gab es keine großen Probleme akzeptiert zu werden, weil die Arbeiten des Theaters offensichtlich eine Lücke ausgefüllt haben. Viele Stücke wurden hier zum ersten Mal inszeniert.

Als das Theater nach Wien zog, war es in Graz schon bekannt, musste hier aber wieder von vorne beginnen. Julia Reichert und Christopher Widauer haben Menschen direkt angesprochen und sie gebeten, eine Vorstellung zu besuchen, dadurch hat sich das Theater langsam gefüllt. Trotz guter Kritiken und Anzeigen in Zeitungen ist das nicht von alleine gegangen. Wichtig ist ein Publikum, das angeschrieben werden kann und das einen weiter empfiehlt. Das Buch<sup>150</sup> über das Theater war ein wichtiger Schritt, weil es dadurch zu einer Vernetzung von Autoren gekommen ist. So hat sich ein neuer Kreis von Begeisterten gebildet. Durch solche Prozesse wird das Figurentheater auch medial in andere Ebenen transportiert. „Das dauert einfach“, meint Reichert. Die Verleihung des *Nestroypreises* hat zusätzlich dazu beigetragen, dass das Theater noch bekannter wurde.

Auch Airan Berg weiß, dass gute Werbung mit finanziellen Möglichkeiten zu tun hat. Die Werbeagentur, die das *Schauspielhaus* betreut, macht auch Werbung für THEATER OHNE GRENZEN und das Festival *Die Macht des Staunens*. Ein Plakat für das Festival hat einen großen internationalen Werbepreis gewonnen. Wie schon früher erwähnt, ist es aber leichter ein Festival das über 12 Tage läuft kontinuierlich stark zu bewerben, als Stücke, die in unterschiedlichen Räumen aufgeführt werden. Das THEATER OHNE GRENZEN hat seine Identität als freie Gruppe, nicht als Ort, das heißt, die Leute müssen selbst herausfinden, wo gerade gespielt wird. Bei jedem Auftritt muss aufs Neue Werbung gemacht werden, das ist finanziell sehr aufwendig. Die Presse richtet sich bei Kritiken nach der Größe von Häusern und Events. Eine weniger bekannte Kunstrichtung, wie das Figurentheater, hat es schwer,

---

<sup>150</sup> Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005

Pressestimmen für sich zu gewinnen. Auch wenn Redakteure etwas schreiben wollen, ist der Platz in der Zeitung doch oft schon besetzt mit einem Beitrag über eine bekanntere Institution. Bei den Zeitungsmachern herrscht ein hierarchisches Denken. Der Kaiser ist immer noch im Burgtheater, obwohl dort oft nicht das Interessanteste stattfindet. Das Interesse, zu schauen, was in den kleineren Spielstätten passiert, ist zu gering. Dabei beeinflussen diese viel mehr als die großen Institutionen. Was dort passiert ist vielleicht „kleiner“ und kommt mit weniger Budget aus, dafür ist es in Relation umso besser. Aber diese Art der Berichterstattung ist nicht nur in Österreich üblich, eine Broadway-Produktion hat auch mehr Kritiken als der Off-Broadway. Berg ist überzeugt, dass Figurentheater ernsthaft rezensiert gehört, aber dafür ist in den Medien kein Platz.

Figurentheater für Erwachsene hat sich, so glaubt Airan Berg, durch die *Macht des Staunens* seinen Platz in den Feuilletonseiten erkämpft. Als das Festival im *Schauspielhaus* stattfand, bekam es noch mehr Aufmerksamkeit, wie generell die Dinge, die in diesem Haus stattfinden. Wenn Figurentheateraufführungen im Rahmen der Wiener Festwochen stattfinden, bekommen diese Aufführungen noch mehr Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeit der Medien hängt eben mit der Größe des Hauses und des Events zusammen.

Martina Winkel erzählte zur Entwicklung, dass in finanzieller Hinsicht das Figurentheaterspielen in der freien Szene härter geworden ist. Das Theater wird auch nicht mehr von öffentlicher Hand finanziert.

Das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN hat eine gut betreute Homepage, die auch sehr gut angenommen wird. Es richtet sich in seiner Werbung hauptsächlich an ein touristisches Publikum. Es gibt Fixverträge mit Reisebüros und in Hotels liegen Flyer auf. Die Portiere haben die Vorstellungen mittlerweile auch gesehen und empfehlen sie weiter. Die Mundpropaganda ist auch bei den ausländischen Gästen ein Faktor. Manche Touristen erzählen, sie kommen auf Empfehlung von Freunden, die bei einem Wienbesuch das Marionettentheater besucht haben.

Was die Presse betrifft, waren wenige Journalistinnen in Vorstellungen, aber denen hat es gefallen. Das schlechte Image des Figurentheaters dominiert aber leider immer noch. Viele kommen erst gar nicht, man muss die Leute fast bei der Hand nehmen und herein ziehen. Printmedien bringen, laut Werner Hierzer, relativ wenig in

Österreich über das Theater. Im Ausland ist das besser, es wird mehr geschrieben. Das hängt sicher damit zusammen, dass das Marionettentheater in Schönbrunn ist, das viele Menschen in anderen Ländern kennen.

Das heurige Mozartjahr hat dem Theater sehr geholfen. *Die Zauberflöte* ist gefragt wie nie. Bei den Kindervorstellungen müssen sogar Vorstellungen eingeschoben werden, da die regulären überbucht sind. Auch die Abendvorstellungen sind wesentlich besser besucht. Die eigene Homepage ist mit anderen verlinkt, damit sie besser gefunden wird, und die Vorstellungen sind im offiziellen Programm katalog für Wien verzeichnet. Werner Hierzer hofft, dass sie den Schwung von heuer in die nächsten Jahre mitnehmen können, da der finanzielle „Background“ des Hauses nicht sehr hoch ist, und die Anlaufverluste und Investitionen abgedeckt werden müssen.

Natascha GUNDACKER macht Aussendungen an ihr Stammpublikum. Sie hat keine eigene Homepage, aber ihr Abendprogramm wird im Internet auf Kabarettseiten angekündigt, und es gibt Programmankündigungen in Wochen- und Tageszeitungen. Um den Großteil der Bewerbung kümmern sich die Veranstalter. Alle ihre Programme laufen unter ihrem Namen. Sie selbst kündigt ihr Abendprogramm in den Presstexten und Aussendungen als Mischung aus Mime, Comedy, Figurentheater und Gesang an. Manche Veranstalter schreiben dann Kabarett dazu, weil sie wissen, dass da mehr Leute kommen. Das trifft zwar nicht wirklich auf die Art ihres Programms zu, aber sonst haben die Leute wahrscheinlich Schwellenangst, weil sie Gundackers Definition nicht einordnen können. Sie findet es überhaupt nicht so einfach mit den Definitionen. Prinzipiell macht sie Theater und die Benennung ist ihr egal, solange sie flexibel ist. Trotzdem ist sie bemüht, die richtigen Begriffe, Figurentheater und Mime, in den Gedanken des Publikums präsent zu machen.

Für ihre früheren Figurentheaterstücken hat Natascha Gundacker sehr wenig Presseecho gehabt. Zu ihrem aktuellen Abendprogramm, *Agathe Notnagl*, hat sie schon einige Interviews gegeben, darunter ein Fernsehinterview. Es gab auch Premierenkritik in den Medien. Einerseits, glaubt sie, sind das die Früchte von 10 Jahren Arbeit auf Theaterbühnen, andererseits, weil sie mit dem Programm die Sparte Kabarett streift. Außerdem sind Journalistinnen auf sie aufmerksam geworden, da es in der Kleinkunstszene wenig Frauen gibt und auch kaum komödiantische Solistinnen.

In ihrem Fall hat sich die Situation gebessert. Sie merkt deutlich, dass sie sich im „Dschungel der freien Künstlerinnen“ schon sehr gut zurechtfindet. Doch allgemein gesehen gibt es in der freien Szene in Wien viele Schwierigkeiten, vor allem in Finanzierungsfragen. Der Titel Figurentheater löst bei vielen Leuten immer noch Schwellenangst aus, weil sie das zu wenig kennen. Sie will ihr Abendprogramm momentan auch nicht so benennen, weil sie weiterhin Figurenspiel mit Mime kombinieren will.

## 6.2. Finanzen

Ich habe untersucht, welche der Theater und Künstlerinnen regelmäßig Subventionen bekommen oder auf einzelne Projektfördergelder angewiesen sind, ob Subventionen für die Kindertheaterstücke genehmigt wurden, und ob die Erwachsenenproduktionen unabhängig von diesen finanziert werden. Wenn eine Förderung bewilligt wurde, war interessant, unter welchem Theatergenre diese aufgelistet wurden, da Figurentheater in der öffentlichen Darstellung keine eigene Sparte darstellt. Die Zahlen sind dem Kunst- und Kulturbericht des Jahres 2005<sup>151</sup> der Stadt Wien entnommen und dem Kunstbericht des Bundeskanzleramtes 2003<sup>152</sup>, sowie verschiedenen Zeitungsartikeln und Presseaussendungen. Die Frage nach der Finanzierung der Theaterstücke für Erwachsene oder für Kinder habe ich in den einzelnen Interviews erörtert. Unterschiedlich waren auch die Aussagen zur Frage, welche Produktionen finanziell einträglicher sind.

Das Figurentheater LILARUM wird durch einen Dreijahresvertrag mit der Stadt Wien jährlich gefördert. Im Jahr 2005 bekam es eine Förderung von 172.500 €. Der Bund hat seine Arbeit im Jahr 2003 mit 45.000 € gefördert. Die Förderung wird in der Sparte Kindertheater angegeben.<sup>153</sup> Für die Erwachsenenproduktionen wird nicht extra um Projektförderung angesucht, sie werden aus dem Jahresbudget finanziert, bringen aber auf Grund der geringen Besucherzahlen viel weniger Geld ein.

---

<sup>151</sup> Vgl.: Alle Angaben von LIKUS unter: <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2005.pdf> S.130+131 Zugriff: 18.07.06.

<sup>152</sup> Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hg.): Kunstbericht 2003. 1014 Wien, Schottengasse 1

<sup>153</sup> Vgl.: Förderungen im Bereich Freie Gruppen STADT WIEN UND BUNDESKANZLERAMT 2000. S. 22+28 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/zahlen-theater-wien.pdf> Zugriff: 03.06.2006

Das TRITTBRETTL muss jedes Jahr neu ansuchen. Von der Stadt Wien hat es 2005 15.000 € Förderung zugesprochen bekommen, der Bund zahlte 11.000 € im Jahre 2003. Auch hier wird die Förderung unter dem Titel Kindertheater vergeben. Es wurde in der Finanzierung zwischen Kinder- und Erwachsenentheater nicht differenziert, da die Erwachsenenproduktionen aber nicht leistbar waren, hat das Theater weitgehend darauf verzichtet.

Christoph BOCHDANSKY finanziert seine Stücke nur über Projektfördergelder. Er arbeitet in letzter Zeit häufig mit Kollegen aus Deutschland zusammen und sucht in beiden Ländern um Fördergelder an. Die Theater, mit denen er zusammenarbeitet, haben oft auch ein Produktionsbudget zur Verfügung, mit dem sie seine Produktionen unterstützen können. Für Kinder zu spielen ist leichter zu finanzieren, da Figurentheater als Kindertheater gilt. Die Stadt Wien lehnte sein Ansuchen um Jahresförderung ab.

Das KABINETTTHEATER erhielt 2005 eine Jahresförderung der Stadt Wien von 58.000 €. Im selben Jahr wurde auch der Dreijahresvertrag in einen Vierjahresvertrag umgewandelt.<sup>154</sup> Die Bundesförderung im Jahr 2003 betrug 15.000 €. Die Förderung wird in der Sparte Sprechtheater angeführt. Die Kinderproduktionen werden aus demselben Budget finanziert und sind dadurch kaum leistbar. Die Produktionskosten sind gleich hoch, nur kann bei den Aufführungen für Erwachsene ein höherer Eintrittspreis verlangt werden.

Das THEATER OHNE GRENZEN bekam 2005 eine Förderung von 66.000 € aus dem Fördertopf der Stadt Wien. Bundesförderung bekam das Theater 2003 für die Organisation des Festivals *Die Macht des Staunens* in der Höhe von 10.000 €. Für das Festival wird extra angesucht. Auch dieses Theater scheint im Förderbericht 2000 unter Sprechtheater auf. Die Kinderproduktionen waren, bis auf eine, Auftragswerke und wurden zusätzlich finanziert. Momentan ist das Theater auf Projektförderungen angewiesen, und auch die Bundesförderung für das Festival wurde gestrichen.

---

<sup>154</sup> Archivmeldung der Rathauskorrespondenz vom 16.02.2005. Auf: <http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20050216&SEITE=020050216011>. Zugriff: 01.06.06

Das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN bekommt weder eine Förderung der Stadt Wien noch vom Bund. Das Theater muss sich selbst finanzieren. Die Produktionskosten für Kinder- und Erwachsenenproduktionen unterscheiden sich in der Finanzierung nicht wesentlich und sind im selben Budget. Für die Abendvorstellungen kann aber ein höherer Eintrittspreis verlangt werden.

Natascha GUNDACKER hat für einzelne Produktionen eine kleine Projektförderung erhalten, für ihr erstes Erwachsenenstück nur eine Starthilfe. Leistbar war es aber nur, weil sie sehr viel Kindertheater gespielt hat, und so das Erwachsenenstück finanzierte. Ihr momentanes Programm für Erwachsene finanziert sich durch die Abendeinspielergebnisse im Nachhinein.

