



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Spielende Hände.
Illusion und Manipulation im Figurentheater am Beispiel
des Ballschen „Krippenspiels“ im Wiener Kabinetttheater.

verfasst von / submitted by
Sebastian Bauer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Thema	2
1.2	Hypothese und Forschungsfrage	3
1.3	Methode	4
1.4	Literaturrecherche	4
2	Grundlagen	6
2.1	Das Kabinetttheater	6
2.1.1	Julia Reichert, eine Prinzipalin	6
2.1.2	Werbepuppen & Kunstwerke	7
2.1.3	Gründung des Kabinetttheaters	9
2.1.4	Die Räumlichkeiten des Kabinetttheaters	10
2.2	Hintergründe zum „Krippenspiel“	11
2.2.1	„Das Krippenspiel“	11
2.2.2	Concert bruitiste - Poème simultan	13
2.2.3	Hugo Ball	15
2.2.4	Dadaismus	16
3	Theorie	19
3.1	Begriffserklärung	19
3.2	Das Figurentheater	22
3.2.1	Geschichte des Puppentheaters	22
3.2.2	Offene Manipulation	24
3.2.3	Das Spiel mit den Händen	31
3.2.4	Hände und Puppen	39
3.2.5	Hände und Puppen - ein medientheoretischer Blick	42
3.2.6	Der Illusionsvertrag	44
4	Analyse	48
4.1	Was ist Analyse?	48
4.2	Die Begriffe Inszenierung und Aufführung	49
4.3	Inszenierungsanalyse vs. Aufführungsanalyse	50
4.4	Gewählte Analyseform	51
4.5	Unterteilung der Analyse	52

4.6	Beschreibung der Aufführung.....	52
4.6.1	Der Stall	54
4.6.2	Die Verkündigung	55
4.6.3	Die Ankunft im Stalle.....	56
4.6.4	Die Prophezeiung.....	59
4.7	Detailanalyse.....	60
4.8	Bewegende und hinzufügende Hand	61
4.8.1	Verortung	61
4.8.2	Gestische Zeichen	62
4.8.3	Weitere Zeichen.....	62
4.8.4	Interpretation.....	64
4.9	Hand als Teil einer Figur.....	64
4.9.1	Verortung.....	65
4.9.2	Gestische Zeichen	66
4.9.3	Weitere Zeichen.....	67
4.9.4	Interpretation	68
4.10	Hand als Akteur.....	68
4.10.1	Verortung.....	69
4.10.2	Gestische Zeichen	70
4.10.3	Weitere Zeichen.....	70
4.10.4	Interpretation.....	71
4.11	Auswertung	71
5	Conclusio.....	73
5.1	Ausblick.....	75
6	Bibliographie.....	76
6.1	Onlinequellen.....	78
6.2	Filmquellen.....	79
6.3	Weitere Quellen.....	80
7	Abbildungsverzeichnis.....	80
8	Abstract Deutsch	83
9	Abstract Englisch	84

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit behandelt das Stilelement der sichtbaren Hände auf der Bühne des Puppentheaters und wie dieselben die Illusion im Publikum potentiell irritieren.

Sichtbare Hände im Kontext des Puppentheaters bedeuten, dass die Hände, die die Puppe manipulieren, für das Publikum sichtbar sind oder aber als Greifwerkzeug für die Puppe fungieren. Darüber hinaus können sie als eigenständige Greifwerkzeuge eingesetzt werden, wenn beispielsweise die Dramaturgie verlangt, dass Requisiten auf der Bühne bewegt werden. Inwieweit die Sichtbarkeit jener Hände in die Illusion eines nicht fachspezifischen Publikums eingreift und diese dekonstruiert, problematisiert die vorliegende Masterarbeit.

Anhand einer Aufführungsanalyse des im Wiener Kabinetttheater zur Aufführung gebrachten „Krippenspiels“ des Dadaisten Hugo Ball werden die oben angeführten Überlegungen spezifiziert und abschließend ausgewertet. Dabei zeigt sich, dass es notwendig ist, das Sujet der sichtbaren Hände in ihrem historischen Kontext zu beschreiben und anhand ausgewählter zeitgenössischer Beispiele in ihrer spezifischen Medialität zu verorten.

Auf den oben angesprochenen Punkten basiert die Gliederung dieser Arbeit. Die Durchleuchtung breiter Themenfelder führt schrittweise an den Gegenstand heran. Um Julia Reicherts spezifischen Zugang zum Figurentheater, wie beispielsweise den Einsatz der Hände, besser verstehen zu können, wird ihr Werdegang bis zur Gründung ihres Theaters beschrieben. Weiters liegt die Aufmerksamkeit auf den Räumlichkeiten des Kabinetttheaters, die die Aufführung rahmen. Ebenso wird Hugo Ball und die mit ihm in Verbindung stehende Strömung des Dadaismus diskutiert, da die Darbietung des „Krippenspiels“ wesentlich von ihr beeinflusst wird.

Als nächster Schritt ist die Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen nötig. Anfangs werden die wichtigsten Begriffe des Figurentheaters vorgestellt, wodurch einerseits eine klare Abgrenzung zur Menschenbühne hergestellt wird und andererseits Definitionen für die gesamte Arbeit festgelegt werden. Anschließend wird der zur Gänze sichtbare Mensch im Figurentheater, dies wird

konkret als offene Manipulation bezeichnet, behandelt. Dabei wird die lange historische Tradition von Mensch und Puppe aufgezeigt.

An diese Erkenntnisse anknüpfend werden die Spieltechniken der beiden Pioniere der Puppenkunst, Sergei Oblaszow und Yves Joly, vorgestellt. Beide kreierten aus sichtbaren Händen Figuren, die zu Handlungsträgern auf der Bühne wurden. Darauf aufbauend wird auf die Bedeutsamkeit der sichtbaren Hände im zeitgenössischen Figurentheater verwiesen. Künstlergruppen, die neben den Händen weitere Gliedmaßen zur Erzeugung von Figuren einsetzen, werden ebenso in den Fokus gerückt. Danach steht die Verbindung von Figur und Mensch im Vordergrund. Anhand einer von Oblaszow erfundenen Figur, die diese Symbiose aufweist, werden unter anderem Reaktionen von Zusehenden und Spielerfahrungen erläutert. Anschließend wird das mediale Blickgeschehen im Figurentheater betrachtet und die Strukturen der Puppe analysiert. Der Abschnitt wird mit den Begriffen der Illusion und des Illusionsvertrages, die zentral für die Arbeit sind, komplettiert.

Abschließend wird eine punktuelle Analyse anhand von vier Abschnitten des „Krippenspiels“ durchgeführt. Mittels drei verschiedener Handbewegungen wird auf semiotischer und phänomenologischer Ebene analysiert, sowie ausgewertet und diskutiert. Anhand der Auswertung lässt sich das Problem, ob und wie sichtbare menschliche Hände für eine Illusionsverschiebung im Figurentheater verantwortlich sind, verhandeln.

1.1 Thema

Folgender Absatz veranschaulicht die Themenfindung dieser Masterarbeit. Ein Erinnerungsprotokoll, das für die Analyse von Julia Reicherts „Krippenspiel“ wesentlich ist, ist ein wichtiger Teil dieser Arbeit und speist sich aus folgendem Kontext.

Im Dezember 2016 war ich Gast in Julia Reicherts Kabinetttheater in der Porzellangasse 49, 1090 Wien, in dem an diesem Abend das dadaistische „Krippenspiel“ von Hugo Ball aufgeführt wurde. Hierbei handelt es sich um die Weihnachtsgeschichte; das besondere Ambiente evozierte dabei durch den festli-

chen Charakter Feiertagsstimmung im Publikum, obwohl der dadaistische Hintergrund die biblische Weihnachtsgeschichte ironisierte.

Während des Besuches dieser Inszenierung wurden Erinnerungen an Puppentheatervorführungen aus der Kindheit wach. Dabei kam die kindliche Naivität in das Bewusstsein, die fasziniert den Umstand ausblendete, dass sich hinter jeder Puppe eine Hand befand. Die Illusion wurde gänzlich rezipiert, die Puppe auf der Bühne nicht hinterfragt.

Trotzdem war die Interaktion zwischen Mensch und Puppe stets präsent, da man in gewissen Momenten die PuppenspielerInnen, beispielsweise beim Verschwinden hinter der Bühne oder am Ende einer Vorstellung, sehen konnte. Dennoch manifestierte sich diese vereinfachte Idee, dass die Spielenden zu keinem Zeitpunkt sichtbar sein dürfen. Überraschend, aber auch irritierend, war der Moment, in dem plötzlich menschliche Hände selbstverständlich auf der Puppenbühne gezeigt wurden.

Den Händen wurden verschiedenste Tätigkeiten zuteil und sie waren über die gesamte Vorstellungsdauer immer wieder sichtbar. Es drängte sich die Frage auf, ob diese Hände irritierend auf das Publikum wirken können und wie sich dies auf den Illusionsvertrag im Figurentheater auswirken kann. Deshalb sind die Hände und der Illusionsvertrag zentrale Punkte der vorliegenden Fragestellung und werden in der folgenden Arbeit näher beleuchtet.

1.2 Hypothese und Forschungsfrage

In diesem Abschnitt werden zunächst mehrere Hypothesen, die hinsichtlich des Themas aufgeworfen wurden, festgehalten und anschließend die daraus entwickelte Fragestellung der Arbeit genauer ausgeführt.

Es lässt sich annehmen, dass die sichtbaren Hände die Illusion nicht verändern, da sie sich in das Spiel integrieren und wahrscheinlich nicht als eigenständige Figuren oder Werkzeuge wahrgenommen werden. Anzunehmen ist, dass die Zusehenden das Gesehene aufgrund von Gewohnheit und Unterhaltungswert nicht fortwährend hinterfragen. Man ist sich vermutlich darüber bewusst, dass die Sichtbarkeit einen inszenierungstechnischen Hintergrund hat, da die Hände nicht zufällig erscheinen, sondern aktiv in das Geschehen eingreifen. Auch die

Tatsache, dass sich hinter den Puppen Menschen verbergen, die diese zum Leben erwecken, wird womöglich durch die im Theater vorherrschende Illusion hingenommen und nicht in Frage gestellt.

Möglicherweise können die erkennbaren Hände aber auch das Gegenteil bewirken und auf das Konstrukt Theater verweisen, wodurch das Illusionsprinzip dekonstruiert wird. Aufgrund der Koexistenz der Menschenhände mit den Figuren ist es wahrscheinlich, dass das Publikum angeregt wird, hinter die Fassade des Puppenspiels zu blicken. Dies würde wiederum bedeuten, dass die Hand ein adäquates Mittel wäre, um eine Illusionsverschiebung zu bewirken.

Aufgrund dieser Hypothesen rückt der Illusionsvertrag in das Zentrum dieser Arbeit und es stellt sich folgende Frage: Wie verändern die sichtbaren Hände der PuppenspielerInnen im Figurentheater die zugrundeliegende Illusion?

1.3 Methode

Für die vorliegende Arbeit wurde eine Analyse als geeignete Vorgehensweise ausgewählt. Methodisch wird eine Aufführungsanalyse des „Krippenspiels“ nach Erika Fischer-Lichte durchgeführt. Weshalb eine Aufführungs- einer Inszenierungsanalyse vorgezogen wurde, wird im dazugehörigen Kapitel näher erörtert. Um die Analyse auf die wesentlichen Bestandteile einzugrenzen, werden vier Abschnitte, in denen Hände sichtbar sind, genauer beschrieben und anschließend in Bezug auf die Fragestellung analysiert.

Für eine produktive Auswertung der Analyse, ist es unter anderem notwendig, spielende Hände im historischen Kontext zu betrachten und gegen Beispiele abzugleichen. Der Mehrwert dieser Arbeit liegt jedoch nicht ausschließlich in der Analyse sondern in den Fragen, die sich aus der theoretischen Betrachtung des Themenkomplexes ergeben.

1.4 Literaturrecherche

Um den historischen Kontext aufarbeiten zu können und theoretische Grundlagen zu generieren wurden zunächst gewisse Schlagworte, die sich aus der

Problemstellung ergaben, überlegt. Die Begriffe lauteten: PuppenspielerInnen, Marionetten, Hände, Figurentheater, sichtbare Hände, Hugo Ball, Krippenspiel, Puppe, Stimme, Sichtbarkeit der PuppenspielerInnen, Julia Reichert¹, Kabinettheater und offenes Spiel. Eine weitere Anlaufstelle war die Website des Kabinettheaters, welche Informationen bezüglich der Entstehungsgeschichte des Theaterhauses, Pressemitteilungen, Publikationen, aber auch Texte und Fotos zum Krippenspiel bereit hielt. Auch aus dem Programmheft, das am Vorstellungabend erworben wurde, konnten wichtige Informationen entnommen werden. In einem kurzen Gespräch mit Julia Reichert war es möglich Gedanken und die Fragestellung zu diskutieren. Dankenswerterweise stellte Reichert auch einen Videomitschnitt der Aufführung und eine Strichfassung zur Verfügung. Aus allen gewonnenen Grundlagen wurden diverse Themenkomplexe herausgearbeitet, die das Gerüst für dieser Arbeit bilden.

¹ Julia Reichert ist die Prinzipalin des Kabinettheaters. Näheres zu ihrer Person folgt im gleichnamigen Kapitel.

2 Grundlagen

Die folgenden beiden Hauptkapitel sind „Das Kabinetttheater“ und „Hintergründe zum Krippenspiel“. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit Julia Reichert und der Gründung des Kabinetttheaters. Das darauffolgende behandelt das „Krippenspiel“ und bezieht sich auf den Verfasser Hugo Ball.

2.1 Das Kabinetttheater

In den nächsten drei Abschnitten wird vorerst der Werdegang Julia Reicherts, der Person hinter dem Kabinetttheater, vorgestellt und anschließend wird auf die Räumlichkeiten des Theaters eingegangen.

2.1.1 Julia Reichert, eine Prinzipalin

"Meine erste Begegnung mit einer Puppe endete mit ihrer Zerstörung. Ich war vier Jahre alt und hatte mir zu Weihnachten Ross und Wagen, einen Bauernhof mit allen Tieren und weiteres 'Bubenspielzeug' gewünscht: Unter dem Christbaum lag stattdessen eine Babypuppe, deren Leben zu kurz für eine Namensgebung werden sollte. 'Begreifen heißt dekonstruieren', das hab` ich wohl damals schon verstanden und die Puppe kurzerhand zerlegt und sie dabei zerstört, um ihr Innenleben kennenzulernen."²

Zum Vorteil für die Figurentheaterwelt sollte dies nicht der einzige Kontakt Julia Reicherts mit einer Puppe gewesen sein. Ein erneutes Aufeinandertreffen mit einem derartigen Objekt gab es zum 60. Geburtstag ihres Vaters, wie die Puppenspielerin in ihrem biografischen Text festhält. Weiters schreibt sie, dass es ein Kasperltheater zur Aufführung gelangen sollte. Da Reichert noch zu jung war, um die Puppen zu bewegen, wurde ihr die Rolle der Conférencière übertragen. Sie durfte den Text nicht ablesen, sondern musste diesen aus dem Gedächtnis wiedergeben, weshalb diese Erinnerung die früheste Erfahrung von Lampenfieber sei.³ Möglicherweise wurde schon zu diesem Zeitpunkt ihre Sym-

² Komarek, Alfred, Schräge Vögel, Faszinierende Lebensentwürfe. Wien: Kremayer & Scheriau 2014. S. 4.

³ Vgl. Reichert, Julia, „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne.“, *Niemand stirbt besser*. Hg. Alexandra Millner, Wien: Sonderzahl 2005. S. 9 - 36. Hier S. 10.

pathie für das Spiel mit den Puppen, bei dem man durch das Publikum nicht gesehen werden kann, geweckt. "Fest steht, dass ich das »Spielen« im Verborgenen hinter der Bühne später weit mehr schätzen gelernt habe"⁴, schreibt die Puppenspielerin. Obwohl die Puppen Julia Reichert nicht loslassen, so scheint es, – obligatorische Besuche von Marionettentheaterstücken in Salzburg und München folgen⁵ – dass ihr erst zu einem späteren Zeitpunkt bewusst wird, wie inspirierend Puppentheater sein kann.