## 7. Auftrittsorte für Figurentheater in Wien

Figurentheater ist von den größeren Theaterhäusern nicht als eigenständige Kunstform, wie Sprechtheater, Tanz, Oper, etc. akzeptiert. Das *Schauspielhaus Wien*, als anerkannte und bekannte Mittelbühne, ist das einzige größere Haus, das Figurentheater neben anderen Theatergenres in den Spielbetrieb integriert. Es bietet sowohl Wiener Figurenspielerinnen als auch ausländischen Künstlerinnen ein Forum.

Ich habe mit Airan Berg über die künstlerische Leitung des *Schauspielhauses* gesprochen.<sup>155</sup> Für den künstlerische Leiter, Airan Berg, ist es wichtig, dass das *Schauspielhaus* ein offenes Haus für alle Künstlerinnen ist. Es ist, sowohl den verschiedenen Theatersprachen und Formen als auch allen kulturellen Gruppierungen und Zuschauerinnen gegenüber, offen. Deswegen gibt es beispielsweise die Aktion *Hunger auf Kunst und Kultur*<sup>156</sup>, Gehörlosenvorstellungen und Projekte für Sehbehinderte. Die Qualität, nicht die Theatersprache an sich, ist wichtig. Interessant ist alles, was gut ist, was spannend ist, was bewegend ist und was die Menschen anders anspricht, als sie es gewohnt sind. Figurentheater sind die Menschen nicht gewohnt. Das Problem der meisten Wiener Theater ist, dass sie in ihrer Ästhetik sehr ähnliche Dinge machen und nur in ihren budgetären Mitteln und Möglichkeiten unterschiedlich sind. Aber Vielfältigkeit ist nicht Profillosigkeit, genau diese Vielfalt der Mittel, der Künstlerinnen und der Sprachen ist das Profil des *Schauspielhauses*. Schon bei THEATER OHNE GRENZEN war der Name Programm. „Ein Teil dieses Programms, dieses Denken, weil ich kann mich ja nicht von mir selbst trennen, dieses Grenzenlose, sei es formal, geographisch oder kulturell, ist sehr stark etwas, was hier seine Fortsetzung findet.“<sup>157</sup>

Die Vielfalt der Sprache war ihm bei THEATER OHNE GRENZEN noch nicht so wichtig, eher die Vielfalt der Mittel. Berg meint, unsere Gesellschaft ist sehr komplex und man hört viele Sprachen, wenn man auf der Strasse geht, im Theater hört man immer nur Deutsch. Das Theater soll aber unsere Gesellschaft reflektieren, deswegen werden im *Schauspielhaus* nicht nur Figurentheaterstücke in der Muttersprache der Künstlerinnen gespielt. Vielsprachigkeit ist eine

---

<sup>155</sup> Vgl.: Interview mit Airan Berg am 22.05.2006

<sup>156</sup> Ein vom *Schauspielhaus Wien* und der Armutskonferenz initiiertes Projekt um Menschen, die sich Kunst und Kultur im Moment nicht leisten können, diese zu ermöglichen.

<sup>157</sup> Interview mit Airan Berg am 22.05.2006, Min: 15:31-15:53

Selbstverständlichkeit, das ist ein Merkmal des grenzenlosen Theaters, wie es Airan Berg versteht. Im Schauspielhaus wird Figurentheater genauso ernst genommen wie jedes andere Theatergenre und deshalb nicht nur im Rahmen des Festivals *Die Macht des Staunens* gezeigt.

Von den kleineren Häusern wird Figurentheater nur im *dietheater Wien* gespielt und da nur sporadisch oder für Kinder. Das *Konzerthaus* arbeitet für einzelne Produktionen mit dem KABINETTTHEATER zusammen und bietet diesem so ein Forum in größerem Rahmen. Der *Dschungel Wien* bietet freien Figurentheaterschaffenden seine Bühne für Abendvorstellungen, hat jedoch für Erwachsenenproduktionen das Manko, als Kindertheaterhaus bekannt zu sein. Das LILARUM startete in der Spielsaison 1998/99 unter dem Logo *figurentheater göllnergasse* in Kooperation mit anderen Figurentheatern in Österreich den Versuch, dem Genre einen Platz im Abendprogramm zu geben. Leider währte dieser wegen mangelnden Publikumsinteresses und fehlenden Geldes nur diese eine Spielsaison.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Mehr dazu in Kapitel: 9.2.

## 8. Festivals

Ich führe hier nur die drei größten österreichischen Festivals an. In ihrem Rahmen gibt es einen festen Platz für Produktionen für Erwachsene. Sie sind ein wichtiges Forum für die Wiener Figurentheaterszene. *Die Macht des Staunens* wendet sich als einziges Wiener Figurentheaterfestival ausschließlich an Erwachsene, was auch einmalig in Österreich ist.

### 8.1. PuppenTheaterTage Mistelbach

Die *UNIMA*<sup>159</sup>, die internationale Organisation des Figurentheaters, feierte im Jahre 1979 ihr 50 Jähriges Bestehen. Zu diesem Anlass wollte die Organisation einen internationalen Kongress abhalten, und die Vertreter der *UNIMA* suchten ausgerechnet in Österreich, das auch mit dem Marionettenspieler Heinrich Ruprecht zu den Gründungsmitgliedern gehörte, nach einem passenden Veranstaltungsort. In Mistelbach wurde sie fündig. Der damalige Bürgermeister, Mag. Edmund Freibauer, war begeistert und machte den Vorschlag, wenn so hervorragende Puppenkünstler in seiner Gemeinde tagen, sollten sie gleich eine Kostprobe ihrer Kunst darbieten.<sup>160</sup> Die *PuppenTheaterTage* in Mistelbach waren geboren.

Damals wie heute überwiegen zwar die Produktionen für Kinder, da es für eine reifere Altersgruppe an Figurentheatern ein wesentlich geringeres Angebot an Stücken gibt, doch vom ersten Festival an war es den Veranstalterinnen wichtig, auch Programme für Erwachsene zu zeigen. Im Resümee über das erste Festival 1979 schreibt Ulrike Sümegi in ihrer Diplomarbeit, *20 Jahre Puppentheertage in Mistelbach*, dass es von Beginn an Konzept war einen besonderen Schwerpunkt auf Figurentheater für Erwachsene zu legen. „Die relativ neue Einführung der „Nightline“ war von Anfang an ein Erfolg.“<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup>Die Union Internationale de la Marionette wurde auf Initiative französischer, deutscher und tschechoslowakischer Puppenspieler am 20.05.1929 in Prag gegründet. Seit 1960 ist sie Mitglied des Internationalen Theater-Instituts der UNESCO. Nahmen am ersten Kongress Puppenspieler aus 11 Nationen teil, so gehören heute der UNIMA über 50 Nationen an.

Beck, Wolfgang. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard: Theaterlexikon. Rowohlt's Enzyklopädie. 1992. S.1073

<sup>160</sup> Vgl.: Sümegi, Ulrike: 20 Jahre Puppentheertage in Mistelbach. Von 1979 bis 1998. Diplomarbeit. Uni Wien. 2000. S. 8

<sup>161</sup> Ebd.: S. 71

## 8.2. Figurentheaterfestival Wels

Die *Puppentheatertage Wels* wurde, auf Initiative von Prof. Gustav Dubelowski-Gellhorn, selbst Puppenspieler mit dem Theater *Pupilla*, erstmals im Mai 1990 veranstaltet. Er pilgerte unermüdlich zu den Behörden, um seinen Festivaltraum zu verwirklichen. Bis er endlich an die „richtige“ Frau kam: Trude Kranzl vom Kulturamt griff seine Idee begeistert auf. Leider starb Prof. Dubelowski noch vor Beginn des zweiten Festivals, doch die Premiere war ein solcher Erfolg, dass die Stadt Wels das *Puppentheaterfestival Wels* weiter führte. Auch bei diesem Festival war das Abendprogramm von Anfang an fixer Bestandteil. Die jetzige Festivalleiterin, Trude Kranzl, sagt als Kennerin der Geschichte dazu folgendes: „Es war anfänglich sehr schwer, das Abendprogramm ‚für Erwachsene‘ ans Publikum zu bringen und das Image ‚Kasperltheater‘ loszuwerden.“<sup>162</sup>

Das Interesse an den Kindervorstellungen war, nicht zuletzt durch die gute Zusammenarbeit mit Schulen und Kindergärten, von Anfang an gegeben. Doch auch die Erwachsenen überwandern bald ihre Vorurteile. Um dem großen Spektrum des Figurentheaters mehr Raum zu geben, wurde 1996 die *Nightline* eingeführt. Hier wird innovatives, vom Üblichen abweichendes gezeigt, was auch von Beginn an vom Publikum sehr gut angenommen wurde.

1998 wurde das Festival in *Figurentheaterfestival Wels* umbenannt, um auch im Namen der Vielfältigkeit des Genres Rechnung zu tragen.

Seit Herbst 2001 hat das Festival eine eigene Zeitschrift, *IMAGO*, und unter dem gleichen Namen ein eigenes Ensemble. *IMAGO* beschäftigt sich allerdings nicht nur mit Welser Figurentheaterbelangen, sondern beleuchtet auf einem hohen Niveau sowohl aktuelle Themen, als auch die Geschichte des Figurentheaters. Auch eine perfekte Homepage, auf der das Festivalprogramm seit 2002 online abrufbar ist, gehört zur Initiative des Festivals, um dem Figurentheater in Österreich den Stellenwert zu geben, den es verdient.

---

<sup>162</sup> Kranzl, Trude: [www.figurentheater-wels.at](http://www.figurentheater-wels.at) Zugriff: 25.03.06

### 8.3. Die Macht des Staunens

Das 1993 von Martina Winkel und Airan Berg gegründete Festival gastierte Anfangs im *dietheater* im Künstlerhaus. Das erste Festival war ein großer Erfolg und wurde auch finanziell unterstützt. Das zweite Festival wollten weder Stadt noch Bund finanziell fördern. Deswegen haben Martina Winkel und Airan Berg österreichische Figurentheaterschaffende gebeten, zu helfen und dennoch aufzutreten. Auch dieses Mal wurde es ein Erfolg und nachträglich wurde eine Subvention genehmigt. Seit 2003 im Schauspielhaus Wien zu sehen, gehört das internationale Festival jedes zweite Jahr zum Wiener Festivalherbst. Seit seiner Gründung wandte es sich bereits 7 Mal mit hochkarätigen Figurenkünstlern aus aller Welt an ein ausschließlich erwachsenes Publikum.

Schon beim ersten Festival war das Echo sowohl beim Publikum als auch bei der Presse sehr groß. Es gab Artikel in Zeitschriften über zeitgenössisches Figurentheater und die Mitwirkenden wurden interviewt. Sogar eine internationale Fachzeitschrift hat einen Schwerpunkt über Österreich gebracht und die österreichischen Figurenspielerinnen interviewt. Das alles hat für die lokale Figurentheaterszene ein Forum geschaffen, in dem sich die Theater und Spielerinnen bekannt machen konnten. Davor waren sie nur Insidern bekannt.<sup>163</sup> Öfter österreichische Künstlerinnen zu zeigen ist ein finanzielles Problem. Österreichische Künstlerinnen zu zeigen ist zwar weiter ein Anliegen der Festivalleitung, doch da nur österreichische Erstaufführungen gezeigt werden, passiert dies zu selten. Es fehlt das Geld für Auftragswerke, die dann als Uraufführung im Rahmen des Festivals gespielt werden könnten.

Spieler wie Christoph Bochdansky oder das Kabinetttheater konnten sich dennoch durch das Festival einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machen. Laut Christoph Bochdansky war und ist das Festival ein deutlicher Impulsgeber für Wien.<sup>164</sup>

Das Budget ist leider kleiner statt größer geworden. 2005 war es in einer etwas abgespeckten Version zu sehen, da die Bundes-Subvention gestrichen wurde und das Festival nun mit rund 20.000 € weniger auskommen musste.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Vgl.: Interview mit Airan Berg am 22.05.06

<sup>164</sup> Vgl.: Christoph Bochdansky in einem E-Mail an die Verfasserin am 07.06.2006

<sup>165</sup> Vgl.: Wiener Zeitung. Ausgabe 201 am 13.10.2005. S. 13

## 9. Ausblick

Ich habe die 7 Figurentheaterschaffenden zur Ausbildungssituation in Wien befragt, und ob Interesse für ein Theater, das ausschließlich Figurentheater für Erwachsene anbietet, besteht. Beides, Ausbildung und Figurentheaterhaus, fehlt in ganz Österreich.

In den folgenden beiden Kapitel beschreibe ich erst die Situation in Österreich und fasse dann die Aussagen der Interviewten, in gewohnter Reihenfolge, zusammen.

### 9.1. Die Ausbildung

Wer sich in Österreich im Rahmen einer umfangreichen Ausbildung mit Figurentheater auseinandersetzen will, muss zwangsläufig zur Bildungstouristin werden. Die Gefahr ist sehr groß, zum Beispiel in Deutschland zu bleiben, da die Figurentheaterszene dort größer ist und es mehr Publikum gibt. Dadurch geht in Österreich viel künstlerisches Potential verloren. Zwar werden von den einzelnen Amateurtheaterverbänden oder von privaten Vereinen Workshops zum Thema angeboten, diese ersetzen aber keine Ausbildung. Besonders hervorzuheben ist der *Oberösterreichische Landesverband für Theater und Spiel*<sup>166</sup> und der *Figurentheater-Treff-Tirol*<sup>167</sup>, beide Vereine, die mit einzelnen Workshops Interessierten die Grundlagen möglichst vieler verschiedener Formen des traditionellen sowie modernen Figurentheaters vermitteln wollen. In Wien bietet das *Schauspielhaus* unter der Leitung von Airan Berg gelegentlich Workshops mit dem Künstler Neville Tranter an. Doch was all diese Ausbildungsansätze gemeinsam haben, ist die maximal fünftägige Dauer eines solchen Workshops. Er gibt gute Anregungen, schickt seine Teilnehmer aber mit vielen Ideen im Kopf wieder nach Hause. Eine fundierte und kontinuierliche Auseinandersetzung über Jahre, ähnlich einer Ausbildung auf einer künstlerischen Hochschule, können all die Workshops gemeinsam nicht bieten. Figurentheater mit kontinuierlichem Spielbetrieb bieten zwar auch eine gute Ausbildungsmöglichkeit, nach dem Motto „Learning by Doing“, jedoch meist nur in einer oder einer beschränkten Anzahl an Spieltechniken. Das birgt die Gefahr auf einem bestimmten Niveau stecken zubleiben.

---

<sup>166</sup> <http://www.ooe-theaterverband.com> Zugriff: 25.06.2006

<sup>167</sup> <http://www.figurentheater-treff-tirol.at> Zugriff: 25.06.2006

Wie so eine Ausbildung strukturiert sein sollte, und ob eine Ausbildungsstätte überhaupt wünschenswert wäre, habe ich bei den 7 Interviewten nachgefragt.

Bis auf Heini Brossmann sind alle Interviewten von der Wichtigkeit einer Ausbildungsstätte überzeugt. Brossmann meint, Interessierte können auf umliegende Länder, wie Deutschland oder die Slowakei ausweichen. In Österreich ist das Publikumsinteresse zu gering. Es gibt auch kein Theater, das die Ausgebildeten anstellen könnte, sie müssten alle sofort selbstständig arbeiten. Wer will, kann nach Berlin gehen, das haben einige getan und sind dann auch dort geblieben.

Traude Kossatz hat auf die Frage in einem E-Mail mit einem „Ja“ mit drei Rufzeichen geantwortet. Das würde in die zurzeit sehr ruhige Figurentheaterszene neuen Schwung bringen. Sie könnte sich eine Ausbildung im Rahmen einer Hochschule vorstellen.<sup>168</sup>

Christoph Bochdansky ist überzeugt, dass es ganz wichtig wäre, eine Ausbildungsstätte zu haben. Zur Verbesserung der Reputation sollte diese an einer Hochschule verankert werden. Eine Ausbildung im Rahmen der Volksbildung fände er nicht gut, da das Puppenspiel aus der Geschichte heraus einen schwachen Stand in der Theaterlandschaft hat. Deswegen wäre es sehr wichtig, die Ausbildung auf dem höchstmöglichen Niveau anzusetzen.

Julia Reichert antwortete auf meine Frage nach einer Ausbildungsstätte mit: „Auf jeden Fall!“ Sie ist sicher, dass eine Ausbildung in Anspruch genommen werden würde. Das Interesse am Figurentheater wächst. Junge Leute wollen es studieren und würden gerne in Österreich bleiben. Im besten Fall ist Figurentheater eine Mischung aus Darstellender und Bildnerischer Kunst, das sollte auch bei der Ausbildung bedacht werden. Es müsste eine Figurentheaterklasse auf der Hochschule für Darstellende Kunst geben, die aber mit der Bildenden Kunst zusammen arbeitet. Die Hochschule für Angewandte Kunst, das Institut für Theaterwissenschaft und das Max-Reinhardt-Seminar sollten Partner werden. „Ansonsten hätten wir lauter schauspielernde Puppenspieler oder puppenspielende Schauspieler“, meint Reichert. Um das Studium ernsthaft betreiben zu können bedarf

---

<sup>168</sup> Vgl.: Traude Kossatz in einem E-Mail an die Verfasserin am: 11.06. 2006

es einer Grundschulung an Technik, die im Figurentheater wieder mit Dramaturgie zusammenhängt und mit dem Text, also mit Theaterwissenschaft. Auch das Handwerkliche darf nicht vergessen werden. So ein Zusammenschluss ist nicht einfach, es darf aber nicht nur ein Lehrgang irgendwo angehängt werden, man bräuchte ein eigenes Haus mit einer Bühne, wo die Lehrenden und die Studierenden ihre Theaterstücke vorstellen können.

„Auf jeden Fall!“ antwortete auch Airan Berg auf meine Frage nach einer Ausbildungsstätte. Genauso wie man eine Ausbildung für Schauspiel oder Tanz braucht, wäre es auch wichtig eine Ausbildung für Figurentheater in Österreich anzubieten. In Städten, wo es so eine Ausbildungsstätte gibt, ist auch der Pool an Kreativität größer. Wer in Österreich Figurentheaterspieler sein will, muss sich die Techniken entweder selber beibringen oder ins Ausland gehen, und dort bleiben die meisten dann auch. Wenn man in Stuttgart oder Berlin studiert hat, warum sollte man dann wieder zurück nach Wien kommen? Das Interesse am Figurentheater wird auch laut Airan Berg größer. Bei dem ersten Seminar, das das *Schauspielhaus* mit Neville Tranter angeboten hat, gab es 7 Teilnehmerinnen, beim zweiten waren es schon 16.

Auch Werner Hierzer glaubt, dass eine Ausbildungsstätte dem Figurentheater zu mehr Ansehen verhelfen würde. Schauspielerinnen oder Handwerkerinnen brauchen ein gewisses Grundkönnen, genauso ist das beim Figurenspiel. Sowohl die Führungstechniken als auch das Bühnenbild betreffend und den Ablauf eines Stückes. Denn es ist nicht so, dass jedes beliebige Stück als Figurentheater umgesetzt werden kann. Es muss viel umgedacht werden, um diesem Medium gerecht zu werden. Ob eine Ausbildungsstätte angenommen wird, hängt sicherlich damit zusammen, wie diese präsentiert wird. Wenn das Angebot gut ist und die Studentinnen die Möglichkeit bekommen ihre Arbeiten auch zu präsentieren, interessiert das bestimmt viele junge Leute.

Natascha Gundacker findet es ebenfalls sehr wichtig, eine Ausbildungsstätte zu schaffen. Es wundert sie, dass in Wien noch keine Institution einen Studiengang für Puppenspiel anbietet. Überall rund um Österreich gibt es, meist an das Schauspiel gekoppelt, einen Studiengang für Figurentheater. Ihrem Eindruck nach wächst die freie Szene, und da wäre eine Ausbildung sehr wichtig. Sie wollte in Berlin

Puppenspiel studieren, aber der Ausbildungsstil hat ihr nicht zugesagt. Dort gab es Klassen mit 8 Personen. Bei uns wären das vermutlich mehr, es muss doch möglich sein so eine Ausbildung zu installieren, insistiert sie. Vielleicht ein Zweig an eine Schauspielschule gekoppelt, im besten Fall eine ganz eigene Schule.

## 9.2. Das Figurentheaterhaus

In Österreich gibt es kein eigenes Haus, ähnlich dem Burgtheater für Sprechtheater oder dem Tanzquartier für Tanz, das heimischen und ausländischen Figurenspielerinnen eine Plattform bietet. Deswegen startete das Team vom LILARUM in der Spielsaison 1998/99 den Versuch, Figurentheater für Erwachsene in Wien zu etablieren. Um sich namentlich von der Kindertheaterschiene abzuheben, wurden die Vorstellungen unter dem Logo *figurentheater@göllnergasse* angekündigt. Es konnten mehrere Theaterschaffende gefunden werden, die das Projekt mit Gastvorstellungen oder anderen Tätigkeiten unterstützten. Es gab von folgenden Theatern mehrere Abendvorstellungen:

Das TRITTBRETTL war mit dem Stück *Adam* vertreten. Ein Stück über die Suche nach sich selbst und die Ängste, Träume, Hoffnungen und Verfehlungen eines Mannes.

*Fabularia & Pelegrini*<sup>169</sup> machte sich in einem Stück ohne Worte auf die Reise ins Labyrinth des goldenen Eis. *Die Vision vom schwebenden Ei* arbeitet mit Symbolen als Schlüssel zur Traumdeutung.

Das Figurentheater LILARUM zeigte unter dem Namen *Theater Skulptur* die Geschichte *Der große Narr*. Ein absurdes, sehr wienerisches Stück über die letzten fünf Tage von Ferdinand Raimund, nachdem er sich eine Kugel in den Kopf gejagt hatte.

*Theater der Figur*<sup>170</sup> zeigte ein Stück über die „Österreichische Seele“ des 20-ten Jahrhunderts, mit dem Titel: *Cafe Sarajevo*.

---

<sup>169</sup> Zwei Theater in Einem. Gegründet von Peter Ivan Chelu im Jahr 1989. Er spielt für Kinder und Erwachsene. <http://www.fabularia-peregrini.com> Zugriff: 25. 06. 2006

Christoph BOCHDANSKY war mit dem *Buch der Kerle*, einer Fallstudie über das Wilde der Männer, vertreten.

Die Programmfolder wurden von Christopher Widauer vom KABINETTTHEATER gestaltet. Es wurde versucht für dieses Projekt eine Förderung zu erlangen, was abgelehnt wurde. Vom Publikum bekam es auch nicht die nötige Resonanz, um weiter finanzierbar zu sein. So trennten sich schon nach einer Spielsaison die Wege der Teilnehmenden. Einige haben leider nie wieder eine Vorstellung für Erwachsene gegeben. In Wien wurde bis jetzt nichts Vergleichbares gestartet. Ich habe in meinen Interviews nachgefragt, wie denn das Verhältnis zu einem eigenen Spielraum, in dem Figurentheater für Erwachsene regelmäßig angeboten wird, ist. Die Meinung war meist sehr eindeutig ablehnend. Die Befragten haben mir von ihren Bedenken zu so einem Haus erzählt.

Traude Kossatz meint, schon der erste Versuch lief unter dem Motto „Anarchisten vereinigt euch“. Die meisten Figurenspielerinnen sind Individualisten, die sich nicht an Publikumstrends anpassen wollen, außerdem machen sie sehr unterschiedliche Arbeiten. Da ist es schwer eine Linie zu finden, die das potentielle Publikum anspricht. Wenn so ein Projekt nicht finanziert wird, ist es auch nicht möglich durchzuhalten, bis Publikum kommt. Finanziert wird meist nur, was eh schon gut läuft.

Heini Brossmann berichtet, so einen Standort haben einige Spielerinnen mit dem LILARUM schon einmal mitbegründet und gefördert. Der Versuch ist nur leider fürchterlich in die Hose gegangen. Figurentheater interessiert, seiner Meinung nach, keinen mehr, es ist nicht gut besucht und dadurch auch nicht leistbar. Für ihn war das Spielen für Erwachsene ein endlos zäher Versuch ohne Echo.

Laut Christoph Bochdansky könnte so ein Projekt nur funktionieren, wenn man auch Gastspiele hereinholt. Die Wiener Szene ist zu dünn besiedelt, um über Jahre einen kontinuierlichen Spielbetrieb zu sichern.

---

<sup>170</sup> Gegründet 1983 von Margit und Johannes Rausch in Feldkirch/Vorarlberg. Vorstellungen für Kinder und Erwachsene. <http://www.theater-der-figur.at> Zugriff: 25.06.2006

Julia Reichert sagt, für ein eigenes Haus ist es noch zu früh. Die Szene ist noch zu klein, was sich sehr schnell ändern würde, wenn es eine Ausbildungsstätte gäbe. Sinnvollerweise müsste ein Figurentheaterhaus von einer Gruppe bespielt werden, die darin jede Möglichkeit hat. Nicht wieder so ein „Sammelsurium“, wo jeder auftreten darf, wie es das LILARUM probiert hat. Für ein Haus, das alles zusammensammelt, was es an Figurentheater in diesem Land gibt, ist das Genre als Begriff hier noch nicht bekannt genug.

Airan Berg braucht überhaupt kein Figurentheaterhaus. Er findet es besser, wenn keine Ghettos einzelner künstlerischer Bereiche entstehen. Erfolgreiche Figurentheaterspieler, wie Neville Tranter oder Roman Paska, sehen sich als Theatermacher und spielen auch lieber abseits der eigentlichen Szene. Die lokale Figurentheaterszene ist zu klein, und ein Haus mit Internationalität ist eine Kostenfrage. Wenn in dem Haus auch für Kinder gespielt wird, hat es sofort den Kindertheatertouch und nicht den des Figurentheaters, da kommt wieder keiner am Abend. Ihm ist es lieber, wenn ein Haus gemischtes Programm anbietet, mit gelegentlichen Schwerpunkten. Aber er räumt auch ein, dass das *Tanzquartier* einen Aufschwung für die Wiener Tanzszene gebracht hat. Vielleicht, meint er, wird so ein Haus für Figurentheater notwendig, wenn er nicht mehr am *Schauspielhaus* ist.

Werner Hierzer hätte schon Interesse an so einem Haus, aber „es müsste halt passen“. Ein Figurentheaterhaus bräuchte ein sehr gutes Konzept, mit dem sich die sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten identifizieren können. Um so ein Projekt durchzuführen bedarf es einer sensiblen Führungsperson und einer sehr langen Vorlaufzeit, mit Gesprächen und viel Durchhaltevermögen.

Natascha Gundacker hat zwar selbst keine Zeit, so ein Haus mitzubegründen, aber sie glaubt, dass in der Szene Interesse besteht. Bei einem kontinuierlichen Angebot könnte man bestimmt mehr Menschen interessieren, die schließlich vom Figurentheater fasziniert sein würden. Es ist aber schon ein sehr spezielles Genre, das nie die breite Masse anziehen wird.