"Erst einige Jahre später, als ich 1971 von meinen Eltern zum 21. Geburtstag eine gemeinsame Reise nach Moskau geschenkt bekam, verwandelte sich durch eine Inszenierung des Puppenspielers und Leiters des Staatlichen Puppentheaters, Sergej Oblaszow, mein Interesse in eine anhaltende Lust, das plötzlich direkt erlebbare, in seinen inneren Gesetzen offen gelegte Spiel mit Puppen weiterhin zu verfolgen. [...] Erst viele Jahre später wurde mir klar, welchen Meister des Puppenspiels und Vorläufer einer ganz neuen Art von Figurentheater ich da gesehen hatte."⁶

Bis sich Reichert jedoch selbst "Prinzipalin eines Puppentheaters"⁷ nennen kann, vergehen noch mehrere Jahre, in denen sie verschiedenste Stationen passiert, die ihren Lebensweg nachhaltig bestimmen. "Ein soziales Jahr in einem Krankenhaus, die Ausbildung zur Bibliothekarin, dann [...] eine »eigene« Buchhandlung"⁸ und "erste Kontakte zu Autoren, die heute im Repertoire des Kabinetttheatres zu finden sind"⁹, sind die ersten Wegweiser hinsichtlich ihrer zukünftigen Passion für das Puppenspiel.

2.1.2 Werbepuppen & Kunstwerke

Um weiter in die Materie der Puppen einzudringen, begann sie mit der Herstellung eigener Puppen. Diese zumeist mechanischen Puppen erschuf die Künstlerin in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Helmut Eisendle. Sie gelangten

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Ebd. S. 11.

⁷ Ebd. S. 12.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

1981 in Italien zur Ausstellung und wurden alsbald von SammlerInnen gekauft.¹⁰ Die Figuren erhielten Namen wie "Onanierender Faun [...] oder Froschkönigin der Nacht"¹¹ und ähneln in ihren Erscheinungen der Puppe, die in Abbildung 1 zu sehen ist. „Die Fliege“, so der Name der Figur, wurde beispielsweise durch das Münchner Stadtmuseum erworben und ist heute in der dauerhaften Sammlung zu sehen.

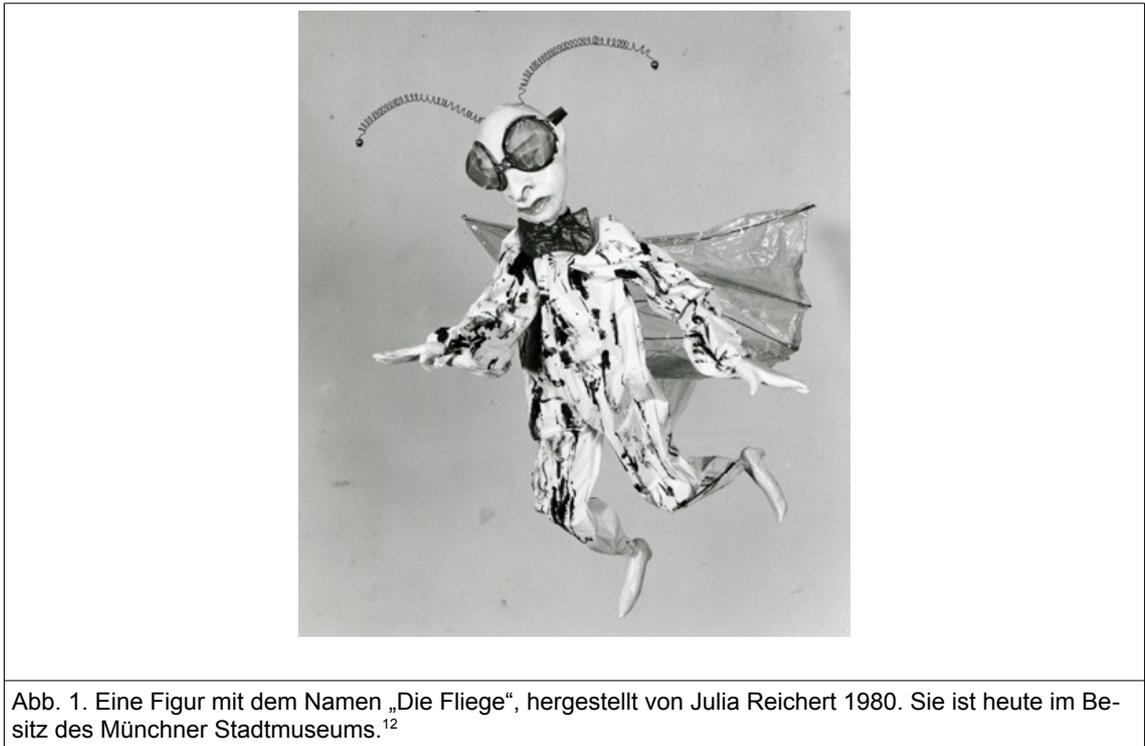


Abb. 1. Eine Figur mit dem Namen „Die Fliege“, hergestellt von Julia Reichert 1980. Sie ist heute im Besitz des Münchner Stadtmuseums.¹²

1983 zog Reichert von München nach Graz, wo sie angesichts steigender Bekanntheit Werbefiguren auf Grundlage diverser Illustrationen, zum Beispiel für die Frankfurter Buchmesse, konstruierte.¹³ Anknüpfend an diesen Erfolg wurden für das „Steirische Herbst Festival“ "Masken und Kopfbauten nach Figurinen von Günter Brus zu dem Theaterstück *Erinnerungen an die Menschheit* von Gerhard Roth"¹⁴ gefertigt. "Doch Julia Reichert ist nicht zufrieden: »Jetzt muß

¹⁰ Vgl. Reichert, Julia: Was alles wohin führen kann, Versuch einer Biografie. <http://www.kabinettheater.at/2013-03-14-22-54-10/biographie-und-theorie/51-was-alles-wohin-fuehren-kann> [Zugriff: 30.11.2016]

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Bildunterschrift auf der Website des Kabinettheaters. <http://www.kabinettheater.at/hinter-der-buehne/faktorei> [Zugriff: 30.11.2016]

¹³ Vgl. Reichert: „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne.“, S. 12-13.

¹⁴ Ebd. S. 13.

ich was machen, damit die Puppen auch was können«, so ihr Vorsatz. »Sie müssen endlich was lernen.« Und sie tun's [sic!]."¹⁵

2.1.3 Gründung des Kabinetttheaters

"All diese verschiedenen Aktivitäten möchte ich heute als Grundstock für mein Theater bezeichnen. Aber erst mit meinem ehemaligen Mann Christoph Widauer, der Musikmanager und Intendant der »styriarte« war, wurde ein längst gehegter Wunsch Realität: In einem aufgelassenen Pfarrkindergarten in Graz, einer Art Loft mit einem Bühnenausschnitt in seinem Zentrum, entstand, zuerst als einmaliger Abend für Freunde und Bekannte, die erste Aufführung von »Julia Reichert's Kabinetttheater«, quasi als Weihnachtsgeschenk für einander und an die Zuschauer"¹⁶

Dieser erste Vorstellungsabend wird heute als Entstehungsstunde des Kabinetttheaters betrachtet. Dass es nicht bei einer einmaligen Vorführung blieb, ist beispielsweise Zusehenden wie H.C Artmann oder Wolfgang Bauer zu verdanken, die aufgrund ihrer Euphorie zu fortführenden Darbietungen aufforderten.

Es wurde daher viel einstudiert, auf diverseste Puppentheaterfestivals gefahren und jegliche erreichbare Puppentheateraufführung besichtigt. Viel Verpasstes musste nachgeholt werden, um dem Publikum qualitativ hochwertiges Figurentheater bieten zu können.¹⁷ Die Anstrengungen lohnten sich und schon bald gab es die ersten Möglichkeiten, das Erlernte vorzuführen. Anfangs wurden Wirtshaussäle und Kegelbahnen bespielt, aber bald schon das „Forum Stadtpark“ mit dem sogenannten Minidramenprogramm.¹⁸

Mitte der 90er übersiedelte Reichert das Kabinetttheater von Graz nach Wien, wo es bis heute besteht. Sie fand in der "Porzellangasse einen Raum, der [...] Werkstatt, Theater und einen Zuschauer- und Wohnraum beherbergt."¹⁹ Das Publikum betitelt die Räumlichkeiten oftmals als Salon, wie man ihn heute in Wien nicht mehr finden kann.²⁰

¹⁵ Schaber, Susanne: STOFF, BLECH, HOLZ, Das Kabinetttheater in Wiener Porzellangasse. <http://www.kabinetttheater.at/images/presse/figurenparnass2.pdf> [Zugriff: 5.12.2016]

¹⁶ Reichert: „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne“, S. 13.

¹⁷ Vgl. Reichert: „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne“, S.14.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 14-15.

¹⁹ Ebd. S. 15.

²⁰ Vgl. Ebd.

2.1.4 Die Räumlichkeiten des Kabinetttheaters

Die Theater- sowie Reicherts Wohnräume befinden sich in einem Hinterhofhaus, das, deutlich erkennbar, vormals industriell genutzt wurde. Die heutige Erscheinungsform eines dreigliedrigen Lofts bekam es nach einer immensen Umbauphase, welche die Räumlichkeiten für den Betrieb nutzbar machte.²¹ Abbildung 2 zeigt einen Teil der Lokalität im aktuellen Zustand, woraus ersichtlich ist, dass der Wohnraum vom Bühnenraum ausschließlich durch einen Vorhang abgetrennt werden kann. Durch selbigen verschwimmt die Trennung zwischen privatem und öffentlichem Raum.

Statisch montierte Stühle und Sitzreihen, wie in klassischen Theaterhäusern, sind im Kabinetttheater nicht vorhanden. Die Reihen und Anzahl der Sitzgelegenheiten können nach Bedarf und Vorstellungsabend verändert werden. Abbildung 3 zeigt den Blick aus dem Publikumsraum in Richtung Bühne. Dabei sind die einzelnen Stühle und die in Richtung Rückwand leicht ansteigenden Sitzreihen zu erkennen. Die beiden ebenfalls sichtbaren ein mal einen Meter großen Guckkastenbühnen mit geschlossenem Vorhang sind in dieser Szenerie für das „Krippenspiel“ vorbereitet. Die Bühnenöffnung kann je nach Aufführung angepasst werden. Möglich ist auch, dass sie sich über die gesamte Breite des Raumes erstreckt, wie es beispielsweise bei dem Stück „Das abgebrochene Drama“ zu sehen ist.²² Der Raum zwischen Puppenbühne und der ersten Stuhlreihe wird bei Bedarf ebenfalls zur Bühnenfläche.



Abb. 2. Die Abbildung zeigt den Wohn- und Bühnenraum des Kabinetttheaters.

²¹ Vgl. Ebd.

²² Besuch der Vorstellung „Das abgebrochene Drama“ am 18.11.2016.



Abb. 3. Blick aus dem Publikumsraum in Richtung Bühne im Kabinetttheater.

2.2 Hintergründe zum „Krippenspiel“

Die folgenden vier Unterkapitel nehmen Bezug auf Entstehung, Form und Autor sowie auf die zugrundeliegende Strömung des „Krippenspiels“.

2.2.1 „Das Krippenspiel“

Im Dezember 1996²³ waren die frisch restaurierten Räumlichkeiten des Kabinetttheaters von einer Baustelle und einem unwegsamen Hof umringt. Ungeachtet dieser Tatsachen feierte das Figurentheaterhaus in der Porzellangasse mit dem Ballschen „Krippenspiel“ seine Eröffnung.²⁴ Widauer und Reichert waren sich nicht sicher, ob man für eine so geraffte Vorstellung Geld verlangen könne, weshalb seither nach jeder Aufführung ein Bratapfel gereicht wird.²⁵ Diese Leckerei und das „Krippenspiel“ manifestierten und entwickelten sich zu einem Klassiker und festen Bestandteil im Spielplan des Kabinetttheaters.

²³ Programmvorschau des Kabinetttheaters für Dezember 2016.

http://www.kabinetttheater.at/images/pdf/Krippenspiel16_mehr.pdf [Zugriff: 17. 01.2017]

²⁴ Vgl. Reichert, Julia/Alexandra Millner - Verein Kabinetttheater (Hg.), Hugo Ball Krippenspiel. Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend Poème simulatn, Wien, Dezember 2016. S. 4.

²⁵ Vgl. Ebd.

Das Manuskript des „Krippenspiels“ stammt von Hugo Ball, der das verschollen geglaubte Stück, das 1986 im Zuge einer Ausstellung zu seinem 100. Geburtstag wieder entdeckt worden war, in den Wirren des 1. Weltkrieges schrieb.²⁶ Uraufgeführt wurde es am "31. 5. 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich"²⁷, von den Künstlern "Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Marietta di Monaco und Tristan Tzara."²⁸

Wie am Datum erkennbar, fand diese nicht, wie für eine Weihnachtsgeschichte üblich, im Dezember statt, sondern zu Beginn des Sommers. Ein dazu erschie- nener Artikel der Wochenzeitung „Die Zeit“ erläuterte anhand eines nicht näher ausgewiesenen Zitats die Ursache für die vorgezogenen Weihnachtsfreuden: "... wenn es jetzt nicht kommt (das Christkind) ... brauchen wir es nicht mehr...".²⁹ Die Angst vor dem Krieg war auch in der Schweiz allgegenwärtig und „Die Zeit“ formulierte weiter: "Die Dadaisten saßen im neutralen Zürich, wäh- rend nicht weit von dort entfernt die Schlacht von Verdun tobte."³⁰ Hugo Ball vermerkte dazu in seinem Tagebuch:

"Das »Krippenspiel« (Concert bruitiste, den Evangelientext beglei- tend) wirkte in seiner leisen Schlichtheit überraschend zart. Die Ironien hatten die Luft gereinigt. Niemand wagte zu lachen. In ei- nem Kabarett und gerade in diesem hätte man das kaum erwartet. Wir begrüßten das Kind, in der Kunst und im Leben."³¹

Die Aufführung verfehlte ihre Wirkung offenbar nicht und half dem Publikum, den bedrohlichen Krieg für einige Zeit zu vergessen. Ball transportierte an- schaulich die friedliche Weihnachtsstimmung in einen Moment, der diesen er- forderte.

Um einen Eindruck des Ballschen „Krippenspiels“ zu vermitteln, sind im Folgen- den die ersten beiden Strophen des Gedichtes zu lesen:

²⁶ Vgl. Riha, Karl: zu Hugo Balls Krippenspiel. <http://www.kabinetttheater.at/auf-der-buehne/repertoire-minidramen/10-auf-der-buehne/44-krippenspiel> [Zugriff: 2016.10.1]

²⁷ Die Zeit „Krippenspiel“ Hugo Ball, Krippenspiel. Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend Poème simulatn, (Hg.) Reichert, Julia/Alexandra Millner - Verein Kabinetttheater, Wien, Dezember 2016. S. 2. Hier S. 2.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ball, Hugo, „Das Wort und das Bild.“, *Die Flucht aus der Zeit*. Hg. Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 77-188. Hier S. 97.

ken bemächtigten.³⁴ Diese bruitistische Dichtkunst verwendet "Wort und Satz-
setzen, Geräuschimitationen, rhythmische Lautfolgen, Beschreibungen akusti-
scher Eindrücke, Handlungsfragmente unterschiedlichster Art und lockere
Bildassoziationen [...]".³⁵ Diese verschiedenen Text- und Wortbausteine sind
auch im Text von Hugo Ball wiederzufinden.