## 10. Ausarbeitung der Fragebögen

Im Rahmen meiner Diplomarbeit habe ich in 5 Wiener Theatern, dem Figurentheater LILARUM, dem KABINETTTHEATER, im DSCHUNDEL WIEN, im MARIONETTETHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN und im SCHAUSPIELHAUS WIEN, eine Publikumsbefragung zum Thema „Figurentheater für Erwachsene“ durchgeführt. Hierfür habe ich während einiger Vorstellungsabende verschiedener Figurentheaterproduktionen einen Fragebogen aufgelegt. Die Bögen wurden auf freiwilliger Basis ausgefüllt. Meine erste Befragung startete ich im Jahr 2004 im Figurentheater LILARUM. Danach erweiterte ich diesen um die Frage nach Alter und Geschlecht, daher habe ich bezüglich der Vorstellungen im Figurentheater LILARUM keine Angaben zu dieser Frage. In den weiteren 4 Theatern lag der überarbeitete Fragebogen auf. Leider war auch bei diesem die erste Frage missverständlich. Meine Frage war, ob die Empfehlung des Stückes durch Freundin, Bekannte, Verwandte oder PuppenspielerIn erfolgte. Die nicht zutreffenden Personen hätten gestrichen werden sollen. Die wenigsten kamen dieser Aufforderung nach, daher habe ich diese Frage in meiner Auswertung außer Acht gelassen. Bei etlichen Fragen war eine mehrfache Nennung möglich. Die Auswertung der Fragebögen ist nur als Stichprobe zu verstehen, da die Rücklaufquote sehr gering war.

Es lag folgender Fragebogen auf:



7. **Wie empfinden Sie den Kartenpreis?**
- zu teuer
  - angemessen
  - würde mehr zahlen
8. **Sollte es neben Spielstätten für Sprechtheater, Oper, Tanz, Kabarett, etc. eine eigene Spielstätte für Figurentheater für Erwachsene mit regelmäßigem Spielplan geben?**
- ja
  - nein
  - egal
9. **Wurde Ihre Erwartungshaltung von diesem Stück erfüllt?**
- ja, und ich werde mir sicher wieder ein Figurenstück für Erwachsene anschauen
  - nein, ich werde mir aber ein anderes Figurenstück für Erwachsene anschauen
  - nein, vom Figurentheater bin ich geheilt
10. **Was ist für Sie das Spezifische am Figurentheater?**
- die vielen verschiedenen Ausdrucksformen
  - dass es nicht auf ein Darstellungsbild fixiert ist
  - es wird mit verschiedenen Dingen wie Puppen, Objekten, Automaten, Körper, etc. gespielt
  - es ist sehr bildhaft
  - die Möglichkeiten der Darstellung sind unbegrenzt
  - man weiß nie, was einen erwartet

Anderes: \_\_\_\_\_

- 
11. **Kennen Sie noch andere Spielstätten in Österreich, die Figurentheater für Erwachsene anbieten?**

- nein
- ja

Welche?: \_\_\_\_\_

- 
12. **Sie sind?**
- weiblich
  - männlich
  - unter 40 Jahre
  - über 40 Jahre

## 10.1. Die Daten der einzelnen Vorstellungen

### Figurentheater LILARUM

#### *Wiener Orchestrion*

17 Episoden über die Seelenzustände der Wienerinnen und Wiener.

15. – 30. Oktober 2004, immer Do, Fr, Sa, um 20 Uhr

8 Vorstellungen

Verkaufte Karten: 321

Kartenpreis: 16 €

72 ausgefüllte Fragebögen

### KABINETTTHEATER

#### *Krippenspiel*

Hugo Balls dadaistische Weihnachtsaktion.

10. – 23. Dezember 2005, 19 Uhr

12 ausverkaufte Vorstellungen

Verkaufte Karten: keine Angabe

Kartenpreis: 15 €

50 ausgefüllte Fragebögen

### DSCHUNGEL WIEN

Christoph Bochdansky, Figurentheater Wilde & Vogel

#### *Sommernachtstraum reorganisiert*

5. – 7. Jänner 2006, 20 Uhr

3 Vorstellungen

Verkaufte Karten: 45

Kartenpreis: 12 € Ermäßigt: 10 €

16 ausgefüllte Fragebögen

## MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN

### *Die Zauberflöte*

Wird regelmäßig mehrmals pro Woche gespielt.

Die Fragebögen lagen über einen Monat zur freien Entnahme auf.

Verkaufte Karten: keine Angabe

Kartenpreis: 1. Kategorie: 28 € 2. Kategorie: 21 €

36 ausgefüllte Fragebögen

## SCHAUSPIELHAUS WIEN

Eine Koproduktion von Stuffed Puppet & Schauspielhaus Wien

### *Vampyr*

20. April – 07. Mai 2006, 20 Uhr

17. Vorstellungen

Verkaufte Karten: 2012

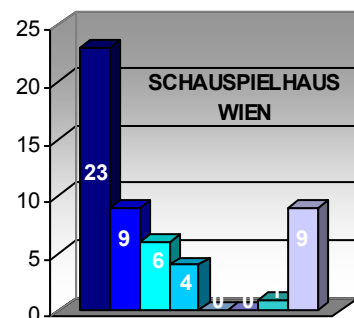
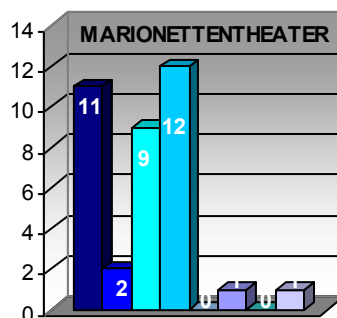
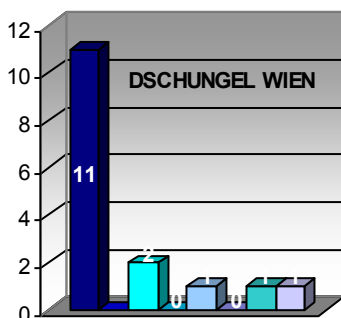
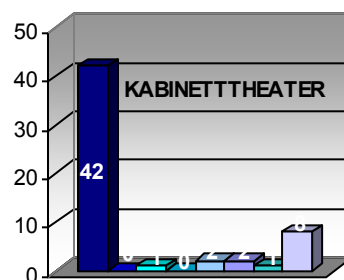
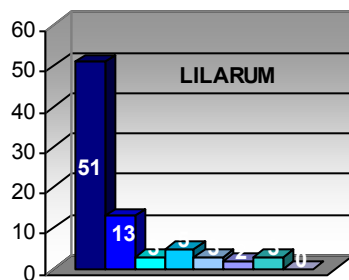
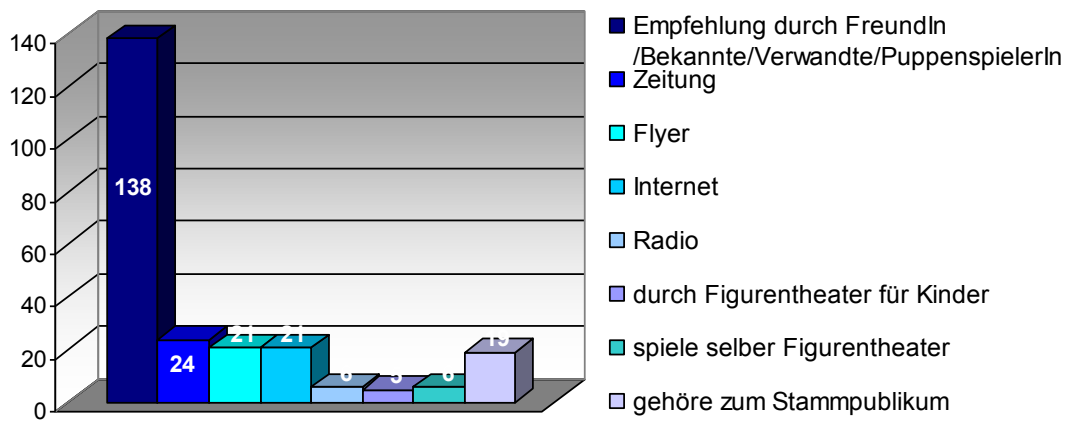
Kartenpreis: 16 € Ermäßigt: 10 €

43 ausgefüllte Fragebögen

## 10.2. Ergebnisse gesamt und im Detail

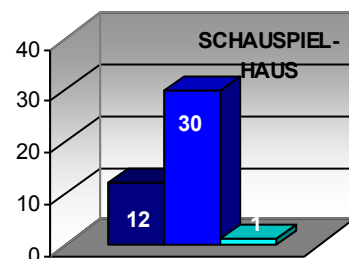
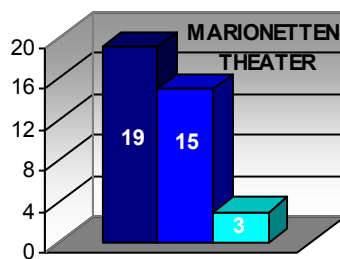
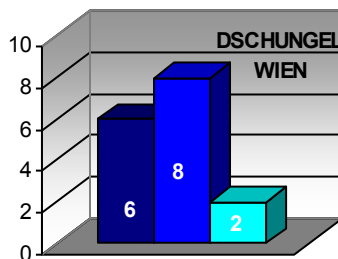
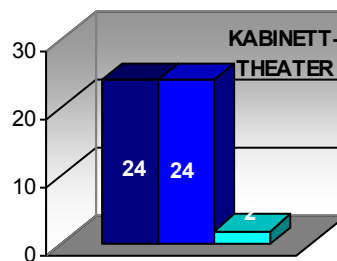
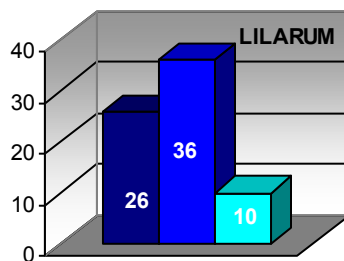
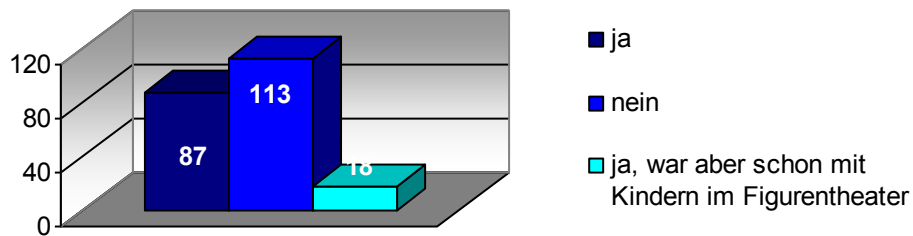
### 1. Wie wurden Sie auf unser Figurentheaterstück aufmerksam?

In Wien ist Mundpropaganda eindeutig die beste Werbung. Das bestätigten nicht nur die Interviewten der untersuchten Theater, sondern bestätigt sich auch bei den Publikumsfragebögen. Bei der Auswertung der einzelnen Theater kann aber beobachtet werden, dass das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN von diesem Schluss abweicht. Da es sich hauptsächlich an ein touristisches Publikum wendet, fallen hier Flyer und Internet mehr ins Gewicht.



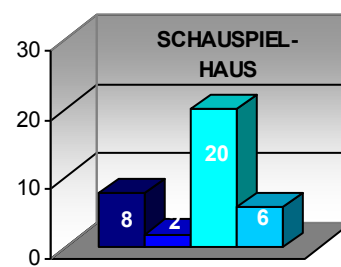
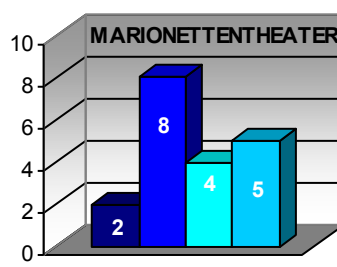
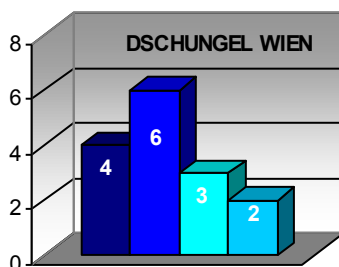
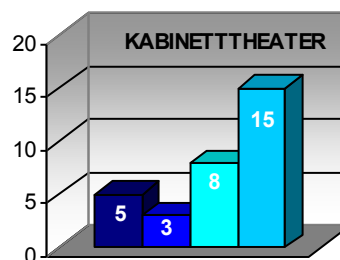
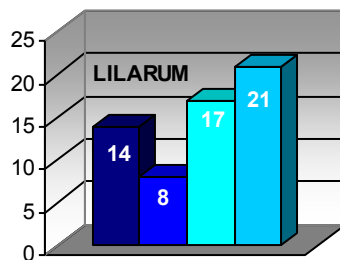
## 2. Ist das Ihr erster Kontakt mit Figurentheater für Erwachsene?

Die meisten Zuschauer haben schon einmal eine Vorstellung aus diesem Genre besucht. Das Verhältnis divergiert bei den einzelnen Theatern. Für die Mehrheit der Besucherinnen des MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN ist es der erste Kontakt mit Figurentheater, und im KABINETTTHEATER ist der Anteil gleich groß. Die Personen, die über das Kindertheater zu den Erwachsenenvorstellungen gekommen sind, fallen auch in den Einzelauswertungen nicht ins Gewicht.



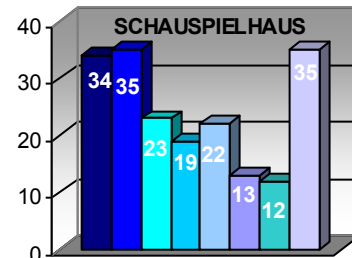
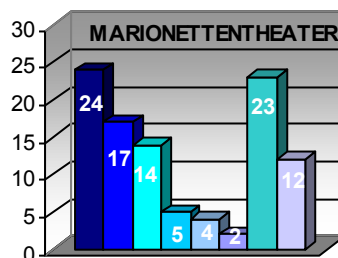
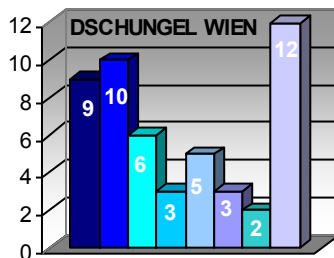
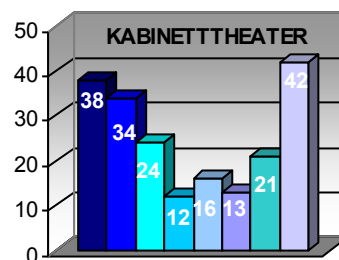
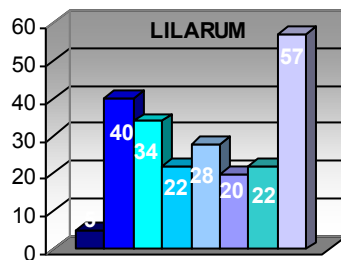
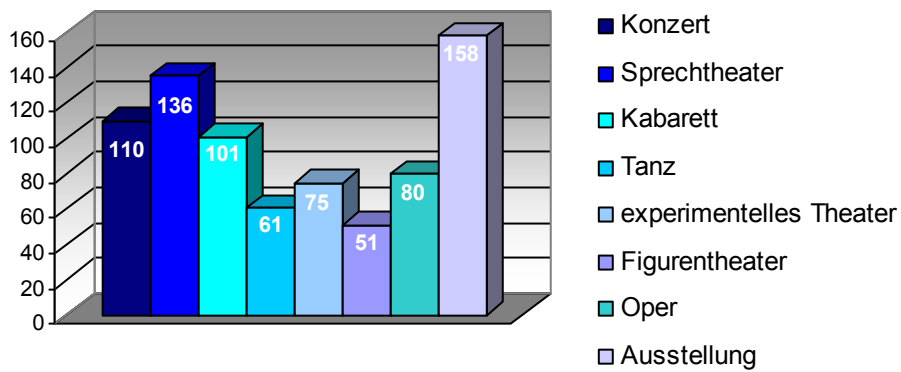
### 3. Falls Sie öfter eine Figurentheatervorstellung besuchen, welche bzw. wo?

Die Gesamtauswertung zeigt, dass recht viele Menschen andere Vorstellungen für Erwachsene besuchen. Ich nehme aber an, meistens wird dasselbe Theater besucht, da bei der Frage (Frage: 11) nach anderen Figurentheatern in Österreich sehr wenige Nennungen waren. Hier ist der Anteil derer, die mit Kindern Figurentheatervorstellungen besuchen doch wieder sehr hoch, aber die vorherige Frage betreffend scheint das keine direkte Anregung zu sein, sich auch ein Stück für Erwachsene anzusehen.



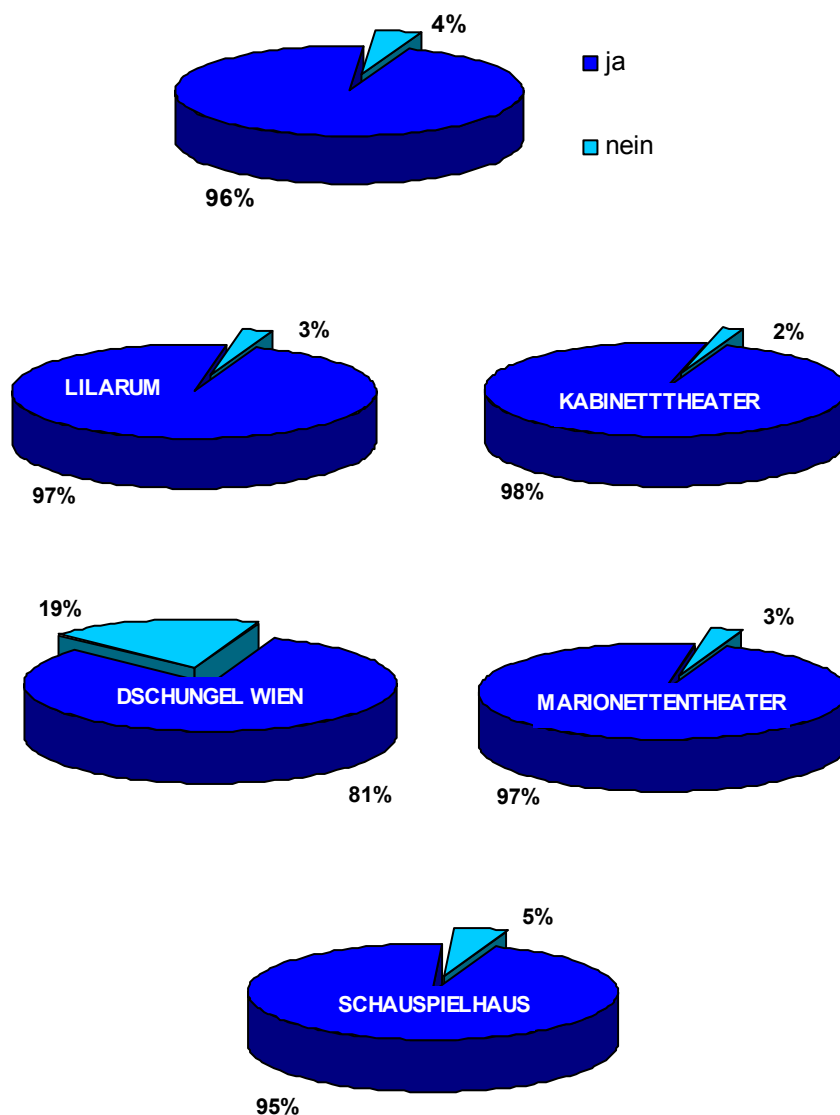
4. Besuchen Sie öfter kulturelle Veranstaltungen? Wenn ja, welche?

Auffallend viele Besucherinnen gehen in Ausstellungen. Das legt den Schluss nahe, dass ein an Bildender Kunst interessiertes Publikum auch am Figurentheater interessiert ist. Nur im MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN besucht das Publikum vorwiegend Konzerte und die Oper.



5. Empfinden Sie Figurentheater als eigene Kunstrichtung nicht nur für Kinder?

Hier spricht die Graphik für sich. Ein eher geringer Prozentsatz ist auch nach einer Vorstellung der Meinung, Figurentheater in die Kindertheaterecke stellen zu müssen. Auf der folgenden Seite sind einige Publikumsaussagen als Begründung für die Entscheidung zitiert.



Begründung: (Zitate aus den ausgefüllten Fragebögen.)

## LILARUM

Es bedarf keiner Erklärung
Ofmals ausdrucksstärker als Theater mit Schauspielern
Kenne bis jetzt nur ein Stück für Erwachsene, hat sicher Potential
Weil die Darsteller Figuren sind
Nichts ist nur für Kinder
Traditionelle Theaterformphantasie hat jeder und die wird dabei gefördert
Inhalte sind verschieden vom Kindertheater
„normales“ Theater ist ja auch nicht nur für Kinder
Andere Darstellungsmöglichkeiten
Es war sehr unterhaltsam, genaue Beobachtungen, gute Musik/Geräuschcollage
Wesentliches Ausgedrückt, konsequenter als durch Personen
Weil es ein Medium ist, das auch sehr plakativ arbeitet
Andere Form des Ausdruckes
Erwachsene sind auch nur Kinder
Warum sollte man Dinge, die die Erwachsenen angehen, nicht auch mit Figuren darstellen können
Muss das extra begründet werden? Eigene Ästhetik, die sich von anderen abhebt
Der Puppe wegen
Abstraktion über „Distanz“ zur Nähe
Ich glaube ein anspruchsvolles Figurentheaterstück ist bisweilen zu anspruchsvoll für Kinder
Hat auch eigene Tradition
Wirken wie Menschen
Es regt die Phantasie an
Hauptsächlich durch die Figur
Kann man in meinen Augen gar nicht trennen, ob für Kinder oder für Erwachsene
Es sind stärkere Spiegelungen möglich als mit menschlichen Darstellern
Manchmal kann mit Verfremdung Eindringliches ausgedrückt werden
Neue/andere Darstellungsmöglichkeiten
Eigenständige Kunstform
Es ist so gut wie nichts nur für Kinder
Es ist ausgesprochen faszinierend Puppen agieren zu sehen, bzw. sie können sich bisweilen besser „mitteilen“ als Menschen
1. Muss Figurentheater ja nicht von vornherein „kindisch“ sein, sondern kann auch Inhalte für Erwachsene übermitteln 2. Warum sollten Puppen überhaupt nur für Erwachsene sein?
Es ist eben toll für „Kinder“ jeden Alters

## KABINETTTHEATER

Weil nette Alternative, aja und es macht Spaß
literarischer Approach
wunderbar subtil, geistreich, Phantasie anregend ... einfach wundervoll
sehr wertvoll als Ausgleich zu den anderen „Theaterformen“
für jedes Alter
weil in jedem Erwachsenen ein Kind steckt und die Phantasie angeregt wird
Phantasie ist für alle Leben Futter!
eigene Stilmittel
vielfältige Darstellungsmöglichkeiten
anregend, aufregend, zum Glück nie perfekt, gut gegen eingefahrene Hirne
öffnet Räume
ist durch die Figuren spezifischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen
Wenn das Kinder machen? Warum nicht auch Erwachsene

## **DSCHUNDEL WIEN**

Teil von Theater
es wirkt! Extrem gut und lustig
Eine Form von Ausdruck, die uns auf eine eigene Art und Weise erreicht
ganz eigene Effekte können erreicht werden
weil auch Erwachsene die Figur verstehen und außerdem ...
wenn es für Erwachsene gemacht ist, dann regt es mehr als alles Andere die Phantasie an

## **MARIONETTENTHEATER**

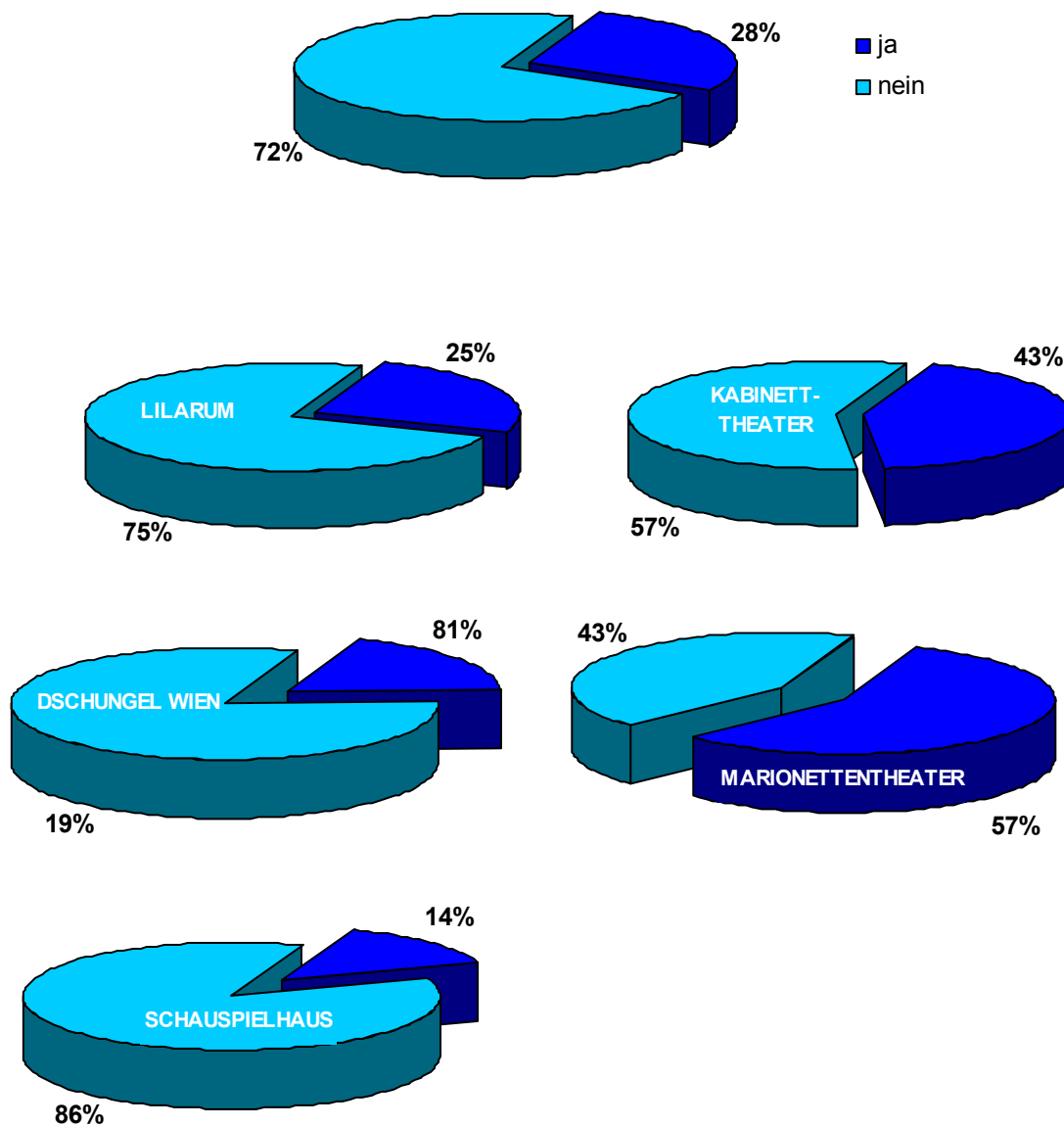
Puppen haben Freiheiten auf der Bühne, die ein „echter“ Schauspieler niemals haben kann