Nun richtet sich der Fokus auf den Begriff Concert. Der Duden definiert das
Wort Konzert folgendermaßen: "aus mehreren Sätzen bestehende Komposition
für [ein oder mehrere Soloinstrumente und] Orchester." Damit die eben be-
schriebenen, bruchstückhaften Einzelteile der bruitistischen Lyrik eine veritable
Form erhalten, werden sie mit einem aus der Musik stammenden Begriff in eine
passende Form gebracht. Aus diesem Hintergrund entwickelte Hugo Ball, in-
dem er das Krippenspiel verfasste, ein neues lyrisches Genre. Er schreibt dazu
in seinem Tagebuch: "Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, »Verse
ohne Worte« oder Lautgedichte [...]".³⁶ Das Lautgedicht war in seiner Form
mehr auf die Zusehenden und den Vortrag hin ausgerichtet, wodurch es sich
schlussendlich besser für die Bühne der Dadaisten eignete.³⁷

Die Zuweisung "poème simultan", übersetzt aus dem Französischen, „Simultan-
gedicht“, wird nun näher beleuchtet. Ball beschreibt es selbst folgendermaßen:

"Das ist ein kontrapunktisches Rezitativ, in dem drei oder mehrere
Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen,
so zwar, daß ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bi-
zarren Gehalt der Sache ausmachen. Der Eigensinn eines Organ-
ons kommt in solchem Simultangedichte drastisch zum Ausdruck,
und ebenso eine Bedingtheit durch die Begleitung. Die Geräusche
(ein minutenlang gezogenes rrrrr, oder Polterstöße oder Sirenen-
geheul und dergleichen) haben eine der Menschenstimme an
Energie überlegene Existenz."³⁸

Ball definiert hier, wie viele Personen beziehungsweise Stimmen für ein Simul-
tangedicht benötigt werden, ebenso die stimmlichen Besonderheiten in der Vor-
tragsweise, die sich im Vergleich zu klassischen Gedichten erheblich unter-
scheidet.

³⁴ Vgl. Römer, Veronika, Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls, Münster: Lit
2012. S. 33.

³⁵ Korte, Hermann, Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994. S. 50.

³⁶ Ball: „Das Wort und das Bild.“, S. 105.

³⁷ Vgl. Römer: „Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls“, S.33.

³⁸ Ball: „Das Wort und das Bild.“, S. 87.

Es kann also festgehalten werden, dass sich die Definition „Concert bruitiste“ auf die textliche Ebene beziehen lässt, wohingegen sich „Poème simultan“, unter Betrachtung der theoretischen Grundlage, mit der Vortragsweise assoziieren lässt.

2.2.3 Hugo Ball

Nachdem das „Krippenspiel“ und die dazugehörige Art des Referierens beschrieben wurden, wird in diesem Kapitel näher auf den Künstler und Autor hinter dem Werk eingegangen.

Hugo Ball gilt als einer der Mitbegründer der DADA-Bewegung und als der wahrscheinlich „intellektuellste und bedeutsamste Kopf der ganzen Bewegung“³⁹, wie Hans-Georg Kemper schreibt. Er wurde 1886 in Deutschland in eine katholische Familie geboren und war dem Christentum zugehörig, am stärksten in Zeiten des Zweifels, wie Hermann Hesse, ein Freund Hugo Balls, bemerkt. Nach einem abgebrochenen Studium in München wandte er sich dem Theater zu und ging danach als freiwilliger Soldat in den ersten Weltkrieg.⁴⁰

Der Krieg war für Ball, wie an seiner Bereitschaft der selbstgewählten Teilnahme erkennbar, anfangs kein negatives Ereignis, denn, wie Kemper anmerkt, sah Ball, wie viele Intellektuelle seiner Zeit, eine Möglichkeit der Veränderung und des Umschwungs in dieser Zerstörung.⁴¹ Dieses Ereignis prägte ihn jedoch nachhaltig negativ und in seiner Ernüchterung über das Erlebte trieb es ihn in die neutrale Schweiz nach Zürich.⁴² Dieser Schritt ist als ein Abnabelungsprozess von seinem Ursprungsland zu verstehen, welcher in weiterer Folge Raum für die Entstehung von neuen Ideen ermöglichte.

Am 5. Februar 1916 eröffnete er gemeinsam mit Marcel Janco, Hans Arp und Tristan Tzara das sogenannte „Cabaret Voltaire“. Das Cabaret sollte ihn sowohl finanziell entlasten wie auch in seiner akademischen Laufbahn weiterbringen.⁴³

³⁹ Kemper, Hans-Georg, Vom Expressionismus zum Dadaismus. Kronberg/Taunus: Scriptor 1974. S.13.

⁴⁰ Vgl. Hesse, Hermann, „Vorwort.“, *Hugo Ball Briefe 1911–1927*. Hg. Annemarie Schütt-Hennings, Einsiedeln Zürich Köln: Benzinger 1957, S. 7-13. Hier S. 7-8.

⁴¹ Vgl. Kemper: „Vom Expressionismus zum Dadaismus.“, S.13.

⁴² Vgl. Hesse: „Vorwort.“, S. 8.

⁴³ Vgl. Kemper: „Vom Expressionismus zum Dadaismus“, S.16.

Durch diese Institution entwickelte sich die Dadabewegung und wurde als neue Strömung in der Literatur etabliert. Hesse schreibt dazu:

"Er hat mit der schonungslosen Verhöhnung der bürgerlichen, moralischen, ästhetischen Konventionen sowohl wie mit seinen phantastisch-magischen Versuchen zu einer neuen Positionierung der Bühne und des Künstlertums nie gespielt, er gab sich ganz darin hin."⁴⁴

Obwohl Ball als eine der bedeutsamsten Figuren bezüglich Dada verstanden wird, ließ er diese Strömung und auch das Cabaret alsbald hinter sich. Er selbst schreibt in einem Brief: "Das «Cabaret Voltaire» ist nichtsnutzig, schlecht, dekadent, militaristisch, was weiß ich was noch. Ich möchte so etwas nicht mehr machen."⁴⁵ Dies zeigt seine Abscheu vor dem selbst Erschaffenen und birgt in seiner Wurzel wahrscheinlich auch banale Probleme, wie beispielsweise Zerwürfnisse mit anderen Künstlern.

Während Dada in die Welt getragen wurde, war Ball schon kein Anhänger mehr und zog sich immer weiter zurück in seine eigene Welt. Bis zu seinem Tod verlief sein Leben seitwärts der Gesellschaft und in Armut.⁴⁶

2.2.4 Dadaismus

"Was ist dada? Eine Kunst? Eine Philosophie? eine Politik Eine Feuerversicherung? Oder Staatsreligion? ist dada wirklich Energie? Oder ist es Garnichts, d.h. Alles?"⁴⁷ Wie in der Berliner Zeitschrift „Der Dada“ zu lesen war, ist es kein Leichtes, das Wesen des Dada konkret zu beschreiben. Hugo Ball hinterlässt die Zuhörenden mit seinem Eröffnungsmanifest ebenfalls nicht klüger:

"Wie erlangt man die ewige Seligkeit? Indem man DADA sagt. Wie wird man berühmt? Indem man DADA sagt. Mit edlem Gestus und mit feinem Anstand. Bis zum Irrsinn, bis zur Bewusstlosigkeit. Wie kann man alles Aalige und Journalige, alles Nette und Adrette, al-

⁴⁴ Vgl. Hesse: „Vorwort.“, S. 9.

⁴⁵ Ball, Hugo, „Briefe aus den Jahren 1915 - 1917.“ *Hugo Ball Briefe 1911–1927*. Hg. Annemarie Schütt-Hennings, Einsiedeln Zürich Köln: Benzinger 1957, S.43-83. Hier S. 63.

⁴⁶ Vgl. Hesse: „Vorwort.“, S. 9 - 10.

⁴⁷ Was ist dada? Seite aus der Berliner Zeitschrift „Der Dada“ Nr. 2, 1919 In: Programmfolder des Kabinetttheaters 2015.

les Vermoralisierte, Vertierte, Gezierte abtun? Indem man DADA sagt. DADA ist die Weltseele, DADA ist der Clou, DADA ist die beste Lilienmilchseife der Welt."⁴⁸

Festzuhalten ist, dass Dada als eine Strömung in der Kunst und der Literatur zu verstehen ist, deren Ausgangspunkt in der Mitte der Zehnerjahre des vorherigen Jahrhunderts liegt. Wie bereits im Kapitel „Hugo Ball“ erwähnt, ist dieser einer der prominentesten Mitbegründer des Phänomens Dada.

Die wichtigsten literarischen Textformen und daher Ausdrucksmittel der Dadaisten waren das Laut- und Simultangedicht sowie die Collage.⁴⁹ Die ersten beiden Formen wurden bereits im dazugehörigen Kapitel näher erläutert. Sie bilden eine Antwort auf die krisenhafte Zeiterfahrung, Sprachskepsis und Sprachkritik der Jahrhundertwende. Die Collage hingegen sei eine vorausweisende Textgattung, welche die neue Sachlichkeit der 20er Jahre anpeile und sich in Richtung des Positivismus bewege.⁵⁰

Dada war jedoch keine klassische Strömung, die Dadaisten behaupten sich in einer anderen Ebene, die mit nichts bisher Vorhandenem verglichen werden konnte. Dada verstand sich nicht als richtungsweisende Avantgarde, welcher ein Fortschrittsgedanke innewohnte, sondern als eine Geisteshaltung, die sich den positiven, lebensbejahenden Dingen des menschlichen Daseins widmete.⁵¹ Sie versuchten, wie auch am Text des „Krippenspiels“ erkennbar, Inhalte so zu verändern, dass diese ironisch komische Regungen auslösten und sich kein erkennbarer narrativer Sinn mehr herauslesen ließ.⁵² Trotzdem waren die Dadaisten weiterhin an die vorherrschenden Zustände der Kunst, welche sie aufbrechen wollten, gebunden und mussten gezwungenermaßen in einem gegebenen Rahmen agieren.⁵³

Dass Dada alles und nichts ist, bestätigt der erste Satz dieses Abschnitts. Auch die Tatsache, dass nicht geklärt werden kann, welcher Wortherkunft Dada zuzu-

⁴⁸ Reichert, Julia/Alexandra Millner - Verein Kabinetttheater (Hg.), Hugo Ball Krippenspiel. Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend Poème simulatn, Wien, Dezember 2016. S. 6.

⁴⁹ Vgl. Kemper: „Vom Expressionismus zum Dadaismus“, S.10.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

⁵¹ Vgl. Behrisch, Sven, „So wunderbar gaga.“, *Zeit online*, <http://www.zeit.de/2016/06/dadaismus-kunst-avantgarde-hugo-ball-zuerich-ausstellung> 5.02.2016 [Zugriff: 19.04.2017]

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Vgl. Kemper: „Vom Expressionismus zum Dadaismus“, S.8.

schreiben ist, bestätigt die einzige Regel der Dada-Anhänger, nämlich: „nichts zu sein“.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. Behrisch, „So wunderbar gaga.“, [Zugriff: 19.04.2017]

3 Theorie

Nachdem im vorherigen Kapitel die Grundlagen zum vorliegenden Thema konkretisiert wurden, wird im Folgenden der Theorieteil der Arbeit eingeleitet. Die weiteren Unterkapitel sind aufeinander aufbauend angelegt.

3.1 Begriffserklärung

Im Verlauf dieser Arbeit werden mehrere Begriffe verwendet, die eine genauere Erklärung in Bezug auf historische Herleitung oder Abgrenzung zur Menschenbühne⁵⁵ benötigen. Am Anfang dieses Kapitels wird die Figur, die auf der Puppenbühne anders als auf der Menschenbühne verstanden wird, prägnant dargestellt. Danach werden die Begrifflichkeit des Puppentheaters und die daraus einhergehende Erweiterung zum Figurentheater beschrieben. Am Ende wird der von Kavrakova-Lorenz verwendete Begriff „Theater der Dinge“ erwähnt und es werden die möglichen Vorteile einer derartigen Bezeichnung aufgezeigt.

Auf der Menschenbühne wird die Figur als die darzustellende Rolle verstanden, welche die Schauspielenden mit Hilfe ihres eigenen Körpers repräsentieren.⁵⁶ Sie sind dabei stets in ihrer Materialität sichtbar und leihen dem Charakter ihre Hülle. Die Figur im Figurentheater hingegen bezeichnet die Puppe bzw. das zu sehende plastische Konstrukt. Dieses wird zumeist von einer menschlichen Person bewegt.⁵⁷

Untersucht man den Begriff „Puppentheater“ mit all seinen heute vorhandenen Ausformungen, lässt sich festhalten, dass diese Beschreibung viel zu eng gefasst ist und nur einen bestimmten Teil dieser Theaterform einschließt. Verschiedenste Formate, wie beispielsweise das Theater der Gegenstände oder

⁵⁵ Der Begriff Menschenbühne wird hier in Verbindung mit Richard Teschner genannt. Hadamowsky, Franz (Hg.), *Richard Teschner und sein Figurenspiel*. Wien / Stuttgart: Eduard Wancura 1956. S. 38.

⁵⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 129.

⁵⁷ Vgl. Beck, Wolfgang „Puppentheater“ *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, (Hg.) Manfred Brauneck, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt² 1990, S. 704 - 705. Hier S. 704.

Arten des Maskentheaters, können dadurch nicht ausreichend beschrieben werden.⁵⁸ Laut Definition ist das Puppentheater:

"Entweder stumme, mit Musik untermalte oder mit menschlichen Stimmen unterlegte Form des Theaters, bei der an die Stelle von Menschen zwei- bzw. dreidimensionale Figuren treten, die auf verschiedene Weise von Spielern bewegt werden können."⁵⁹

"Da 'Puppe' (von lat. 'pupa' = Mädchen, Puppe) nur plastische Figuren bezeichnet [...]"⁶⁰, hat sich in der Forschung der Begriff „Figurentheater“ etabliert, welcher als Hyperonym für Theater, bei dem keine lebendigen SchauspielerInnen im Zentrum der Darstellung stehen, betrachtet werden kann.⁶¹

Figurentheater ist also ein breiter gefassterer Terminus, der für die realen Veränderungen der letzten Jahrzehnte eine theoretische Grundlage geschaffen hat. Er drückt unter anderem aus, dass nicht mehr die klassische Puppe im Mittelpunkt des Geschehens steht, sondern die Figur.

"Eine Spielfigur kann nun wirklich jeder Gegenstand sein. Er muß nur ein gewisses Spektrum an Ausdrucksmitteln besitzen, so differenziert, daß er zumindest eine Zeitlang Handlungsträger eines theatralischen Prozesses sein kann. Wurzeln, Saftpresen und abstrakte Drahtgebilde sind [...] durchaus erprobte Akteure."⁶²

Wenn die, wie eben beschriebenen, diversen Alltagsgegenstände oder unterschiedlichen Materialien, einer weiteren Bestimmung zugeführt und zu Handlungsträgern auf der Bühne erhoben werden, wird von "Object Theatre"⁶³, also Objekttheater oder "material theatre"⁶⁴ – Materialtheater – gesprochen.

Ein Beispiel für Objekttheater ist in Abbildung 4 zu sehen. Die Handlungsträger im „Besteckstück“ sind Messer, Gabel und Löffel, die durch unsichtbare Schnü-

⁵⁸ Vgl. Balme, Christopher, Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt³ 2003. S. 23.

⁵⁹ Beck: „Puppentheater“, S. 704.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft.“, S. 23.

⁶² Podehl, Enno, „Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters“, *Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen*, (Hg.) Hansjürgen Fettig, Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1996, S. 10 - 18. Hier S.13.

⁶³ Jurkowski, Henryk, A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century, Lewiston: The Edwin Mellen Press 1998. S. 477.

⁶⁴ Ebd. S. 483.

re bewegt werden. Im Materialtheater können Charaktere beispielsweise mit Hilfe von Textilien erzeugt werden.⁶⁵

Die Professorin für Puppenspiel Kavrakova-Lorenz verfolgt bei der Findung eines Überbegriffes für das Puppentheater einen noch radikaleren Ansatz und bezieht sich bei ihrer Definition nicht mehr auf die Figur als Hauptelement. Sie kreiert die Bezeichnung „Theater der Dinge“, da ihrer Meinung nach Bezeichnungen wie Puppentheater, Figurentheater, Objekttheater oder Materialtheater Kategorien sind, die auf die Darstellungsfunktion hinweisen und dadurch eine Erwartungshaltung bei den Zusehenden auslösen.⁶⁶



Abb. 4. Eine Momentaufnahme aus dem „Besteckstück“ von Gerhard Rühm im Kabinetttheater 1993.⁶⁷

"Dabei steht der Begriff Ding nicht nur für einen Gegenstand, eine Sache oder ein Objekt, sondern für 'jedes Etwas, dass [sic!] Subjekt eines Urteils werden kann'. [...] Das heißt, das Ding ist ein dialektisches System von Qualitäten, welche unterschiedlich hervortreten können, wenn seine Funktion es in der theatralen Kommunikation erforderlich macht."⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁶ Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza, „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess“, *Animation fremder Körper*. (Hg.) Silvia Brendenal, Berlin: Theater der Zeit 2000, S.70 - 72. Hier S. 71.