## **SCHAUSPIELHAUS WIEN**

Figuren können gleich Schauspielern Charaktere, Stimmungen, Interaktion transportieren
Veränderung der Charaktere, damit Entwicklung schwierig
Weil es wie jede Theaterrichtung Themen und Geschichten für alle ermöglicht
aktuelle Themen auf andere Art vermitteln
Inhalte genauso vermittelbar wie bei „normalem“ Theater
Es lassen sich sehr wohl anspruchsvolle Themen im Figurentheater transportieren
Hohe Kunst!
Coole Wirkung
Schöne und interessante Sachen sind für alle Alterssparten schön und interessant
andere Themen/Stücke
Themen für Erwachsene anders
Puppen regen die Phantasie oft stärker an als Schauspieltheater
Eingrenzungsgrund

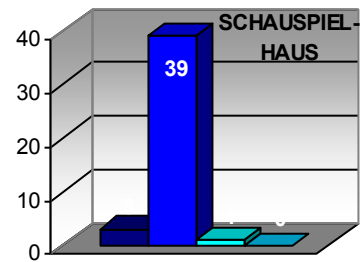
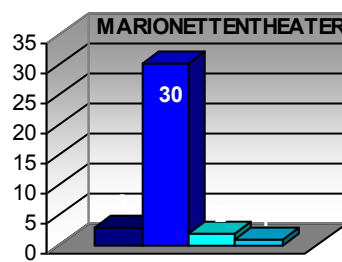
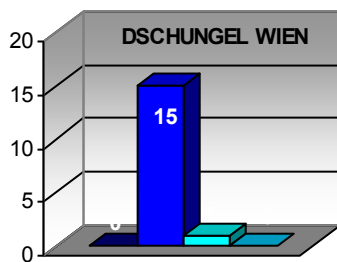
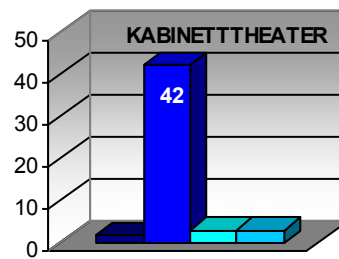
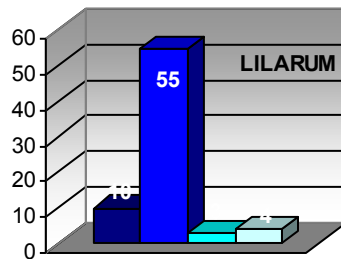
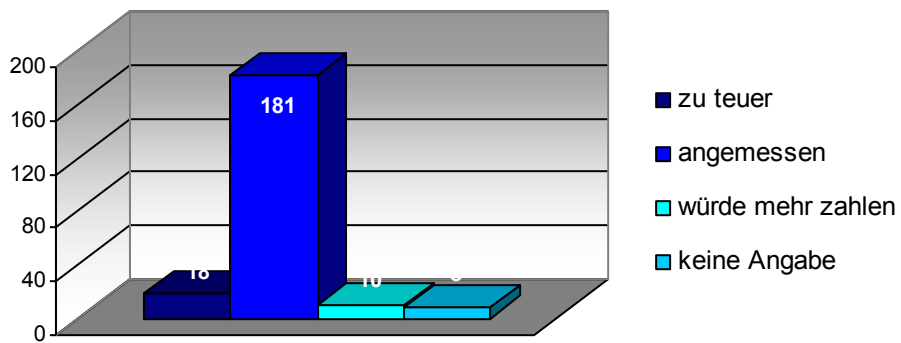
6. Glauben Sie, dass ein Figurentheaterstück schneller und kostengünstiger herzustellen ist als ein Stück für andere Theatersparten (Sprechtheater, Oper, Tanz ...)?

Leider sind doch einige Zuschauerinnen der Auffassung, Figurentheater wäre billig herzustellen. Auffallend ist, dass gerade im MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN, der überwiegende Teil der Besucherinnen dieser Auffassung ist.



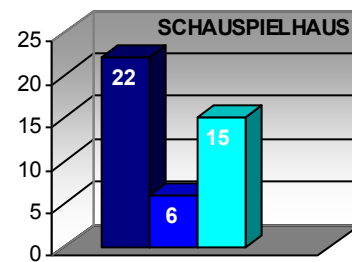
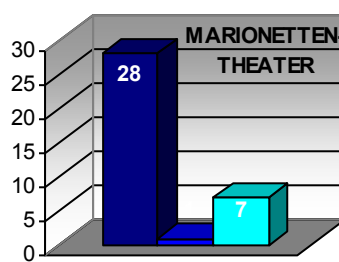
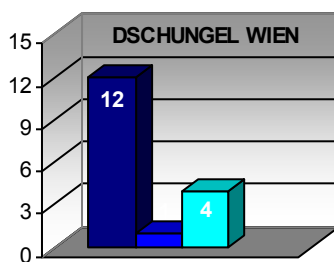
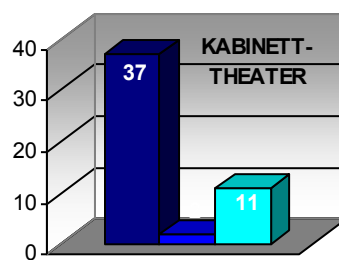
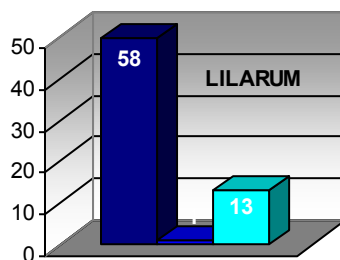
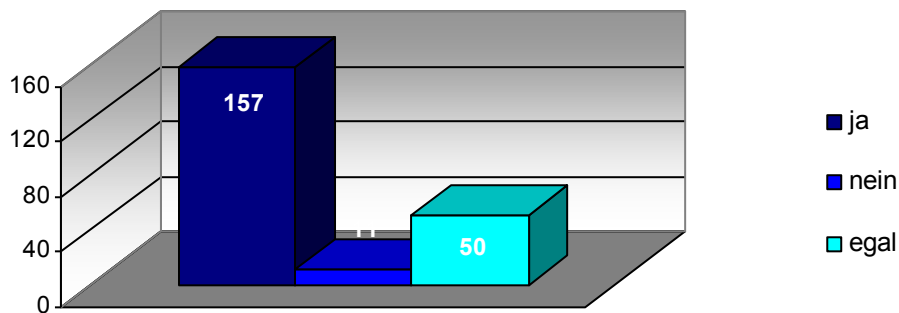
7. Wie empfinden Sie den Kartenpreis?

In allen Theatern empfand der Großteil des Publikums den Kartenpreis als angemessen.



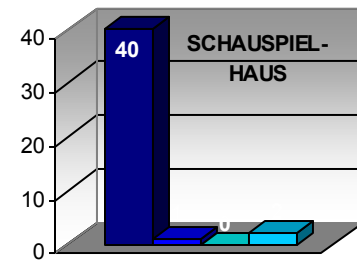
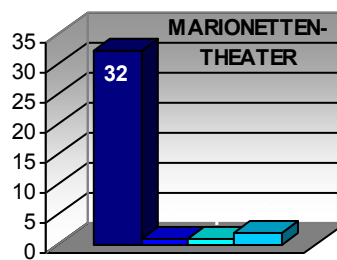
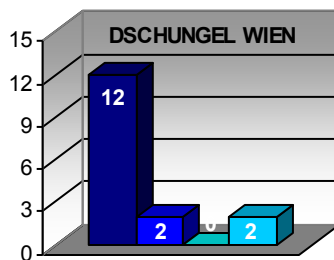
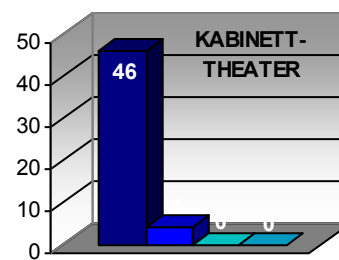
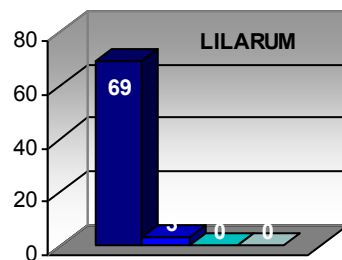
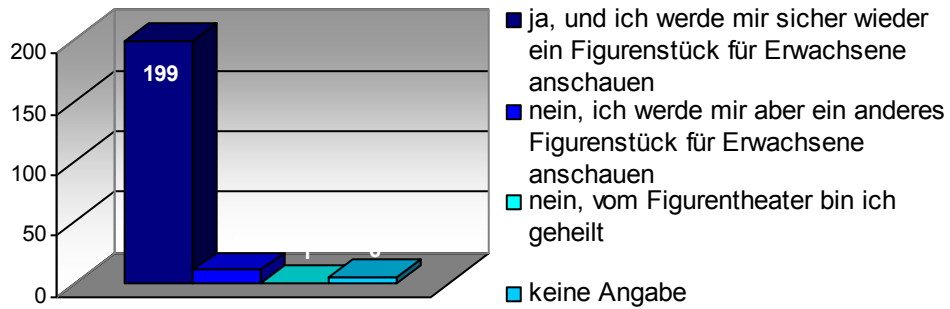
7. Sollte es neben Spielstätten für Sprechtheater, Oper, Tanz, Kabarett, etc. eine eigene Spielstätte für Figurentheater für Erwachsene mit regelmäßigem Spielplan geben?

Erfreulicher Weise befürwortet der Großteil der Zuseherinnen ein eigenes Haus für Figurentheater. Im SCHAUSPIELHAUS ist der Anteil derer, denen die Frage nach einer eigenen Spielstätte egal ist, besonders hoch. Ich nehme an, das Publikum dieses Hauses ist mit dem vielfältigen Angebot (das Schauspielhaus lädt mehrmals pro Jahr Figurentheaterspielerinnen aus verschiedenen Ländern ein) zufrieden und sieht daher keine Notwendigkeit ein eigenes Haus für Figurentheater zu besuchen.



8. Wurde Ihre Erwartungshaltung von diesem Stück erfüllt?

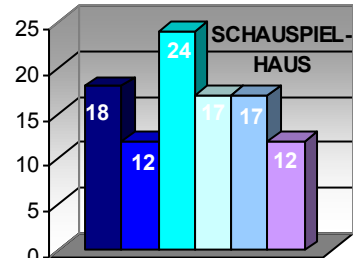
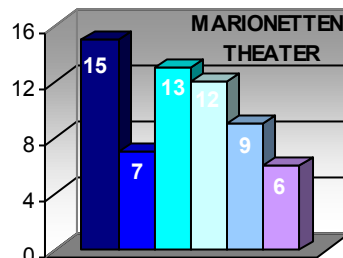
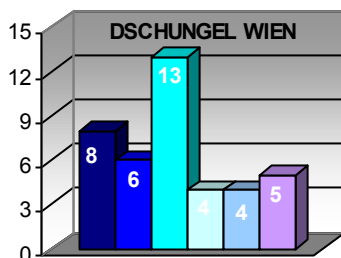
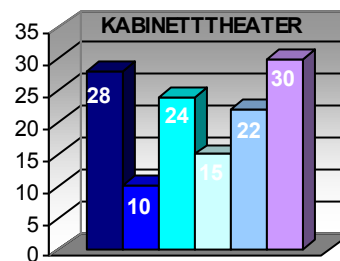
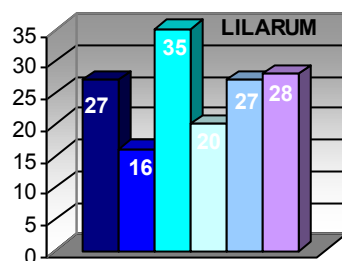
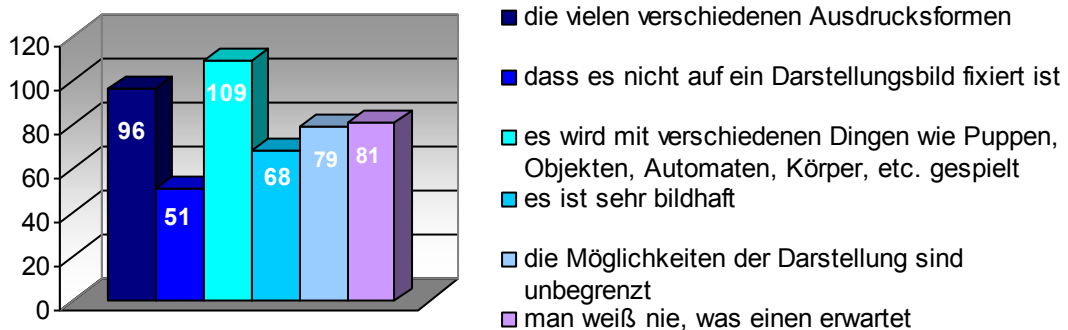
In keinem Theater wurde die Erwartungshaltung des Großteils des Publikums enttäuscht.



## 9. Was ist für Sie das spezifische am Figurentheater?

Diese Frage wird sehr individuell beantwortet. Die meisten Nennungen hat Punkt 3, es wird mit verschiedenen Dingen, wie Puppen, Objekte, Automaten, Körper, etc. gespielt.

Einige Zuschauer haben dem auch noch eigene Varianten beigefügt. Die Zitate sind auf der folgenden Seite zu lesen.



Anderes: (Zitate aus den ausgefüllten Fragebögen.)