⁶⁷ Vgl. Anggeführt in der Chronik auf Website des Kabinetttheaters: <http://www.kabinetttheater.at/auf-der-buehne/chronik> [Zugriff: 18.07.2017]

⁶⁸ Kavrakova-Lorenz: „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess“, S. 71.

Die Bezeichnung Ding scheint daher ein brauchbarer Begriff, da er nicht zu viel vorwegnimmt oder ausschließt, sondern nach Möglichkeit inkludiert. Beispielsweise verwendet auch Julia Reichert mit „bewegte Sachen“⁶⁹ eine ähnliche Bezeichnung für ihre Puppen. Eine Einteilung in bekannte beziehungsweise präzisiertere Kategorien ist nicht zutreffend, weshalb eine offenbleibende Beschreibung viel Raum für Interpretation lässt.

In der folgenden Arbeit werden jedoch aufgrund eines besseren Verständnisses und einfacherer Vergleichbarkeit die allgemein gültigen Begriffe Puppen- und Figurentheater verwendet.

3.2 Das Figurentheater

Wie in den nachfolgenden Absätzen zu lesen, ist es wahrscheinlich, dass das Puppentheater eine ähnlich weit zurückreichende Geschichte wie jene der Menschenbühne hat. Da sich diese Arbeit mit dem Figurentheater der jüngsten Zeit beschäftigt, dessen heutiges Erscheinungsbild ein Resultat der Geschichte des Puppentheaters ist, wird diese im folgenden Abschnitt umrissen.

3.2.1 Geschichte des Puppentheaters

Die präzise Entstehung des Puppentheaters ist nicht belegt und liegt im Dunkeln.⁷⁰ "Anzunehmen ist jedoch, daß die einzelnen Formen zu verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Orten entstanden sind, gegenseitige Beeinflussungen sind dabei schwierig zu belegen."⁷¹ Die ersten Nachweise über das Puppentheater gibt es aus dem antiken Griechenland und Rom. Über die Jahrhunderte sei das Puppentheater stets eine Imitation der Menschenbühne gewesen und habe sich auch unter dieser Prämisse entwickelt.⁷²

Obwohl der geschichtliche Hintergrund zeigt, dass es im Puppentheater des europäischen Raumes über Jahrhunderte offenbar keine nennenswerten Verände-

⁶⁹ Julia Reichert E-Mail vom 28. Sept. 2016.

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

⁷¹ Beck: „Puppentheater“, S. 704.

⁷² Vgl. Ebd.

rungen gab, "da es lange Zeit hindurch zur Imitation des Personentheaters benutzt wurde"⁷³, kann ab dem 18. Jahrhundert von positiven Veränderungen bezüglich Theorie und Praxis gesprochen werden. Im 18. und 19. Jahrhundert befassten sich beispielsweise die Literaten Goethe und Kleist⁷⁴ mit den Puppen, wodurch der Gattung viel Aufmerksamkeit zu teil wurde.⁷⁵ Auch strukturell änderte sich die Erscheinungsform der Puppenbühne:

"Im 17. und 18. Jahrhundert war das Puppenspiel an das Schauspiel der Wandertruppen angegliedert und in deren Programm eingebettet. Es fand erst im 19. Jahrhundert in der Form von Wandermarionettentheatern und in der Gestalt des Handpuppenspiels im Rahmen des Schaustellergewerbes zur Eigenständigkeit."⁷⁶

Erst Ende des 19. Jahrhunderts machte die Puppenspielkunst einen weiteren entscheidenden Schritt in Richtung künstlerisches Puppentheater.⁷⁷ "In Rußland, Deutschland und Österreich traten Künstler hervor, die sich von den nicht seßhaften Marionetten- und Jahrmarktsspielern distanzieren wollten."⁷⁸ Ebenfalls zu dieser Zeit fanden Puppen zur Untermalung des Komischen im Kabarett Verwendung, wie beispielsweise in einem kleinen Pariser Café namens „Chat Noir“.⁷⁹

War der Einsatz dieser Puppen anfangs noch befremdlich, bekamen schon 1919, nach Ende des ersten Weltkrieges, Puppen eine eigene Bühne wie beispielsweise neben dem großen Schauspielhaus in Berlin.⁸⁰ "In space of [...] twenty-odd years the puppet had - almost - gained a distinctive and respected place in the arts of theatre."⁸¹ Obwohl es mit diesem Satz so wirken mag, als wäre das Puppentheater ab diesem Zeitpunkt in der Mitte der Theaterwelt angekommen, wird ihm die lustige Figur alsbald zum Verhängnis.

"Damit sind die Weichen für eine Entwicklung gestellt, die das Puppentheater bis in die Gegenwart kennzeichnet: Das künstleri-

⁷³ Beck: „Puppentheater“, S. 704.

⁷⁴ Kleist schrieb beispielsweise den Text „Über das Marionettentheater“, der bis heute rezipiert wird.

⁷⁵ Vgl. Beck: „Puppentheater“, S. 704.

⁷⁶ Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft.“, S. 24.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Jurkowski: „A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century“, S. 4.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 12ff.

⁸¹ Ebd. S. 13.

sche Spiel mit Figuren wird (zumindest in breiten Kreisen der Gesellschaft) als eine Sache ausschließlich für Kinder betrachtet [...]."⁸²

Trotzdem entwickelte sich neben der allseits bekannten Handpuppe namens „Kasperl“ auch ein Figurentheater, welches dem Anspruch eines erwachsenen Publikums entspricht.

"Nach 1945 entwickelte sich das Figurentheater rasch von seinem traditionellen Wurzeln fort und erweiterte das Spielrepertoire so wie die Vielfalt der Techniken. Im Rahmen avantgardistischer Theaterexperimente fanden Formen und Gattungen des Figurentheaters Verwendung, wobei Puppen und menschliche Darsteller häufig nebeneinander auftraten. Es handelt sich hier [...] um eine Sichtbarmachung des [...] Manipulators, der im traditionellen europäischen Figurentheater unsichtbar ist."⁸³

Diese Entwicklung führte, wie im nächsten Kapitel erläutert wird, in weiterer Folge zu einer punktuellen Vermengung des Figurentheaters und der Menschenbühne. SchauspielerInnen agierten plötzlich gemeinsam mit Figuren auf einer Bühne.⁸⁴ Dadurch entwickelte sich ein zeitgenössisches Figurentheater, das nicht versucht, mit allen Mitteln naive Geschichten wiederzugeben, und explizit an Kinder gerichtet ist, sondern geistig anspruchsvolles Figurentheater für Groß, aber auch Klein, vorführt.

3.2.2 Offene Manipulation

Die Zurschaustellung der üblicherweise verborgenen PuppenspielerInnen auf der Figurentheaterbühne wird offene Manipulation oder offene Spielweise genannt.⁸⁵ Der Theatermacher Enno Podelhl schreibt dazu, dass diese "[...] primär als deutliche Absage an den „Schein“ gewertet wird."⁸⁶ Wie sich jedoch anschließend zeigt, kann diese Annahme als pauschal und voreilig betrachtet werden. Das folgende Kapitel beschreibt die Herkunft und Entwicklung dieser Spiel-

⁸² Feustel, Gotthard, Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt, Leipzig: Edition 1991. S. 117.

⁸³ Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft.“, S. 25.

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Vgl. Podelhl: „Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst“, S. 85.

⁸⁶ Ebd.

weise und erklärt, wie sich das Verhältnis von Puppe und ManipulateurIn durch die Anwendung ändert.

Die Idee, Menschen mit Figuren auf einer Bühne zu zeigen wird häufig, wie beispielsweise im Zitat von Christopher Balme im Kapitel „Geschichte des Puppentheaters“ zu finden, als eine Entwicklung, die sich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zeigte und danach verstärkt zum Einsatz gelangte, beschrieben. Es lässt sich jedoch belegen, dass der Mensch und die Puppe schon jeher eine sichtbare Vergangenheit auf der Puppenbühne haben und beispielsweise Spielende in anderen Kulturen niemals verdeckt wurden.

"Die Existenz des Menschen als Spieler auf der Bühne des Puppentheaters ist nichts Neues. Schon im römischen Mimus kann eine Koexistenz zwischen Spieler und Puppe angenommen werden; [...] im japanischen Bunraku-Theater (Joruri) gibt es nicht nur unverdeckte Puppenführer, sondern auch einen Erzähler, der neben seiner Erzählung für alle Gestalten spricht."⁸⁷

Dies zeigt freilich eine gemeinsame Geschichte, jedoch muss zunächst zwischen zwei verschiedenen Mensch-Figuren-Beziehungen unterschieden werden. Erstens ist die bereits erwähnte Spielweise zu nennen, bei welcher der Akt der Animation sichtbar ausgestellt wird. Zweitens ist auf eine pure Interaktion zwischen Figuren und Schauspielenden hinzuweisen. Dabei treten die KünstlerInnen mit den Figuren und Puppen in Kontakt, sind aber nicht zugleich auch deren ManipulateurInnen.

Um Unterscheidungspunkte herauszustreichen, ist es notwendig, diese Merkmale anhand zweier Beispiele genauer zu benennen.

Folglich kann dabei zuerst auf eine kontemporäre Aufführung hingewiesen werden, bei der das Zusammenspiel von Figurenkörper und Menschenkörper aufgrund eines, für die Inszenierung notwendigen, Effektes entsteht. Julia Reichert schreibt in Bezug auf die Inszenierung „Adam und Eva. Vaudeville in 4 Teilen“ und „Der Sündenfall oder Die Erkenntnis des Guten und des Bösen. Didaskalie“ folgendes:

⁸⁷ Cesal, Miroslav, „Der Mensch - Spieler auf der Bühne des Puppentheaters.“ Material zum Theater 149/12, 1989. S. 3.

"Bei der Arbeit an den *Sündenfällen* galt es auszuprobieren, ob und wie sich die Spielfigur, an dramaturgische und technische Grenzen gestossen, durch einen Menschen doublen lässt, ob man ihr einen Stellvertreter zur Seite geben kann: den Schauspieler. Ein spannendes Wechselspiel beginnt, Aufgaben werden aneinander delegiert und teilweise miteinander gelöst; die Grenzen beider Akteure werden offengelegt."⁸⁸

Durch die entstandenen Zwillingspaare wird nicht nur die abstrakte Rollenfigur, sondern auch die physisch begreifbare Materialität der Figur und Spielenden gedoppelt. Dadurch werden Figur und Schauspielende gleichwertig wahrgenommen; der Animationsprozess der Figur bleibt hingegen verdeckt, und die AkteurInnen voneinander getrennt. Jedoch können diese auf verbaler und non-verbaler Ebene miteinander kommunizieren.

Weiters kann die 1948 entstandene Aufführung „Gulliver im Land der Puppen“ von Josef Pehr und Leon Spáčil erwähnt werden.⁸⁹

"Der Puppenspieler ist hier schon im Text fest in die Ordnung des Stückes eingegliedert, nicht nur durch die Rolle der beiden Puppenspielerkomödianten [...], sondern auch durch die Gestalt des [...] Herren aus dem Publikum, der zufällig Gulliver heißt."⁹⁰

In diesem Fall ist der Puppenspieler auch in einer schauspielerischen Tätigkeit zu sehen. Er kann vor der Puppenbühne vernommen werden und anschließend auch hinter der Bühne für die Bewegung der Puppen verantwortlich sein. Diese Spieltechnik sei durch die traditionellen Jahrmarkt-PuppenspielerInnen inspiriert, schreibt der Theaterwissenschaftler Miroslav Cesal.⁹¹ Trotzdem legt dieses Zusammenspiel nichts grundlegend Verborgenes offen, sondern integriert die Spielweise der Menschenbühne.

Wie die eben genannten Beispiele zeigen, kann das Interagieren von Figur und Mensch nicht mit der offenen Manipulation verglichen werden, weshalb dafür eine andere Begriffsdefinition gefunden werden müsste. Eine ausschließliche Interaktion kann somit ganz klar von der unverdeckten Spielweise abgegrenzt werden.

⁸⁸ Reichert: „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne.“, S. 33

⁸⁹ Vgl. Cesal: „Der Mensch - Spieler auf der Bühne des Puppentheaters.“ S. 6

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Cesal: „Der Mensch - Spieler auf der Bühne des Puppentheaters.“ S. 6

Zur Verdeutlichung der Koexistenz von Figur und SpielerInnen im Falle der offenen Manipulation, ist in Abbildung 2 die Szene eines japanischen Bunraku-Theaters zu sehen. Darauf ist eindeutig zu erkennen, wie die Figur von der rückseitig stehenden sichtbaren Person geführt wird. Auch wenn sich diese Spielweise in einem anderen Kulturkreis entwickelte und dort mit einer differenter Selbstverständlichkeit wahrgenommen wird, folgt sie trotzdem dem Grundprinzip der offenen Manipulation.

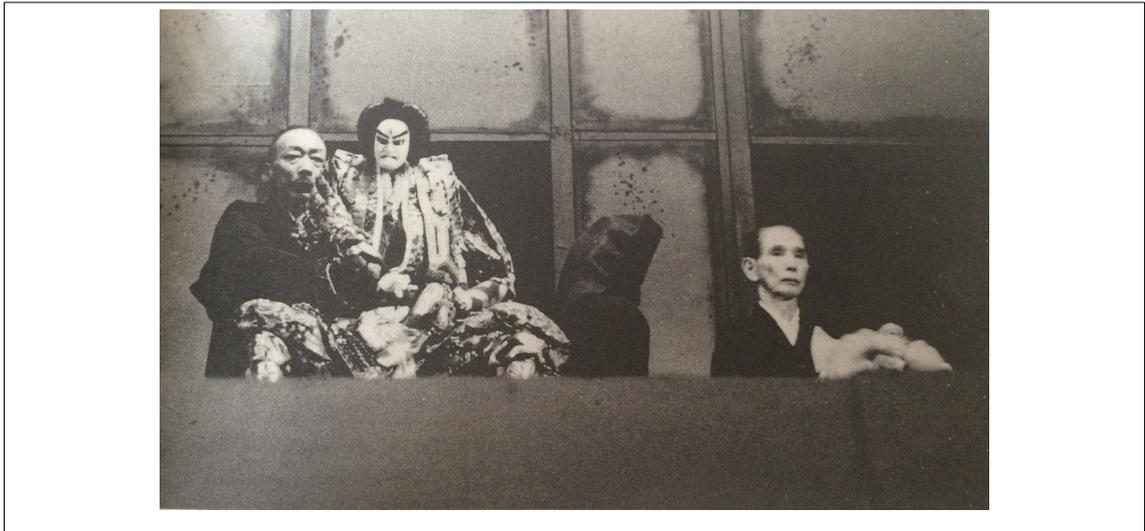


Abb. 5. "In strenger, arbeitsteiliger Hierarchie der Darstellungsaufgaben werden die Bunraku-Figuren manipuliert."⁹²

Die offene Manipulation hat sich im Figurentheater über die letzten Dekaden deutlich etabliert, weshalb sie immer häufiger Anwendung findet.⁹³ Es lässt sich daher erkennen, dass das avantgardistische europäische Figurentheater auf historische Spielweisen Bezug nimmt und diese neu interpretiert. Folglich sollen zwei verschiedene Beispiele radikal unterschiedliche Einsatzbereiche der offenen Manipulation veranschaulichen.

Um das Potenzial der offenen Manipulation anhand eines außergewöhnlichen zeitgenössischen Beispiels zu zeigen, ist an erster Stelle der Performance-Künstler Stelarc zu nennen. Im Zuge des „Figurentheater der Nationen-Festivals“ 1999 stellte der Künstler ein technisches Gerät mit dem Namen „Exoskeletton“ vor.⁹⁴ Wie in Abbildung 6 zu sehen, steht Stelarc selbst im Mittelpunkt der

⁹² Knoedgen, Werner, Das Unmögliche Theater. Stuttgart: Urachhaus 1990. S. 91.

⁹³ Vgl. Podehl: „Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst“, S. 85.

⁹⁴ Vgl. Perrier, Danièle, „Kunst und Technik im Dienste der Wahrnehmung der Wirklichkeit“, Flamboyant 9, 1999, S. 24-32. Hier S. 24ff.

Maschine und ist dadurch fest mit der spinnenartigen Figur verbunden. "Dieser Cyborg führt automatische Bewegungsabläufe aus, die [...] durch Stelarc mittels Computersteuerung [...] ausgelöst werden [...]." ⁹⁵ Auch wenn der Künstler kein Figurentheaterspieler im klassischen Sinne ist, bedient er sich dennoch des Moments der sichtbaren Manipulation. Der Manipulateur wirkt in diesem Falle nicht von außen auf den zu bewegenden Objektkörper ein, sondern befindet sich in ihm, wodurch sich das Machtverhältnis umzukehren scheint. Jedoch ist eine Verschmelzung der beiden zu erkennen, weshalb nicht mehr erkennbar ist, wo das organische Gewebe Mensch anfängt und die unbelebte Materie endet.



Abb. 6. Der Performance-Künstler Stelarc während der Vorführung mit dem Exoskeleton. ⁹⁶



Abb. 7. Nikolaus Habjan und Manuela Linshalm manipulieren die Figuren der Aufführung „SCHLAG SIE TOT“ ⁹⁷

⁹⁵ Ebd. S. 31.

⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 30.

Um auf den klassischen Einsatz der offenen Manipulation im gegenwärtigen Figurentheater zu verweisen, können an zweiter Stelle die PuppenspielerInnen Nikolaus Habjan und Manuela Linshalm genannt werden. In Abbildung 7 ist eine Szene aus dem Stück „SCHLAG SIE TOT“, das im Wiener Schuberttheater aufgeführt wurde, zu sehen.⁹⁸ Dabei ist klar zu erkennen, dass die Figuren durch die Spielenden geleitet werden. Sie bewegen die Hände und Köpfe der Figuren und leiten sie durch den Raum.

Anhand der genannten Beispiele ist einfach zu erkennen, dass die offene Spielweise in diversen Variationen auftreten kann, jedoch die Mensch-Figuren-Beziehung jederzeit im Vordergrund steht.

Weiters impliziert die offene Form einen Blick hinter die Fassade, wodurch sich eine neue Sichtweise für die Zusehenden eröffnen kann. Es werden Vorgänge wahrnehmbar, die in der verdeckten Spielweise unter keinen Umständen beachtet werden können. Ausnahmen stellen allenfalls jene Momente dar, in denen den Spielenden Fehler unterlaufen, welche primär nicht vorgesehen sind. "Die offene Manipulation zeigt die Verwandlung des Objektkörpers Puppe in ein lebendiges Wesen."⁹⁹ Diese Metamorphose verändert das Machtverhältnis auf der Menschen und Figuren auf der Bühne, womit den Zusehenden eine veränderte hierarchische Ordnung gezeigt wird.

„Das Zusammenspiel von Mensch und Puppenakteur führt unweigerlich zu einer gegenseitigen Befragung des Körperstatus'. Der Puppenkörper als künstlicher Körper wird durch die Anwesenheit des menschlichen Körpers angegangen und stärker konturiert.“¹⁰⁰

Das zeigt, dass der Figurenkörper erst durch die Anwesenheit des Menschen einen veränderten Status erlangen kann. Die Puppe, die bisher vom Illusionsprinzip der versteckten Spielenden lebte, wird aufgebrochen¹⁰¹ und mit Hilfe der unverdeckten Spielweise zu einem lebendigeren Wesen zusammengesetzt.

Die Anwesenheit der Spielenden auf der Bühne bietet ein enormes Repertoire an Möglichkeiten. Zum Beispiel können Hände, Köpfe wie auch Stimmen von

⁹⁷ Vgl. Angabe auf der Website des Schuberttheaters. <http://schuberttheater.at/schlag-sie-tot/> [Zugriff: 19.07.2017]

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Wagner, Meike, Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters, Bielefeld: transcript 2003. S. 23.

¹⁰⁰ Ebd. S. 34.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 23.

auf der Bühne sichtbaren SpielerInnen eingebracht werden.¹⁰² Dadurch entsteht eine Unmittelbarkeit, wie sie üblicherweise nur auf der Menschenbühne entsteht.

Trotz der Chancen, welche die offene Manipulation bietet, dürfen wahrscheinliche Problematiken nicht unerwähnt bleiben. Die Schwierigkeit besteht darin, dass es möglicherweise zu keiner sauberen Trennung zwischen Mensch und Puppe kommt, wodurch die Doppelung der dargestellten Figur¹⁰³ möglich wird.¹⁰⁴ Diese Duplizierung der Rolle kann auch an Stellen wo sie grundsätzlich vermieden werden sollte, nicht gänzlich aufgelöst werden, wodurch dies, wie die Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner im folgenden Zitat ausführt, für die Puppe zum Vorteil werden kann. "Die Puppe kann [...] nie vollständig die Rolle verkörpern, der Puppenspieler ist ein produktiver »Störfaktor«, der die Fabrikation der Rollenfigur demontiert."¹⁰⁵

Verkörperter der/die ManipulateurIn währenddessen er/sie eine Figur bewegt ebenfalls eine weitere Rolle, mit welcher in den Dialog getreten wird, ist eine Abgrenzung zwischen den beiden zwingend. Der/die Spielende und die Puppe sollen für zwei differente Personen gehalten werden.

Beispielhaft dafür ist eine Aufführung des russischen Puppenspielers Sergei Oblaszow. Er beschreibt in seinem autobiografischen Werk eine von ihm einstudierte Nummer, deren Textgrundlage das „Wiegenlied“ von Mussorgski ist,¹⁰⁶ ein Stück, das von einem Vater handelt, der versucht, sein Kind in den Schlaf zu singen. Das Kind wird von einer Handpuppe verkörpert, die über Oblaszows Hand gestreift wurde. Diese Begebenheit ist für das Publikum sichtbar, da der Handrücken des Spielers nicht verdeckt ist.¹⁰⁷

Damit die Zusehenden beide Figuren dennoch als differente Subjekte wahrnehmen, bedient sich Oblaszow eines einfachen Tricks. "Je mehr der Rhythmus der Puppe von dem meinen abweicht, desto überzeugender und wahrer wirkt ihr Benehmen, desto schärfer wird Tjapa [die Puppe] vom Zuschauer erfaßt."¹⁰⁸

¹⁰² Vgl. Ebd.

¹⁰³ In diesem Zusammenhang ist Figur als Rolle, wie sie von der Menschenbühne bekannt ist, zu verstehen.

¹⁰⁴ Vgl. Wagner: „Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters“, S. 23.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Oblaszow, Sergei, Mein Beruf. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1952. S. 188.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸ Ebd. S. 189.

Obraszow spielt dadurch bewusst mit der Wahrnehmung der Zusehenden. Denn die durch das Publikum vernommenen Impressionen sind immer an Bewegung gekoppelt.¹⁰⁹ Auch Wagner weist in der Folge darauf hin, dass das aktive In-Kontakt-Treten der Spielenden mit der Puppe diese eigenständiger erscheinen lässt.

"Der Puppenspieler interagiert sichtbar mit der Puppe, so dass der Eindruck entsteht, es handele sich um ein animiertes Wesen. Der Vorgang der Animation wird dem Zuschauer als Prozess vorgeführt, und es wird so ermöglicht, dass die Brüche in diesem Prozess der Rollengestaltung bedeutsam in die Inszenierung eingewebt werden."¹¹⁰

Daraus kann geschlossen werden, dass sich der Zeitpunkt der Entstehung in die Puppe oder Figur einschreibt, weshalb die Zusehenden einen emanzipierenden Moment zwischen den Manipulierenden und den Figuren wahrnehmen können.

Zwei Punkte lassen sich abschließend zur offenen Manipulation auflisten. Erstens eröffnet diese Spielweise für Puppe und ManipulateurIn veränderte Darstellungs- und Wirkungsweisen und negiert gleichzeitig das einseitige Abhängigkeitsverhältnis, dem beide ausgesetzt sind. Zweitens ist eine für das Publikum wahrnehmbare Grenzziehung zwischen Puppe und Spielenden in den meisten Fällen praktikabel, um keine unklaren Verschränkungen zwischen beiden zu generieren.

3.2.3 Das Spiel mit den Händen

Wie weiter oben bereits dargestellt, können Figuren aus allen möglichen Formen und Materialien bestehen und durch sichtbare und versteckte SpielerInnen manipuliert werden. Eine weitere Möglichkeit der Darstellung bildet der Einsatz menschlicher Gliedmaßen, die, wie anschließend erläutert, in unterschiedlichster Weise in die Darbietung eingebracht werden können.

¹⁰⁹ Vgl. Perrier: „Kunst und Technik im Dienste der Wahrnehmung der Wirklichkeit“, S. 33.

¹¹⁰ Wagner: „Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters“, S. 23.

Lebende menschliche Extremitäten sind von unbelebten Objekten oder Materialien zumeist eindeutig unterscheidbar. Beispielsweise ist dies anhand eines routinierteren und flüssigeren Bewegungsablaufs gegenüber manipulierter Figuren erkennbar.¹¹¹ Trotz dieser vermeintlich differenten Wirkungsweise plädiert der Puppenspieler Werner Knoedgen auf eine einheitliche Betrachtungsweise:

"Im Unterschied zur Manipulation lebloser Materie ist – wie im Schauspiel – das »Hineinschlüpfen« in die Rolle physisch vollzogen, denn es gibt kaum ein Darstellungsmaterial außerhalb des eigenen Körpers. Die Rollengestaltung scheint eine rein darstellerische Aufgabe zu sein. Dennoch muss auch dieser Bereich zur Wahrnehmung eines Theaters mit »Materialien« gezählt werden, denn der allein inszenierte Fuß, das Knie oder die Hand des Spielers sind trotz ihrer körperlichen »Individualität« keine autonomen, sondern nur behauptete »ganze« Subjekte. Eine einzeln agierende Hand ist zwar vielseitiger und »handlungsfähiger« als jedes leblose Material; aber ihre optische Isolierung bedeutet eben doch die gestalterische Entscheidung für eine symbolische Darstellung."¹¹²

Um die lebendige Stofflichkeit Mensch nach dieser Definition exakt zuordnen und zugleich differenzieren zu können, verwendet Knoedgen den Begriff „Körpermaterial“.¹¹³ Weiters präzisiert der Autor die Darstellungsweise und beschreibt diese als eine "Darstellung mit unmaskierten, isolierten Körperteilen."¹¹⁴ Eine Aussage, die, wie sich anschließend an den Beispielen der Hände zeigen wird, nur bedingt zutrifft. Diese sind oftmals mit Handschuhen oder Köpfen versehen, was durchaus der Kategorie Kostüm oder Maske zugeordnet werden kann.

Im Gegensatz zu Knoedgen hat die Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner einen etwas differenten Zugang zu der Einteilung von Körperteilen in die Kategorie Material. Obwohl auch sie von der Materialität der Figur schreibt, setzt sie diese, wie sich folgend zeigen wird, nicht zwangsläufig mit unbelebten Stoffen gleich.¹¹⁵ Die Wissenschaftlerin bezeichnet die Körperteile in ihrer Ursprungsform und ordnet sie dem Genre „Körpertheater“ zu.¹¹⁶ Folgend untermauert sie

¹¹¹ Vgl. Knoedgen: „Das Unmögliche Theater“, S. 64.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 62.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Wagner: „Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters“, S. 35.

¹¹⁶ Vgl. Ebd.

die Eigenständigkeit der einzelnen Gliedmaßen indem sie den Verwandlungsprozess von einem Subjekt zu einem anderen erläutert.

"Das Paradox dieser Körperanordnung – ein Körper ist ein ganzer und dennoch spaltet sich ein Teil wiederum als ganzer Körper ab [...]. Die Schaffung der Figur ist ein Körperakt: Ein Arm wird zunächst als Körperteil des Akteurskörpers bespielt und erst in einem zweiten Schritt im Spiel vor den Augen des Zuschauers »abgetrennt« und zur eigenständigen Figur erhoben. So sieht der Zuschauer, wie diese Armfigur als Figurenkörper entsteht. Aber ebenso wird ersichtlich, dass der Körper des Akteurs erst im Verlaufe dieses Spiels als spezifischer theatraler Körper »hergestellt« wird"¹¹⁷

Deshalb ergibt sich eine Abgrenzung zu der Begrifflichkeit des Materials, wodurch das „behauptete ganze Subjekt“, wie Knoedgen es oben beschreibt, zu einem Tatsächlichen wird. Es findet eine Aufwertung gegenüber unbelebtem Material statt, wodurch dem einzelnen Körperteil ein höherer Stellenwert zugemessen werden kann.

Außerdem bekräftigt, die von Wagner beschriebene Wandlung, den Subjektcharakter der Körperfiguren. Wie sich bei den nachstehenden Beispielen zeigen wird, ist die Abtrennung der Körperteile vom Herkunftskörper, insbesondere der Hände, jedoch nicht immer sichtbar vollzogen.

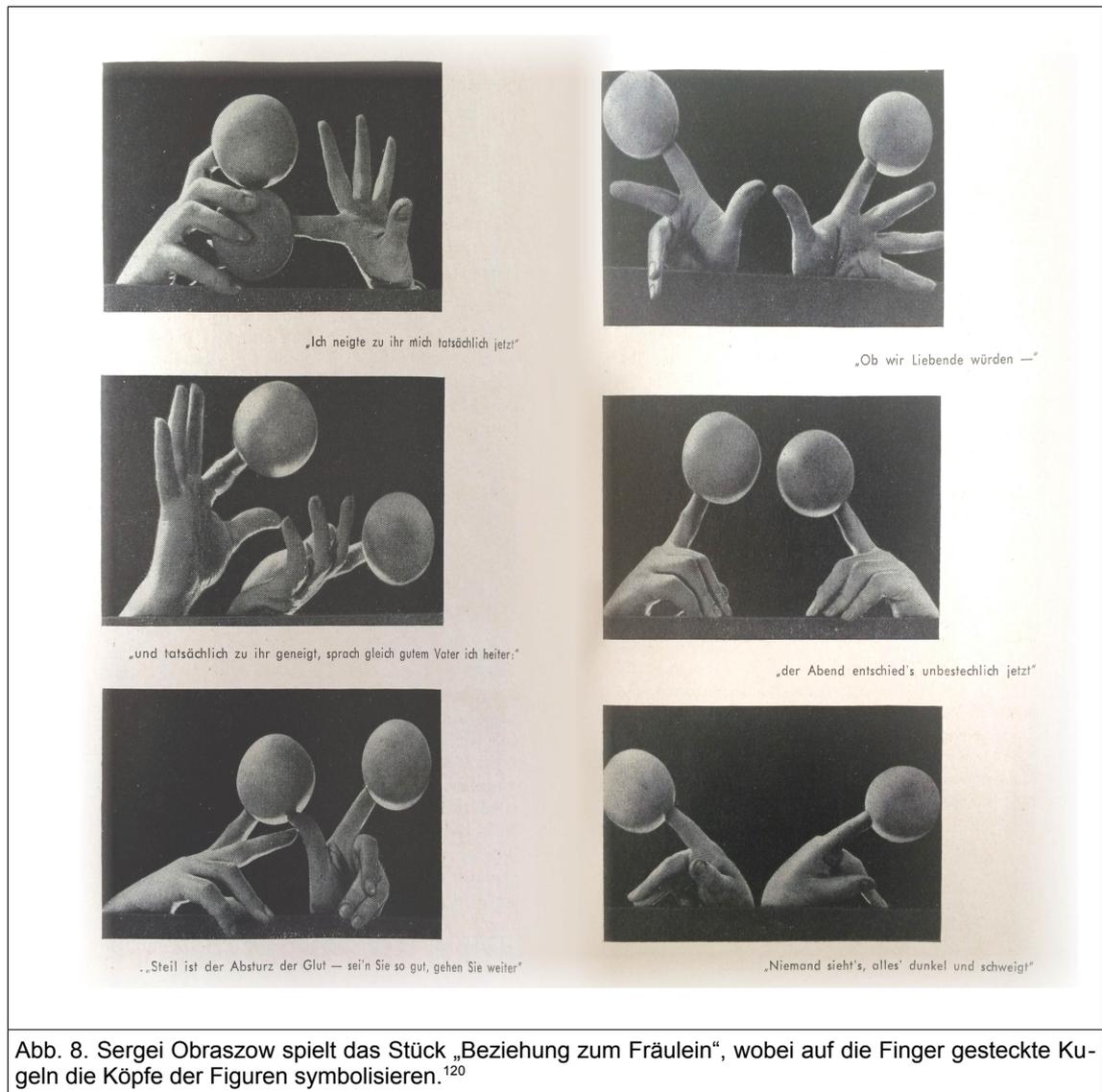
Die Anfänge der Spielweise können in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verortet werden und sind untrennbar mit den Namen Sergei Oblaszow und Yves Joly verbunden.¹¹⁸

"The beginnings of this theatre genre were comparatively modest. The Surrealists were responsible for dissecting the human body and personifying the limbs and extremities, such as a nose, ear, head, hand and so on. Puppeteers such as Oblaszov [sic!] discovered for themselves the potential of the bare hand as the visible soul of a hand puppet. Yves Joly went a step further, using hands as a material with which to create underwater creatures: octopuses, starfish and so on."¹¹⁹

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Jurkowski: „A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century“, S. 477.