## LILARUM

Man kann viel Fantasie einbringen
Puppen sind einzigartig
Lebendige Leblosigkeit
Stilistisches
Gesellschaftskritisch – sehr gut
Bildnerisch – künstlerische Qualität kommt besonders zum Ausdruck
„Gesamtkunstwerk“ Bildende Kunst + Theater
Das „Unhumane“ im positiven Sinn
Abstrakte Figuren möglich, die nicht durch Schauspieler gezeigt werden können ohne viel Aufwand
Typen können nur durch Figur (selbst ohne Stimme) dargestellt werden -> Figur verbindet Bild und Spiel -> Dramatik, hat die Ausdruckskraft einer Karikatur
Trotz wenig Text entsteht eine starke Dramatik

## KABINETTTHEATER

es lässt auch sehr viel Raum für die Phantasie
regt die Phantasie an
unglaublich phantasievoll

## DSCHUNGEL WIEN

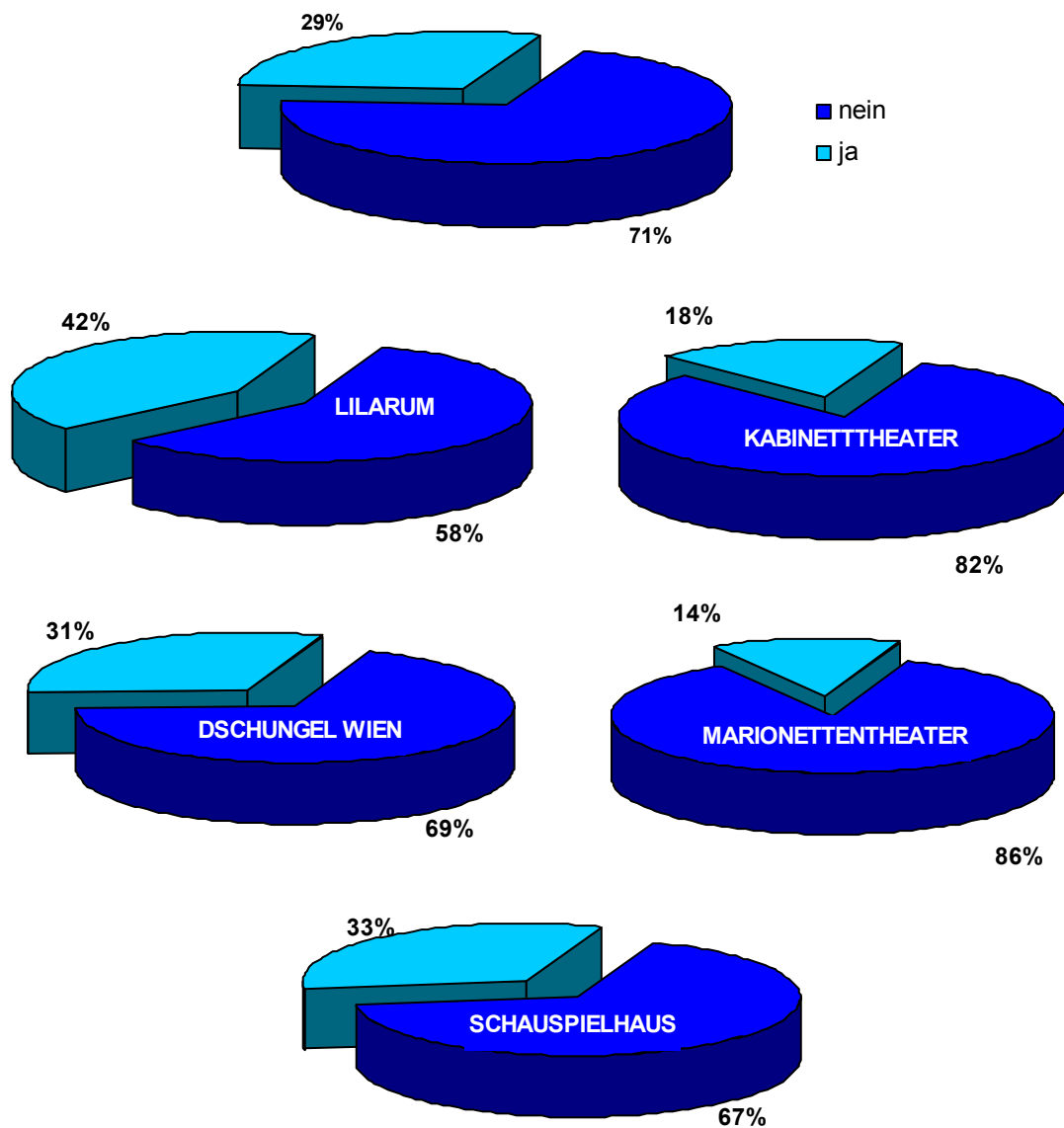
Ein Gegenstand verändert seinen Bedeutungsinhalt

## SCHAUSPIELHAUS WIEN

Die Gestaltung der Puppe ist eine eigene künstlerische Ebene
Die Leidenschaft des Puppenspielers. Man sieht irgendwann Menschen auf der Bühne.
Es geht darum Atmosphäre mit etwas Anderem als dem eigenem Körper zu erzeugen, das heißt: Die eigene Energie anderen Objekten zu leihen.

10. Kennen sie noch andere Spielstätten in Österreich, die Figurentheater für Erwachsene anbieten?

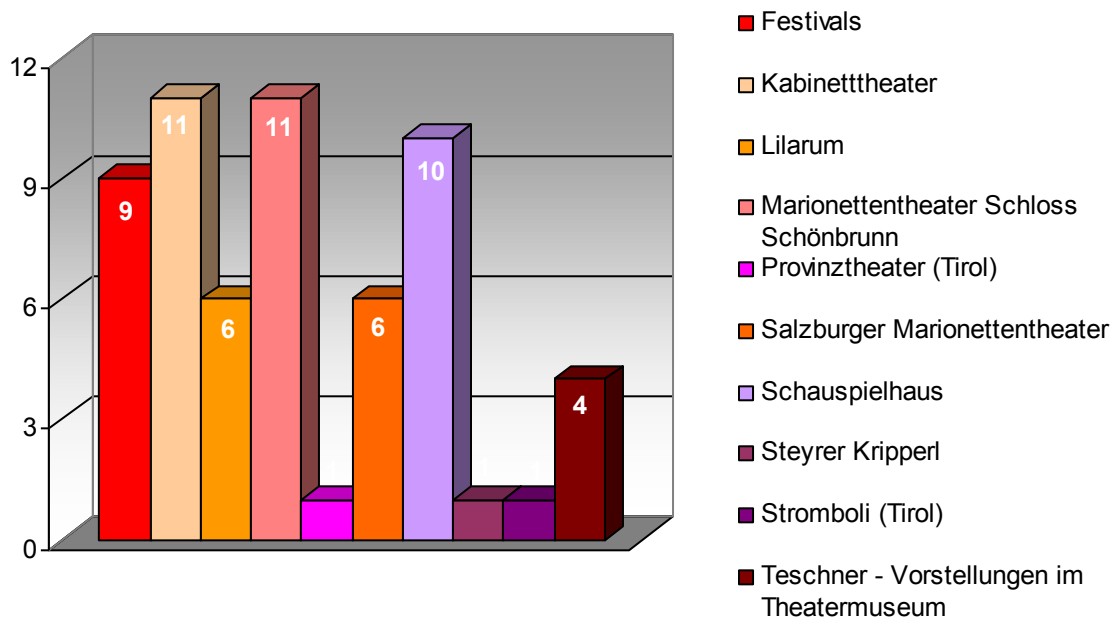
Die Wenigsten kennen noch andere Spielstätten in Österreich. Das Publikum ist sehr an ein Theater gebunden. Von denen, die ein anderes Theater kennen, konnte nur ein sehr geringer Prozentsatz eines nennen. Die Nennungen einiger Theater sind auf der nächsten Seite verzeichnet.



Welche:

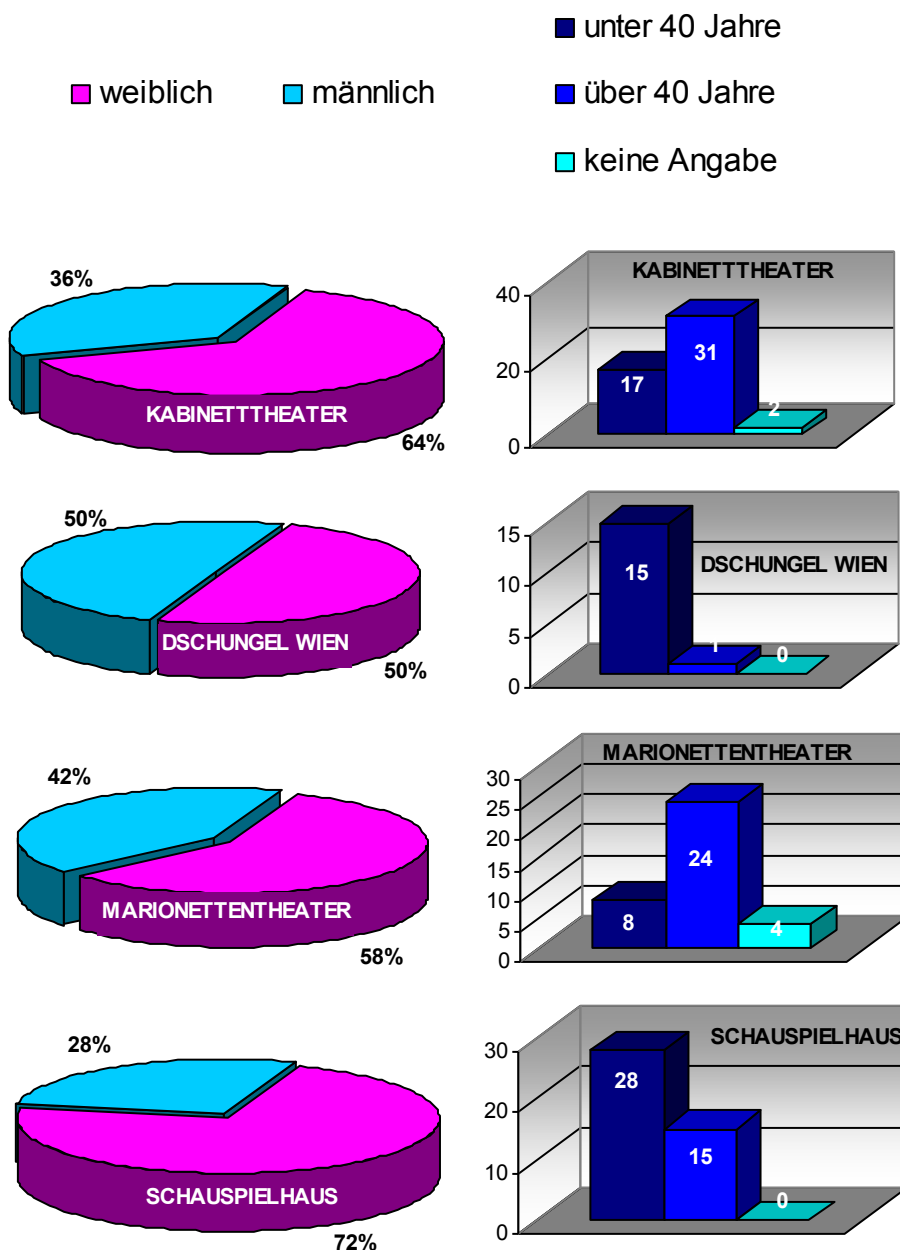
Ich führe die wenigen Nennungen auf den geringen Bekanntheitsgrad von Figurentheater überhaupt und auch der einzelnen Theater zurück. Es konnten wesentlich weniger Personen ein Theater nennen, als vorher noch angeben, ein anderes Theater als das eben Gesehene zu kennen.

Oft wurde dezidiert geschrieben, den Namen anderer Theater vergessen zu haben.



## 11. Sie sind?

Frauen besuchen öfter Theatervorstellungen als Männer. In der Altersverteilung des Publikums unterscheiden sich die einzelnen Theater. Das KABINETTTHEATER und das MARIONETTENTHEATER SCHLOSS SCHÖNBRUNN haben ein eher älteres Publikum als der DSCHUNDEL WIEN und das SCHAUSPIELHAUS.



## 11. Resümee

Figurentheater hat auf Grund seiner Geschichte keinen besonders hohen Stellenwert in Wien. Wirklich zufrieden sind nur wenige Spielerinnen mit ihrer Situation, einige haben das Spielen für Erwachsene überhaupt aufgegeben oder betätigen sich in anderen Theatersparten. Die Qualität der Stücke ist sehr hoch und die Theatermacherinnen sind von ihrer Arbeit überzeugt, das wird aber weder vom Publikum noch von den Subventionsgebern gebührend honoriert. Höhere Förderungen sind eher für gutes Kindertheater – siehe Figurentheater LILARUM – zu erlangen, als für Stücke für Erwachsene. Allerdings kann ein Figurentheater, welches eine literarische Nische bedient, wie das KABINETTTHEATER, durchaus erfolgreich sein. Aber auch im Fall dieses Theaters ist zu sagen, dass das Publikum eher durch die Literatur als durch das Genre Figurentheater an sich angezogen wird. Es bestand in den Interviews die einhellige Meinung, es ist besser Figurentheater unter einem anderen Namen zu verkaufen, oder zu mindest – wie im Falle *Die Zauberflöte* des MARIONETTENTHEATERS SCHLOSS SCHÖNBRUNN – ein übergeordnetes Event als Werbefaktor zur Verfügung zu haben. Trotz des Bekanntheitsgrades zieht das Stück erst seit dem Mozartjahr mehr Publikum an. Das Figurentheater leidet leider sehr unter seinem Image als nicht ernst zu nehmendes Kasperl- und Kindertheater. Figurentheater, als Genre, ist nur für einen kleinen Kreis von Kennerinnen und Liebhaberinnen ein ausreichender Grund ins Theater zu gehen.