¹¹⁹ Ebd. S. 483.



Oblaszows Idee einer entblößten Hand, die im Zentrum des Geschehens steht, entstand aufgrund einer zufälligen Entwicklung. Er wollte die Seele eines verschiedenen Mädchens darstellen, weshalb der Künstler seine Hand mit kleinen Schwingen und einem Kopf versah und dadurch eine skelettartige Engelsfigur erschuf.¹²¹ Eine Puppe aus Fleisch und Blut war geboren.

Inspiriert durch die Ausdrucksfähigkeit der Hände, die sich auf psychischen und physischen Gefühlsebenen zeigt, setzte der Puppenspieler diese schon bald in seinen nächsten Stücken ein.¹²² Zum besseren Verständnis der Wirkungsweise ist in Abbildung 8 die Oblaszowsche Inszenierung des Gedichtes „Beziehung

¹²⁰ Vgl. Oblaszow: „Mein Beruf“, S. 242-243.

¹²¹ Vgl. Ebd. S. 236.

¹²² Vgl. Ebd. S. 239.

zum Fräulein“ von Wladimir Majakowski zu sehen. In diesem Stück wurden die Hände vor allem zur Verschleierung der Protagonisten eingesetzt, da das Aussehen dieser nicht wesentlich war.¹²³ Das lässt darauf schließen, dass die Hand wesentlich die Seele der Handpuppe symbolisiert, die üblicherweise nicht sichtbar ist, aber der übergestreiften Puppe den Takt vorgibt.¹²⁴

Einer der prägnantesten Unterschiede besteht jedoch in der Tatsache, dass eine Handpuppe ohne eine Hand nicht existieren kann, die „Hand als Puppe“, wie Obraszow sie benennt, bleibt hingegen auch entkleidet als Figur wahrnehmbar.¹²⁵

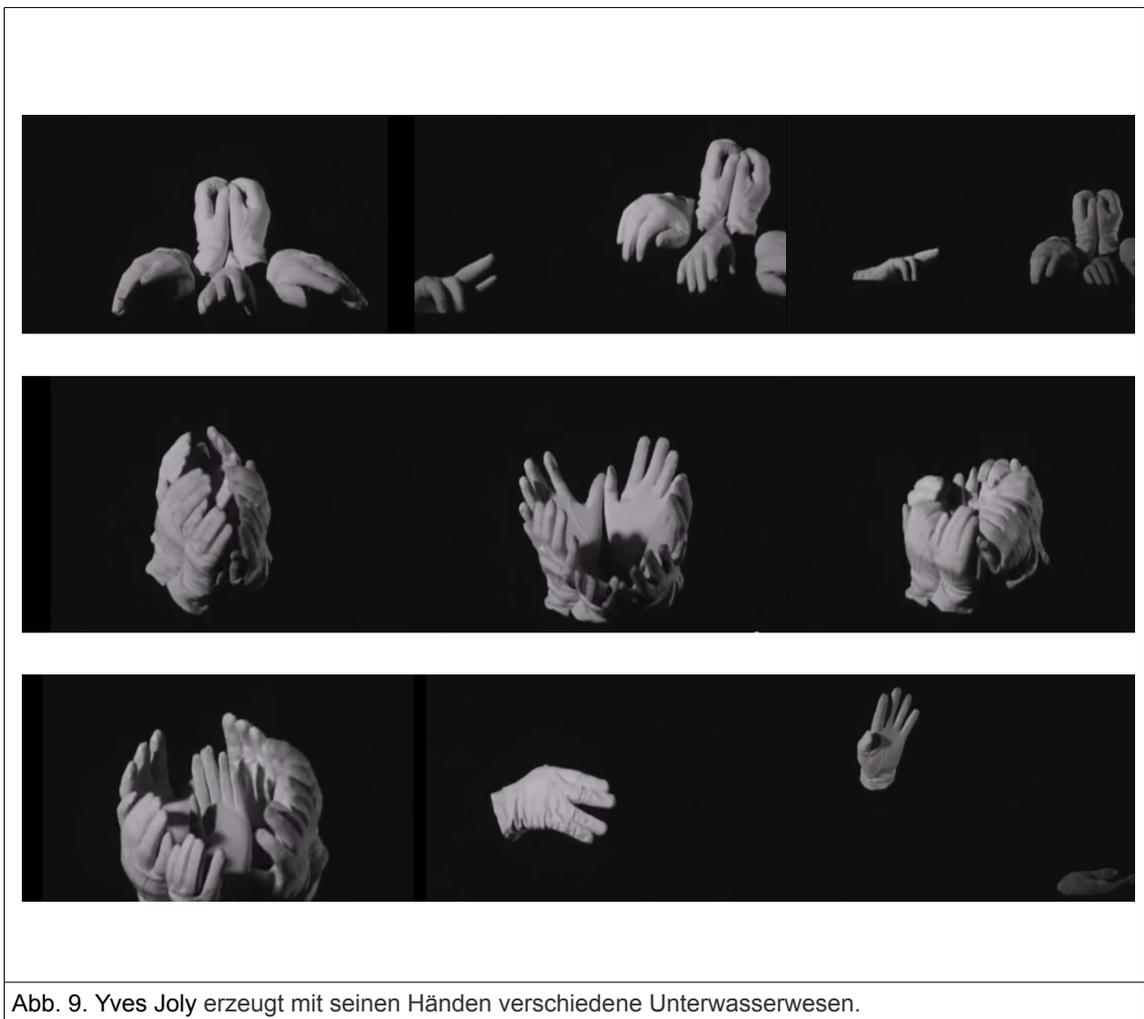


Abb. 9. Yves Joly erzeugt mit seinen Händen verschiedene Unterwasserwesen.

¹²³ Vgl. Ebd. S. 244.

¹²⁴ Vgl. Steinmann, Peter Klaus, „Figurentheater - Totaltes Theater“, *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, (Hg.) Manfred Wegner, Köln: Prometh 1989, S. 222.

¹²⁵ Vgl. Obraszow: „Mein Beruf“, S. 237.

Der Puppenspieler Yves Joly verifiziert die Aufrechterhaltung dieses Figurenstatus in einem seiner bekanntesten Stücke. In dem weltbekannten Akt entledigt sich eine Hand langsam und rhythmisch ihres Handschuhs und schlussendlich auch ihres Kopfes, bis sie entblößt vor dem Publikum erscheint.¹²⁶

Ausschnitte der bereits erwähnten Unterwasserwelt Jolys sind in Abbildung 9 zu sehen. Zweifellos können unbewegte Bilder das Geschehen nur bruchstückhaft wiedergeben, jedoch ist der Einsatz der Hände und deren Wirkung eindeutig erkennbar.

Jolys Vorgehen erinnert an Obraszows Spielweise, unterscheidet sich jedoch unter anderem durch den Einsatz weißer Handschuhe oder der Formung komplexerer Figuren. Weiters ist auffällig, dass die Meeresbewohner aus den Händen zweier oder mehrerer Personen zusammengesetzt sind. Auf diese Weise verschmilzt die einzelne Hand mit der Einheit Figur, wodurch der Materialcharakter prägnanter wahrnehmbar wird.

Nach den Pionieren Obraszow und Joly setzten PuppenspielerInnen Körperteile vor allem im Objekttheater ein.

"There have been other attempts in Germany, France and Poland, where objects, sometimes even an objectivised part of the human body such as the hands, have been made the 'subjects' or the material of the production."¹²⁷

Ein ausschließlicher Fokus auf menschliche Extremitäten konnte vermehrt wieder ab den späten 80er und frühen 90er Jahren verzeichnet werden.¹²⁸ In der Folge werden zwei Künstlergruppen und dazugehörige Inszenierungen angeführt, die beispielhaft für diese Entwicklung waren.

An erster Stelle sind die KünstlerInnen Ines Pasic und Hugo Suarez zu nennen, die unter dem Namen „Hugo & Ines“ bis in die Gegenwart Körpertheater betreiben.¹²⁹ Die KünstlerInnengruppe addierte zu den bereits bekannten Händen ver-

¹²⁶ Vgl. Knoedgen: „Das Unmögliche Theater.“, S. 62-64.

¹²⁷ Jurkowski: „A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century“, S. 478.

¹²⁸ Vgl. Ebd.

¹²⁹ Vgl. Ebd. S. 484.

schiedenste Körperteile, wie Füße, aber auch Bäuche und Gesichter hinzu.¹³⁰ Daraus entstanden unterschiedliche Charaktere. Ein Beispiel dafür ist das Stück des Duos mit dem Namen "Ginocchio" (Knie). Es handelt von einem Knie, das sich in der Straßenkunst versucht und schlussendlich von seinem eigenen Spieler beraubt wird.¹³¹



Abb. 10. Hugo Suarez stellt mit seinem Knie und den Händen einen Straßenkünstler dar.¹³²

Abbildung 10 vermittelt einen Eindruck davon, wie eine scheinbar behäbige Extremität in eine Figur verwandelt werden kann. Es ist zu erkennen, dass sich bei der Animation weniger agiler Körperteile aufgrund physiologischer Begebenheiten die bereits erläuterte offene Manipulation anbietet. Um die Illusion von zwei verschiedenen Wesen auf der Bühne aufrecht zu erhalten, taktet Suarez seine Kniefigur ihm entgegengesetzt und tritt außerdem mit ihr in Kontakt.¹³³ Diese Vorgehensweise gleicht der Obraszowschen, die im Kapitel „Offene Manipulation“ bereits Erwähnung fand.

Weiters ist die polnische Gruppe „Teatr 3/4“ unter der Leitung von Krzysztof Rau, die das Stück „Gianni, Jan, Johan, John, Ivan, Juan, Jean“ 1994 uraufführte, anzuführen.¹³⁴

¹³⁰ Vgl. Informationen von der Website des Duos Hugo & Ines. <https://hugoeines.wordpress.com/> [Zugriff: 3.10.2017]

¹³¹ Inhalt frei nach Betrachtung eines Videos. Zu finden auf der Website von Hugo & Ines. <https://hugoeines.wordpress.com/ginocchio/> [Zugriff: 3.10.2017]

¹³² Vgl. Ebd.

¹³³ Vgl. Ebd.

¹³⁴ Vgl. Niemczyk, Barbara, „TEATR 3/4“, *SEEP* 16/3, Fall 1996, S. 81-84. Hier S. 81.

"The story tells the life of the collective 'John' from birth to old age, a morality play with Polish themes. But this is not important from the point of view of the puppetry aesthetics: the importance lies in the fact that the characters are parts of the human body: hands, arms, legs and so on. They act as the material of the imagined characters."¹³⁵

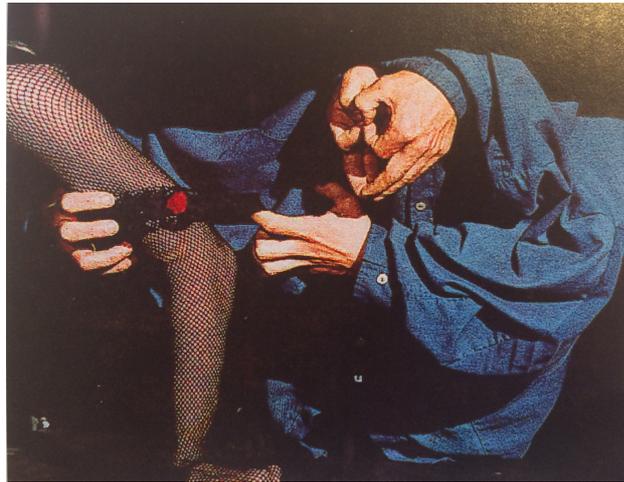


Abb. 11. Ausschnitt aus „Gianni, Jan, Johan, John, Ivan, Juan, Jean“ der Theatergruppe „Teatr 3/4“.¹³⁶

Bei flüchtiger Beurteilung können zu der zuvor genannten Aufführung keine nennenswerten Unterschiede festgestellt werden. Wie Abbildung 11 zeigt, bedient sich „Teatr 3/4“ bei der Körperperformance des Hauptcharakters ebenfalls eines Hemdes.

Ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal beschreibt die Autorin Barbara Niemczyk: "The face of the main character, Gianni, is formed by the fingers and thumbs of one actor's hands, while the hands and arms of another actor inserted into shirt sleeves provide the hands for Gianni."¹³⁷ Dadurch entsteht die Möglichkeit, der Figur eine Mimik zu verleihen, die mit einem starren Puppenkopf nicht zu erzeugen wäre.

Zusammengefasst sind alle aus Gliedmaßen zusammengesetzte Figuren hoch anpassungsfähig und bedürfen nur weniger Mittel um die dafür vorgesehene Rolle zu verkörpern. Insbesondere die isolierte nackte oder verkleidete Hand

¹³⁵ Jurkowski: „A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century“, S. 484.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 291ff.

¹³⁷ Niemczyk: „TEATR 3/4“, S. 81.

lässt sich als die ausdrucksstärkste, organischste und am universellsten einsetzbarste Puppe oder Figur bezeichnen. Diese ist Teil einer spielenden Person, muss jedoch getrennt von ihr betrachtet werden und verkörpert nicht ausschließlich eine Figur, sondern zugleich auch deren besondere Materialität.

3.2.4 Hände und Puppen

Nachdem die isolierte Hand eingehend erläutert wurde, wird in diesem Abschnitt die Verschmelzung von Hand und Puppe beschrieben. Anhand eines Beispiels werden Entwicklung, Wirkungsweise und Zusehendenreaktionen beschrieben. Wichtig ist der Blick auf diese spezifische Vermengung von unbelebtem mit belebtem Material deshalb, weil diese Figur auch im „Krippenspiel“ immer wieder präsent ist und bei der abschließenden Analyse eingehend beleuchtet wird.

Als Beispiel für die Symbiose aus Puppe und Mensch ist erneut der Puppenspieler Sergei Oblaszow zu erwähnen, der, seinen Wurzeln getreu, mit den Händen weitere Experimente durchführte.

Für ein satirisches Werk wollte der Künstler gierige Hände in den Mittelpunkt des Geschehens stellen. Er steckte diese einfach durch die Öffnungen einer Jacke, bedeckte seinen Kopf mit dieser und setzte darauf einen Puppenkopf.¹³⁸ Dadurch kreierte er eine hybride Puppenform aus Mensch und Puppe.

Obwohl er anfängliche Nummern bald verwarf, schrieb er dazu: "Aber die verlockenden Möglichkeiten der auf meinem Kopf befestigten Puppe, die dazu noch lebende, menschliche Hände hatte, waren so überaus zahlreich, daß ich mich dauernd mit ihnen beschäftigte."¹³⁹ Deshalb überarbeitete er die technischen Möglichkeiten des Puppenkopfes und ließ sich diesen in Gestalt einer Sängerin anfertigen.¹⁴⁰

Zur Veranschaulichung ist diese Puppe in Abbildung 12 zu sehen. Auffällig daran sind die proportional zu ihrem Kopf zu großen Hände und der überzeichnete Gesichtsausdruck, die grotesk anmuten. Tatsächlich sollen die Hände die par-

¹³⁸ Vgl. Oblaszow: „Mein Beruf“, S. 210.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S.211.

odistische Wirkung der Romanzensängerin ausdrucksvoll verstärken.¹⁴¹ Doch die verschobenen Größen könnten Zusehende auch irritieren und das angestrebte Ziel der lustvollen Wahrnehmung zerstören, weshalb Obraszow eine eigene Vorgehensweise entwickelte.

"Fast niemals zeige ich meine Sängerin auf Bunten Abenden als erste Nummer, weil sie sich sowohl in der Form als auch hauptsächlich in ihren Maßen so beträchtlich von meinen kleinen [Puppen] unterscheidet. [...] Erst wenn sich die Zuschauer schon an einen bestimmten Puppenmaßstab gewöhnt haben, taucht meine Sängerin [...] auf. Sie wirkt riesig, und allein ihr Erscheinen ruft Raunen und Lachen im Zuschauerraum hervor. Stumm steht sie da und wartet bis man sie zu Ende betrachtet hat [...]." ¹⁴²

Daran ist zu erkennen, dass das Publikum langsam an Veränderungen herangeführt werden muss, um Erwartungshaltungen anpassen zu können. Die übergroßen Hände präsentiert der Puppenspieler ähnlich.

"Erst jetzt werden die Hände der Sängerin [...] sichtbar. Wieder ein neuer Maßstab! Die Hände sind mindestens dreimal so groß, wie sie sein müßten. Es sind zwar lebende menschliche Hände, und dennoch – es sind die Hände der Puppe." ¹⁴³

Abermals berichtet Obraszow vom Gelächter der Zusehenden, das er durch Stillstand der Puppe verstummen lässt.¹⁴⁴ Er negiert damit jedoch die Möglichkeit, dass die Erheiterung des Publikums auch lediglich aufgrund der persiflierten Gestalt der Sängerin ausgelöst worden sein könnte und nicht durch Irritation. Diese Eventualität lässt sich jedoch nicht nachweisen. Obraszow beschreibt weiters eine Beobachtung, die ihm vermittelte, dass er durch diese Spielweise zu einem Teil der Puppe wurde.

"Das einzige Schwierige und mich Beunruhigende war die Tatsache, daß das Kleid der Puppe vor meinen Augen herunterhing und ich daher weder die [...] Puppe noch meine Hände sehen konnte. Aber kürzlich stellte ich [...] fest, daß der dünne Crêpe de Chine des Puppenkleides durchsichtig ist. [...] Mir wurde klar, daß ich [...] stets mit geschlossenen Augen gesungen hatte. [...] Da die Hände

¹⁴¹ Vgl. Ebd.

¹⁴² Ebd. S. 212.

¹⁴³ Ebd. S. 212-213.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 213.

der Puppe meine eigenen waren, verstärkte sich noch das Gefühl, daß nicht die Puppe, sondern ich selbst die Romanze vorträge. Ich „führte“ die Sängerin nicht „vor“, nein, ich „spielte“ sie, und deshalb schloß ich, ohne mir dessen bewusst zu werden, meine Augen.“¹⁴⁵



Mittels Hineinschlüpfen in die Puppe und der Sichtbarkeit der Hände wurde für den Puppenspieler eine Situation erzeugt, die an die DarstellerInnen auf der Menschenbühne erinnert. Er bewegte in diesem Moment keine Puppe, sondern wurde zur Figur der Sängerin.

Es lässt sich daher feststellen, dass die sichtbare Hand in Kombination mit einer Puppe oder einer Figur ein komisches Moment aufweisen kann. Weiters ist es möglich, dass das Publikum an die Darstellung gewöhnt werden muss. Komplex kann die Vermischung von Puppe und Mensch werden, da, wie am Obraszowschen Beispiel beschrieben, die Puppe hinter dem Spieler verschwindet.

¹⁴⁵ Ebd. S. 214.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 212-213.

Dieses Phänomen wäre jedoch problematisch für die SpielerInnenseite und nicht für die Zusehenden zu bewerten, da diese den Konflikt der Spielenden nicht wahrnehmen können.

3.2.5 Hände und Puppen - ein medientheoretischer Blick

Auf den im vorhergehenden Kapitel eingegangenen Zusammenhang von menschlichen Händen und Puppe oder Figur kann aus medientheoretischer Betrachtungsweise auch ein Zusammenspiel von Menschenakteuren und Objektkörpern sein, deren Ineinandergreifen dauerhaft aktiv bleibt und zumeist, wie am Beispiel der Obraszowschen Sängerin erkennbar, keine Trennung erfährt.¹⁴⁷ Diese Art des Zusammenwirkens beschreibt einen neuen Körper, dessen Einordnung im folgenden Abschnitt prägnant behandelt wird. Zwei Körperstrukturen werden diesem gegenübergestellt; abschließend wird versucht eine Einordnungsmöglichkeit zu finden.

Zunächst können zwei verschiedene Körpermodelle festgehalten werden, die allein durch ihre Namensgebung auf den zugrundeliegenden Körper verweisen. Meike Wagner nennt dazu die Begriffe „Live-Körper“ und „medialisierter Körper“ wodurch erste Unterschiede festgestellt werden können.¹⁴⁸

"Es wird hier eine deutliche Abgrenzung vorgenommen: Entweder es gibt einen authentischen und originären Körper wie im Theater, oder wir haben es mit technischen Repräsentationen des Körpers zu tun wie etwa [...] im Objektkörper."¹⁴⁹

Diese Annahme separiert den lebendigen menschlichen Körper eindeutig von einem, der von außen manipuliert werden muss und sich nicht durch Eigenleistung in Bewegung setzen kann. Ein daraus resultierendes Ergebnis wäre, dass die Puppe eine reine medialisierte Abbildung des Menschenkörpers ist.¹⁵⁰ Nun ist jedoch, wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits ausführlich beschrieben,

¹⁴⁷ Vgl. Wagner, Meike, „Fremde Körper. Das mediale Blickgeschehen im Theater“, *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie*. Hg. Christoph Ernst, Bielefeld: transcript 2003, S. 258-274. Hier: S. 259.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S.260.

die klassische Puppe im zeitgenössischen Figurentheater nur noch selten vorzufinden und, wie eingangs erläutert, oftmals mit menschlichen Attributen versehen.

"Die menschlichen Performer interagieren mit Objekten, Körper werden aus Objektteilen und Menschenleibern gebildet, die Performer schlüpfen in die Puppen und vermenschlichen andererseits die Objekte, bis eine scharfe Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Live-Performance und Medienereignis, nicht mehr gezogen werden kann."¹⁵¹

Diese Feststellung zeigt, dass sich der animierte Körper aufgrund differenter Wahrnehmungsmuster im steten Wandel befindet. Weiters muss sich der Blick der Zusehenden unablässig neu ausrichten. Zudem besteht der zu betrachtende Figurenkörper nicht ausschließlich aufgrund seines stofflichen Daseins, sondern wird vor allem im performativen Akt hergestellt. Außerdem bezeichnete Wagner dieses Schema, das der Erzeugung des Theaterkörpers diene, als Medialität und verweist dabei explizit auf ein Zusammenspiel von Zusehenden, Materialität und Rede.¹⁵²

"Der Figurentheater-Körper bietet als konstruierter Körper Einblicke in die mediale Struktur. Sein Störpotential wird wirksam inszeniert, so dass die Wahrnehmung des Körpers sich nicht mehr reibungslos in die Medialisierung einfügt. Der Blick erfasst diesen Körper als fremden, da seine mediale Materialisierung einbegriffen wird."¹⁵³

Dieses Störpotential hat das Aufbrechen der kohärenten Gesamtstruktur zufolge und gibt einen differenzierten Blick auf den gemachten Körper frei. Es ist zu erkennen, dass der Figurenkörper erst durch den Rückwurf auf seine Materialität gänzlich von einem Menschenakteur abgegrenzt werden kann.¹⁵⁴ In Bezug auf Figuren, die in Teilen aus menschlichen Körpern bestehen, lässt sich eine mediale Wechselwirkung zwischen dem Anderen und dem Eigenen feststellen.¹⁵⁵ Zur Einteilung des Figurenkörpers ergänzt Wagner abschließend folgendes:

¹⁵¹ Ebd. S. 261.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Ebd. S.268.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 274.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

"Der Puppenkörper lässt sich also nicht in die Dichotomie »Live-Körper« vs. »mediatisierter Körper« einschreiben. Seine Haut hat aufplatzende Nähte, die seinen Konstruktionscharakter aufscheinen lassen und Einblicke in die Medialität der theatralen Körperfabrikation geben. So situiert er sich quer zu diesen Abgrenzungen und markiert das mediale Blickgeschehen."¹⁵⁶

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass dem Figurenkörper, gleichgültig aus welchem Material er besteht, eine Gemachtheit inhärent ist. Diese kann in gewissen Momenten durchscheinen, wodurch auf das Dahinterliegende verwiesen werden kann und sich Raum für Interpretation öffnet.

3.2.6 Der Illusionsvertrag

Da der Illusionsvertrag ein zentrales Thema in dieser Arbeit darstellt, ist es notwendig festzuhalten, wie er sich zeigt und worin die Vor- und Nachteile seines Bruches liegen können.

Der Illusionsvertrag beschreibt ein Übereinkommen, welches im klassischen Illusionstheater in seinen Grundzügen seit der Antike besteht und die Verhältnisse zwischen Zusehenden und Schauspielenden klärt. Dies meint im Konkreten, dass ein/e SchauspielerIn eine Figur repräsentiert, die bei Bekundungen in der Ich-Form ihre/seine Rolle meint, schreibt beispielsweise der Theaterkritiker Georg Hensel. Dadurch werde auf der Bühne eine Welt geschaffen, die in diesem Moment für die Zusehenden tatsächlich existiere.¹⁵⁷ Der Vertrag wird bei jeder Aufführung imaginär zwischen Darstellenden und Publikum geschlossen und auf Basis von soziokulturellen Umständen wirksam. So wird in anderen Kulturkreisen Illusion im Theater mit divergenten Codes konstruiert, wie beispielsweise im chinesischen Theater, in welchem WesteuropäerInnen ohne Vorwissen nicht illudiert werden können und die Bühne möglicherweise so sehen wie sie tatsächlich ist.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. Hensel, Georg, *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1980. S.314.

¹⁵⁸ Vgl. Mannoni, Octave, „Das Spiel der Illusionen oder das Theater aus der Sicht des Imaginären“, *Maske und Kothurn* 52/1, Mrz 2006, S. 17-36. Hier S.18.

Um den Begriff des Illusionsvertrags genauer zu beleuchten, ist es notwendig, den Terminus der Illusion konkreter zu definieren. Die Geisteswissenschaftlerinnen Gertrud Koch und Christiane Fuchs beschreiben sie folgendermaßen:

"Illusion kennzeichnet [...] einen lustvollen Wahrnehmungsmodus, in dem der Illudierte wissentlich einen fiktiven Gegenstand vorübergehend so wahrnimmt/erfährt, als wäre dieser seiner Existenz nach ein mehr oder weniger wahrhaftiger Teil der umgebenden Wirklichkeit. Illusionseffekte [...] zielen nicht auf Lüge und Täuschung, sondern vielmehr auf den Eindruck von Authentizität und Lebendigkeit des Dargestellten."¹⁵⁹

Demnach ist davon auszugehen, dass der Illusionsvertrag der Herstellung einer glaubwürdigen Realität auf der Bühne dient, die nicht kontinuierlich in Frage gestellt werden muss, und führt, wie der Philosoph Octave Mannoni schreibt, zu einer Identifikation der Zusehenden mit den Figuren auf der Bühne.¹⁶⁰

Dieser Vertrag greift jedoch nicht nur das kindliche Verlangen eines Erwachsenen nach dem Glauben auf, dass diese surreale Welt tatsächlich bestehen könnte, sondern verleitet im selben Maße dazu, sich in dieser Wirklichkeit zu verlieren. Dies meint, dass der Unterhaltungswert im Vordergrund steht, wodurch eine kritische Durchleuchtung des Gesehenen und Erlebten vielleicht in den Hintergrund rückt oder nicht möglich wird.

Deshalb forcierte Bertolt Brecht einen gegengerichteten Effekt, der den Illusionsvertrag kündigte und mit Hilfe von Verfremdung und Stilisierung politisch kritisches Denken anregen sollte.¹⁶¹ Auch das von Hans-Thies Lehmann als „postdramatisch“ bezeichnete Theater folgt dieser Linie, da es, wie Christopher Balme schreibt, weder Handlung noch Figuren aufweist¹⁶² und daher den Grundvertrag des Theaters ebenfalls bricht.

In diesem Sinne wird das Konstrukt Theater durch diverse Mittel sichtbar gemacht und lässt die Zusehenden über die Grenzen des Gewohnten hinausblicken, indem beispielsweise die Hinterbühne mit Hilfe einer Kamera auf die Vorderbühne projiziert wird. Dadurch ist die Ummantelung der Illusion aufgebrochen und kann kritischere Gedankenströme bei den Zusehenden zulassen.

¹⁵⁹ Koch, Gertrud/Christiane Voss (Hg.), ...kraft der Illusion. München: Wilhelm Fink 2006. S.9.

¹⁶⁰ Vgl. Mannoni: „Das Spiel der Illusionen oder das Theater aus der Sicht des Imaginären“, S.17.

¹⁶¹ Vgl. Ebd.

¹⁶² Vgl. Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft.“, S. 78.

In Bezug auf Brecht hält Mannoni fest, dass dieser jedoch über einen Stilwechsel nicht hinausgekommen ist und die Theaterumgebung nicht verlassen hat.¹⁶³

Es lässt sich festhalten, dass trotz gravierender Veränderungen im Bezug auf Inszenierung und Inhalt, in den meisten Fällen eine klassische Theaterumgebung bestehen bleibt. Dieser ist, im Sinne einer üblichen Theatersituation, welche die Zusehenden und die Schauspielenden in einem Raum einander gegenüber positioniert, der Illusionsvertrag inhärent. Denn selbst wenn beispielsweise ein/e SchauspielerIn aufgrund von Schmutz auf der Bühne niesen muss, während er/sie eine tote Figur verkörpert und der Pakt der Illusion dadurch verletzt wird¹⁶⁴, entsteht für das Publikum eine neue Welt der Illusion, in welcher dieses Missgeschick in die Gesamtheit des Gesehenen eingewoben wird. So könnte man verzeichnen, dass der Illusionsvertrag sowohl von den SchauspielerInnen, der Inszenierung, dem Gebäude, als auch von den Zusehenden und deren Wissen um die umgebende Illusion abhängig ist und daher in verschiedenen Varianten sichtbar werden kann.

In Bezug auf das Figurentheater lässt sich betonen, dass sich das Publikum wahrscheinlich dessen bewusst ist, dass es an einer Aufführung teilnimmt, in der die zu beobachtenden Charaktere keine lebendigen Wesen sind und von Menschen manipuliert werden. Dazu formuliert Julia Reichert folgendes:

"Im Puppentheater erlebt der Zuschauer die Illusion einer Illusion: Die Puppen täuschen Leben vor, ohne lebendig zu sein, täuschen also Schauspieler vor, die Rollen »spielen« – Vorspie(ge)lungen eines Spiegelbildes der sogenannten Wirklichkeit ...?"¹⁶⁵

Es lässt sich feststellen, dass der Illusionsvertrag aufgrund der oben genannten Umstände und der von Reichert erwähnten Doppelillusion im Setting des Figurentheaters, wie auf der Menschenbühne funktioniert. Wie bereits ausgeführt schreibt Obraszow, dass Zusehende beispielsweise an Größenunterschiede der Puppen herangeführt werden müssen, diese danach jedoch als vollwertige DarstellerInnen wahrnehmen.¹⁶⁶ Dies weist darauf hin, dass Situationen, welche

¹⁶³ Vgl. Mannoni: „Das Spiel der Illusionen oder das Theater aus der Sicht des Imaginären“, S.17.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 19.