Eine Ausbildungsstätte und ein Figurentheaterhaus wären wichtige Faktoren, um das Image zu verbessern, den Nachwuchs an Spielerinnen und das Figurentheater als Kunstrichtung zu fördern. Es zeichnet sich in den ausgewerteten Publikumsfragebögen ein eindeutiges Interesse an einer eigenen Spielstätte für Figurentheater ab. Da die lokale Szene künstlerischer Figurentheaterschaffender zu klein ist, wäre eine fundierte Ausbildung der erste Schritt, ein hohes künstlerisches Niveau bieten zu können. Dem Genre ein eigenes Haus zu widmen ist erst als zweiter Schritt sinnvoll. Nur so kann Figurentheater als Kunstrichtung in der österreichischen Theaterlandschaft den Stellenwert erlangen den es verdient.

Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre lässt in Österreich zu Wünschen übrig. Die Auseinandersetzung mit Figurentheater verändert die Sehgewohnheiten aller Theatersparten. Es wird mehr auf Visuelles wertgelegt und

Bühnenbild und Requisiten bekommen eine andere Bedeutung. Für die gesamte Theaterwissenschaft wäre fundierte Forschung von Nutzen. Nicht zuletzt um auch Theaterkritikerinnen das nötige Wissen zur Verfügung zu stellen, damit diese ausführliche Kritiken medial wirksam verfassen können. Kritiken über Figurentheater sind mehr die Ausnahme als die Regel.

Nicht nur für Diplomarbeiten und Dissertationen bietet Österreich einiges an Forschungsthemen. In diesem Land fehlt es, zu Unrecht, an wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Figurentheater. Ich hoffe mit meiner Arbeit einen kleinen Beitrag leisten zu können, doch bleiben für weitere wissenschaftliche Forschungen noch viele Fragen offen.

## 10. Bibliographie

- Bernstengel, Olaf; Taube, Gerd; Weinkauff, Gina** (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varitäten...: Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Wilfried Nold. Frankfurt am Main 1994
- Blankertz, Herwig**: Die Geschichte der Pädagogik: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Büchse der Pandora. Wetzlar 1982
- Brendenal, Silvia**: Animation fremder Körper: Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Theater der Zeit. Berlin 2000
- Debriacher, Gudrun**: Die Mechanik der Seele: Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. Diplomarbeit. Uni Wien 2001
- Dembski, Ulrike** (Katalogredaktion): Puppentheater in Österreich: Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung Puppentheater in Österreich 1993 / Veranstaltet vom Österreichischen Theatermuseum. Böhlau. Wien 1993
- Dering, Florian, Gröner, Margarete, Wegner, Manfred**: Heute Hinrichtung. Christian Brandstätter Verlag. Wien-München 1990
- Drexel, Inge Maria**: Kasperltheater für Vorarlberg: Ein satirisch kabarettistisches Stockhandpuppenspiel. Diplomarbeit. Uni Wien 1995
- Feustel, Gotthard**: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt. Edition Leipzig 1991
- Gugitz, Gustav**: Der Weiland Kasperl. Strache. Wien 1920
- Hadamovsky, Franz**: Wien Theatergeschichte. Dachs-Verlag. Edition Wien. Sonderband-Studienausgabe. 1994
- Heilig, Katharina Maria**: Kann man den Kasperl derschlag'n? Diplomarbeit. Uni Wien 1998
- International Marionette Union; UNIMA** (Hg.) Übers.: Schuenke, Christa; Reiter, Frank: Die Welt des Puppenspiels. Henschel Verlag. Berlin 1989
- Jurkowsky, Henryk**: A history of European puppetry. Levinston, NY 1996
- Karakova – Lorenz, Konstanza**: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. In: Wegner, Manfred (Hg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Prometh Verlag. Köln 1989
- Kleist, Heinrich von**: Über das Marionettentheater. Insel Verlag. Leipzig 1944

- Krenn, Anita:** Professionelles Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Diss. Uni. Wien 1984
- Knoedgen, Werner:** Das Unmögliche Theater: Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Verlag Urachhaus. Stuttgart 1990
- Minuth, Johannes:** Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst. Puppen & Masken-Verlag. Frankfurt am Main 1996
- Münchener Stadtmuseum:** Kasperl Larifari. Blumenstraße 29a. Heinrich Hugendubel Verlag. München 1988
- Piplits, Erwin:** Serapions Theater / Verwandlung und Wirklichkeit. Böhlau Verlag. Wien 1998
- Purschke, Hans R.:** Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Eigenverlag. Frankfurt/M 1984
- Purschke, Hans Richard:** Die Puppenspieltradition, Europas Deutschsprachige Gebiete. Deutsches Institut für Puppenspiel. Bochum 1986
- Range, Johanna:** Das Figurentheater LILARUM – Untersuchung einer Entwicklungsgeschichte und Intension unter Berücksichtigung der Ästhetik des Figurentheaters und dessen Bedeutung für die Theaterpädagogik. Diplomarbeit. Wien 2004
- Reichert, Julia:** Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005
- Riedel, Veit Karl:** Puppentheater in Oldenburg. Heinz Holzberg Verlag. Oldenburg 1982
- Rommel, Otto:** Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Bindenschild-Verlag. Wien 1946
- Rommel, Otto:** Die Alt-Wiener Volkskomödie: Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Schroll. Wien 1952
- Sonnenfels, Joseph von** [Hg.: Haider-Pregler, Hilde] : Briefe über die Wienerische Schaubühne. Graz 1988
- Schindler, Otto:** Wandertruppen in Niederösterreich in 18 Jhd. In: Hadermowsky, Franz, Hg.: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XVII. Wien 1970
- Schindler, Otto:** Kasperl, der Hausherr in der Narrengasse: Commedia dell' arte am Wiener Volkstheater. Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. Berlin 1996

**Schneider, Wolfgang:** Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Dipa-Verlag. Frankfurt am Main 2000

**Schvey, Henry:** Mit den Augen des Dramatikers: Das Visuell Drama bei Oskar Kokoschka. In: Oskar Kokoschka. Hg.: Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Residenzverlag. Salzburg und Wien 1886

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

**Sümegi, Ulrike:** 20 Jahre Puppentheertage in Mistelbach. Von 1979-1998. Diplomarbeit. Wien 2000

**Taube, Gerd.** In: Bernstengel, Olaf; Taube, Gerd; Weinkauff, Gina (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varitäten... Wilfried Nold. Frankfurt am Main 1994

**Taube, Gerd:** Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1995

**Taube, Gerd:** Bilderzauber und Trauerzeremonie. In: Brendenal, Silvia: Animation fremder Körper. Theater der Zeit. Berlin 2000

**Teschner, Richard** [Ill.] :Österreichisches Theatermuseum <Wien> : Der Figurenspiegel : Richard Teschner / [Österreichisches Theatermuseum. Zusammenstellung u. Gestaltung des Kataloges: Jarmila Weißenböck.] Beiträge von Klaus Behrendt. Böhlau , 1991

**Till, Wolfgang:** Puppentheater. Universitätsdruckerei und Verlag. München 1986

**Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch.; Hammer, Klaus:** Lexikon Theater International. Henschel Verlag. Berlin 1995

**UNIMA Zentrum Österreich** (Hg.) [Redaktion: Berendt, Klaus; Dr. Verdel, Helena]: Puppentheater in Österreich. Wien 1987

**Verena, Keil-Budischowsky. Hrsg. v. Peter Poetschner:** Die Theater Wiens. Zsolnay. Hamburg. 1983.

**Wagner, Meike:** Nähte am Puppenkörper: der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters. Transcript Verlag. Bielfeld. 2003

**Weinkauff, Gina:** Der rote Kasper. Deutsches Institut für Puppenspiel. Bochum 1982

**Weitzner, Peter:** Objekttheater: Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren. Nold. Frankfurt a.M. 1993

Lexika:

**Beck, Wolfgang.** In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard: Theaterlexikon. Rowohlt's Enzyklopädie. 1992

**Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch.;** Hammer, Klaus: Lexikon Theater International. Henschel Verlag. Berlin 1995

**Wintersberger, Astrid:** Österreichisch-Deutsches Wörterbuch. Residenzverlag. Salzburg und Wien 1995

Das aktuelle Fremdwörterlexikon. Genehmigte Sonderausgabe für Quelle International. Printed in Germany

Zeitschriften:

**Augustin.** Nr. 174, Februar 06. S. 28

K.C. In **Profil:** Nr. 47; 36. Jg., 21. November 2005

**Kurier:** Sonderausgabe. Programm und Höhepunkte der Wiener Festwochen. Mai/Juni 2006

**Wiener Zeitung.** Ausgabe 201 am 13.10.2005

Schindler, Otto G.: Von Pulcinella zu Kasperl. In: **Imago** 04

**Imago:** Ausgaben 02-09

Programme und Pressemappen:

**Programmheft zur Ausstellung 500 Puppenhelden.** 20 Jahre Theaterfiguren von Traude Kossatz

**Presstext zu *Wiener Orchestrion.*** Figurentheater Lilarum 2004

**Programmheft zu *Wiener Orchestrion.*** Figurentheater Lilarum 2004

**Programmheft zu *Kasperliade.*** Medieninhaber, Herausgeber und Redaktion:

Trittbrettl, 1160 Wien, Haberlgasse 91, J.W. Offsetdruck

**Pressemappe zu 15 Jahre Trittbrettl.** Jubiläumsfestival 5.-27. April 1997

**Programmheft zu *Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung!*** Christoph Bochdansky 2001

**Programmzettel zu *Ich freue mich.*** Christoph Bochdansky 2004

**Programmheft zu *Minidramen II.*** Kabinetttheater 1995

**Presstext zu *Finale Totale & Totales Finale.*** Theater ohne Grenzen 2000

**Programmheft zu *Agathe Notnagel bemüht sich um sie!*** Natascha Gundacker 2003

Zitate aus Stücken:

„Dead Puppet Talk“, Schauspielhaus 17. 11. 2005

Persönliche Quellen:

Interviews mit folgenden Personen:

Traude Kossatz am 14.03.2006

Christoph Bochdansky am 04.04. 2006

Heini Brossmann am 03.05. 2006

Werner Hierzer am 07.05. 2006

Natascha Gundacker am 12.05. 2006

Airan Berg am 22.05. 2006

Julia Reichert am 15.06.2006

Digitalaufnahmen und Interviewprotokolle bei der Verfasserin

Gespräch mit Martina Winkel am 28. 06. 2006

Gesprächsprotokoll bei der Verfasserin

E-Mail-Kontakt mit folgenden Personen:

Traude Kossatz

Christoph Bochdansky

Heini Brossmann

Werner Hierzer

Christine Hierzer

Natascha Gundacker

Julia Reichert

Martina Winkel

E-Mails bei der Verfasserin

Internet:

[www.clown-habakuk.at/](http://www.clown-habakuk.at/) Letzter Zugriff: 29.12.2005

[www.odeon-theater.at](http://www.odeon-theater.at) Letzter Zugriff: 26.03.2006

[www.bochdansky.at](http://www.bochdansky.at) Letzter Zugriff: 29.06.2006

[www.tog.at/](http://www.tog.at/) Letzter Zugriff: 29.06.2006

[www.trittbrettl.at](http://www.trittbrettl.at) Letzter Zugriff: 28.06.2006

[www.marionettentheater.at](http://www.marionettentheater.at)      Letzter Zugriff: 30.06.2006  
[www.figurentheater-treff-tirol.at](http://www.figurentheater-treff-tirol.at)      Letzter Zugriff: 25.06.2006  
[www.theater-der-figur.at](http://www.theater-der-figur.at)      Letzter Zugriff: 25.06.2006  
[www.fabularia-peregrini.com](http://www.fabularia-peregrini.com)      Letzter Zugriff: 25.06.2006  
<http://www.ooe-theaterverband.com>      Letzter Zugriff: 25.06.2006  
[www.figurentheater-wels.at](http://www.figurentheater-wels.at)      Letzter Zugriff: 25.03.06  
[www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2005.pdf](http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2005.pdf)      Letzter Zugriff: 18.07.2006  
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/zahlen-theater-wien.pdf>  
Letzter Zugriff: 03.06.2006  
<http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20050216&SEITE=020050216011>  
Letzter Zugriff: 01.06.06

#### Abbildungen:

Abbildung 1: **Salatplätschnkurti**. Aus dem LILARUM-Archiv

Abbildung 2: "**A Trara mit an Kiwara-Ausweisen vorweisen ausweisen**". Auf: [www.trittbrettl.at/kasperliade.html](http://www.trittbrettl.at/kasperliade.html). Zugriff: 28.06.2006

Abbildung 3: Szenenfoto **Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung**. Auf: [www.bochdansky.at](http://www.bochdansky.at). Zugriff: 29.06.06

Abbildung 4: Szenenfoto **Ich freue mich**. Auf: <http://www.bochdansky.at>. Zugriff: 29.06.06

Abbildung 5: Szenenfoto **Das Bein. Ein Clownstück**. In: Reichert, Julia: Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne. In: Millner, Alexandra (Hg.): Niemand stirbt besser. Sonderzahl. Wien 2005. S. 23

Abbildung 6: Szenenfoto **Finale Totale & Totales Finale**. A Shakespearian Showdown I&II. Von Martina Winkel in einem E-Mail zur Verfügung gestellt.

Abbildung 7: Gruppenbild aus **Die Zauberflöte**. Zur Verfügung gestellt in einem E-Mail von Christine Hierzer.

Abbildung 8: Pressefoto von **Agathe Notnagl**. Foto von Joachim Berger. Zur Verfügung gestellt von Natascha Gundacker in einem E-Mail.