¹⁶⁵ Reichert: „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne.“, S. 24 - 25.

¹⁶⁶ Vgl. Obraszow: „Mein Beruf.“, S. 213 - 214.

den Illusionsvertrag außer Kraft setzen könnten, mit Hilfe von Angleichung entgegengewirkt werden kann.

4 Analyse

Für die adäquate Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit wurde eine Analyse als bestmögliche Vorgehensweise ausgewählt. Um diese Entscheidung zu untermauern, wird im folgenden Abschnitt der Begriff Analyse definiert. Anschließend werden die beiden in der Theaterwissenschaft am stärksten etabliert Analysemethoden, die Inszenierungs- und Aufführungsanalyse, vertiefender erläutert, wobei zum besseren Verständnis auch auf die Termini Aufführung und Inszenierung konkreter eingegangen wird. Abschließend wird beschrieben, welche Analyseform für diese Arbeit gewählt wurde.

4.1 Was ist Analyse?

Analyse ist eine Begrifflichkeit, die in vielen Forschungsfeldern Anwendung findet, weshalb zunächst die Essenz des Wortes erfasst wird. Christopher Balme schreibt dazu beispielsweise: "Das Wort Analyse bedeutet eigentlich die Zerlegung eines Untersuchungsgegenstandes in seine Bestandteile."¹⁶⁷ Analyse ist also eine deduktivistische Vorgehensweise, deren Endergebnis vorliegende Einzelteile sind, mit denen anschließend weitergearbeitet werden kann. Landläufig bekannt sind diese Vorgehensweisen aus der Naturwissenschaft oder der Chemie, bei denen der zu untersuchende Gegenstand meist stofflicher Herkunft ist.

Auf die Geisteswissenschaften übertragen sei Analyse ein Vorgehen, welches noch keine lange Geschichte aufweisen könne, auch wenn bereits im 18. Jahrhundert ähnliche Verfahren bekannt gewesen seien, schreibt Balme.¹⁶⁸ Im Bezug auf die Theaterwissenschaft verhält es sich ähnlich.

"Wenn in theaterwissenschaftlichem Zusammenhang von Analyse die Rede ist, so handelt es sich meistens um die Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse, also um die Komponente, die in den letzten Jahren nicht nur zum Kernbereich des Fachs erklärt, sondern aufgrund kontinuierlicher Lehr- und Forschungsaktivität tatsächlich verankert wurde."¹⁶⁹

¹⁶⁷ Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft.“, S. 72.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

4.2 Die Begriffe Inszenierung und Aufführung

Um näher auf die beiden Analyseformen eingehen zu können, ist es notwendig, zwischen den Begriffen Aufführung und Inszenierung zu unterscheiden. Häufig sind diese beiden Termini austauschbar oder werden auch als Synonyme für einander verwendet.¹⁷⁰ Trotzdem lassen sich einige Unterschiede feststellen, die es ermöglichen, eine Differenzierungslinie zu ziehen.

"Der Begriff Inszenierung [...] bezeichnet das theatrale Kunstwerk, oder semiotisch gesprochen, eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen."¹⁷¹ Dem gegenüber steht die Aufführung, welche folgendermaßen beschrieben werden kann:

"Als Aufführung wird das einmalige Ereignis bezeichnet, das als Untersuchungsgegenstand nicht nur ästhetisch, sondern, da es sich bei jeder Theateraufführung um hochkomplexe Interaktionsmuster handelt, auch soziologisch und eventuell psychologisch zu deuten ist. Die Aufführung entspricht dem seit Lessing immer wieder betonten *Transitorischen* des Theaters."¹⁷²

Balme behauptet, dass diese von ihm beschriebenen Unterscheidungen keinem Standard unterliegen, und verweist beispielsweise auf die Wissenschaftler Guido Hiß und Erika Fischer-Lichte, die wiederum keine Differenz aufzeigen und den Begriff Aufführung im Sinne der Inszenierung verwenden¹⁷³, wodurch die eben gezogene Trennlinie verschwimmt. In ihrem Einführungswerk in die Theaterwissenschaft, welches 2010 erschienen ist, schreibt Fischer-Lichte jedoch, dass Inszenierung den Zusehenden immer nur als Aufführung zugänglich ist¹⁷⁴, wodurch zwar eine gegenseitige Bedingung intendiert ist, aber trotzdem eine Unterscheidung zu erkennen ist.

Zusammengefasst ist Inszenierung die notwendige Struktur, wodurch Aufführung möglich wird. Diese wiederum ist immer nur im Moment des Geschehens präsent und kann nicht wiederholt werden.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 82.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen und Basel: Francke 2010. S. 88.

4.3 Inszenierungsanalyse vs. Aufführungsanalyse

Da Inszenierung, wie bereits im vorherigen Absatz erklärt, mit der Ordnung der Zeichen zu tun hat, beschäftigt sich auch die dazugehörige Analyseform damit.

"Gegenstand der [Inszenierungs]analyse ist vorrangig das ästhetische Produkt, d.h. eine besondere intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensystemen. Dieses Gebilde ist von der Theatersemiotik verschiedentlich benannt worden: als „Text“ [...] oder als „System von Entscheidungen“ [...].“¹⁷⁵

Zusammenfassend beschreibt Erika Fischer-Lichte die Inszenierungsanalyse als einen Versuch, ein mögliches zugrundeliegendes Konzept zu ermitteln. Um dies bewerkstelligen zu können, würden vielerlei Quellen wie beispielsweise Interviews oder Programmhefte zu Hilfe genommen, welche anschließend miteinander verglichen würden.¹⁷⁶ Es wird also eine große Menge an Informationen auf eine zu erzielende inszenatorische Wirkung, genauer auf eine bestimmte Lesart untersucht und ausgewertet.¹⁷⁷

Die Aufführungsanalyse inkludiert neben einer semiotischen Betrachtungsweise, auch phänomenologische Gesichtspunkte.¹⁷⁸ "Im Mittelpunkt der Analyse steht [...] die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern.“¹⁷⁹ Sie beschäftigt sich mit der Frage, wie Bedeutung durch die Zusehenden und deren eingebrachtes Vorwissen erzeugt wird.

"Jede Konstitution von Bedeutung, seien sie einzelne Elemente, verschiedene Segmente oder die Inszenierung als Ganzes betreffend, ist - wenn auch in unterschiedlichen Graden - von den beobachtbaren Reaktionen der Zuschauer und der Wirkung, die sie im Analysierenden auslösen abhängig. Erfahrung und Erzeugung von Bedeutung gehen Hand in Hand.“¹⁸⁰

Diese Vorgehensweise kann als zu subjektive Methode für eine wissenschaftliche Abhandlung gesehen werden. Fischer-Lichte entgegnet dieser Annahme jedoch, dass Subjektivität unter keinen Umständen mit Beliebigkeit verwechselt

¹⁷⁵ Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft“, S. 82.

¹⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte: „Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches“, S. 88.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 81 - 88.

¹⁷⁹ Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft“, S. 82.

¹⁸⁰ Fischer-Lichte: „Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches“, S.88.

werden sollte, da es jederzeit möglich ist, über spezifische Wahrnehmungen intersubjektiv zu kommunizieren.¹⁸¹

4.4 Gewählte Analyseform

Obwohl eine Auswahl nach den vorangegangenen Beschreibungen möglich sein sollte, muss trotzdem auf eine vorhandene Verschränkung der Analyseformen hingewiesen werden. „Trotz [...] systematische[r] Differenzierungsversuche sollten Inszenierungs- bzw. Aufführungsanalyse nicht grundsätzlich streng getrennt voneinander behandelt werden, denn beide sind Bestandteile einer komplexen Wechselbeziehung.“¹⁸² Unter den wissenschaftlichen Gesichtspunkten, innerhalb derer diese Arbeit entsteht, muss eine primäre Analyseform ausgewählt werden. Es können drei Punkte hervorgehoben werden, die erklären, warum eine Aufführungsanalyse eingesetzt wird.

Erstens ergab sich der Impuls zur Fragestellung direkt aus der Aufführung heraus¹⁸³ und basiert nicht auf einer prekären Verbindung von Text und Inszenierung.¹⁸⁴ Zweitens werden, wie im Abschnitt „Aufführungsanalyse“ beschrieben, eine „Interaktion zwischen [...] [einem] theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern“¹⁸⁵, wie auch direkte “[...] Vorgänge und Ereignisse [...], die während der Aufführung geschehen [...]“¹⁸⁶ untersucht. Drittens ist Inszenierung den Zusehenden immer nur als Aufführung zugänglich.¹⁸⁷ Obwohl Illusion auch inszenatorisch hergestellt wird, entsteht sie nur im Moment der Aufführung und kann nur aufgrund miteinbezogener Zusehendenreaktionen und Wirkung auf die analysierende Person studiert werden.

Anschließend an dieses Kapitel wird nun mit Hilfe des bisherigen theoretischen Grundstoffes der Hauptteil der Arbeit eingeleitet und die Analyse durchgeführt.

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S. 84.

¹⁸² Balme: „Einführung in die Theaterwissenschaft“, S. 83.

¹⁸³ Vgl. Fischer-Lichte: „Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches“, S. 81.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 72.

¹⁸⁵ Ebd. S. 82.

¹⁸⁶ Ebd. S. 93.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 88.

4.5 Unterteilung der Analyse

Die Analyse beschränkt sich auf mehrere ausgewählte Teilabschnitte der Aufführung. Bei der Analyse handelt es sich um eine Aufführungsanalyse nach Erika Fischer-Lichte, die, wie bereits beschrieben, unter phänomenologischen wie auch semiotischen Gesichtspunkten durchgeführt wird. Die Ausführung wird sich an dem Analysebeispiel, das Fischer-Lichte in ihrem Werk¹⁸⁸ vorstellt, orientieren.

Hier wird die Analyse jedoch nicht in das versprachlichte Geschehen eingearbeitet, sondern zunächst sollen die isolierten Teilabschnitte, basierend auf Erinnerungsprotokollen und einer Videoaufzeichnung, so detailliert wie möglich beschrieben werden. Dies beinhaltet beispielsweise Erfahrungen wie gleißendes Licht, Klänge oder Gerüche und Reaktionen von anderen Zusehenden.¹⁸⁹

Diese Erinnerungen sprachlich wiederzugeben kann jedoch an gewisse Grenzen stoßen. "Jede gute Analyse arbeitet daran, die ihr von der Sprache gesetzten Grenzen zu überschreiten, ohne dass ihr dies jemals tatsächlich gelingen könnte."¹⁹⁰ Deshalb ist es zumindest notwendig in den Lesenden Bilder zu erzeugen, die so wenig wie möglich vom tatsächlichen Ereignis abweichen.¹⁹¹

Anschließend werden drei herausgefilterte Handbewegungen vorgestellt und in einem ersten Schritt beleuchtet. Anhand dieser Bewegungen wird danach die Veränderung der Illusion vertiefender analysiert. Abschließend werden die wichtigsten Ergebnisse zusammenfassend erläutert.

4.6 Beschreibung der Aufführung

Die folgende Aufführungsanalyse basiert auf zwei Erinnerungsprotokollen, die jeweils nach dem Besuch der Aufführung des „Krippenspiels“ am 19. Dezember 2015 und am 13. Dezember 2016 erstellt wurden. Diese beiden Aufführungen sind zeitlich weit entfernt, weshalb außerdem auf eine Videoaufzeichnung des Kabinettheaters, die im Dezember 2014 entstand, zurückgegriffen wird. Obwohl ein digitaler Mitschnitt immer nur einen Ausschnitt der Aufführung zeigt,

¹⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 88.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 79.

¹⁹⁰ Ebd. S. 80.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 79.

können einzelne Szenen mehrfach und auch im Standbild betrachtet werden, was eine präzisere Analyse möglich macht.

Auf eine Befragung der PuppenspielerInnen, der Regisseurin oder anderer Beteiligten zu deren Absichten und Plänen wurde bewusst verzichtet. Der Fokus liegt auf der Aufführung, wie sie dem unvoreingenommenen Publikum präsentiert wurde.

Im folgenden Text werden vier von insgesamt sieben Strophen des von Julia Reichert inszenierten Ballschen „Krippenspiels“ aus der Perspektive des Analysierenden beschrieben und im Sinne einer Aufführungsanalyse aufbereitet.

Diese Abschnitte wurden ausgewählt, da ausschließlich in diesen die Hände der PuppenspielerInnen sichtbar sind, weshalb sie für die Beantwortung der Fragestellung besonders relevant erscheinen. Die vier Beschreibungen werden mit den Titeln der Strophen des Originaltextes von Hugo Ball versehen. Die zu hörenden Laute beziehungsweise Textpassagen werden aufgrund besserer Zuordenbarkeit mit Fußnoten dem Ballschen Originaltext zugewiesen.

Um den Lesenden die Möglichkeit zu geben, sich die Theatersituation bestmöglich vorzustellen, wird folgend versucht, den Raum mit Verweis auf das Kapitel „Die Räumlichkeiten des Kabinettttheaters“ zu beschreiben.

Die bereits erwähnten Guckkastenbühnen sind schwarz bemalt und mit schwarzem Stoff umspannt. Zwischen diesen beiden Bühnen besteht eine Distanz von zirka einem Meter. Rechts neben der rechten äußeren Bühne befindet sich ein schwarzer aufgeklappter Flügel, auf dem mehrere Utensilien zur Erzeugung von Geräuschen abgelegt sind. Vor dem Musikinstrument steht der Sprecher, der Bruitist, der die Laute und Geräusche erzeugt und auch die wenigen ganzen Sätze der Aufführung spricht. Der Sprecher ist während der gesamten Darbietung sichtbar, wird jedoch während des Spiels auf den Bühnen nicht beleuchtet und verschwindet dadurch aus der Wahrnehmung.

Das Publikum sitzt in mehreren Reihen zu je annähernd zehn Personen. Die erste Reihe beginnt ebenerdig und die weiteren sind leicht ansteigend auf Podesten, damit die Zusehenden einander überblicken können.

Die nachstehende Beschreibung, welche Angaben zu Rechts und Links enthält, ist immer aus dem Publikumsraum auf die Bühnen gerichtet zu verstehen.

4.6.1 Der Stall

Der Bruintist spricht: „Der Stall“, wodurch er die nächste Szene ankündigt und die rechte Bühne in helles Licht getaucht wird. Eine menschliche Hand schiebt eine Flachpuppe, die viel mehr einer im Hintergrund angebrachten Kulisse ähnelt, in die Mitte der Bühne und verschwindet danach wieder aus dem Geschehen. Unterdessen ist unterdrücktes Gelächter aus dem Publikum zu vernehmen.

Die Puppe ist ein in Schwarz/weiß/braun-Tönen gemaltes Schaf. Der Unterkiefer des Schafes ist beweglich und öffnet und schließt sich zu den Lauten "bäh bäh bäh bäh bäh"¹⁹². Eine weitere Figur im selben Stil wird rechts an das Schaf herangeschoben und zeigt eine Kuh. Währenddessen ist das Geräusch einer Kuhglocke zu vernehmen und die typischen Geräusche des Tieres sind zugleich zu hören. Das sichtbare Auge der Kuh öffnet und schließt sich.

Unterdessen wird die Figur eines Esels, im gleichen Format wie die anderen Tiere, rechts an das Schaf herangeschoben und dadurch wird die Geräuschkulisse des Stalls vervollständigt.

Vom rechten und linken Bühnenrand werden anschließend zwei Figuren in Richtung Bühnenmitte geschoben, bis diese vollständig zu sehen sind. Diese beiden Puppen sind unbeweglich, in sitzender Pose und tragen lange Gewänder, welche wahrscheinlich die Puppenkonstruktion dahinter verhüllen. Die beiden Gestalten sind als Maria und Josef zu identifizieren, da über ihren Köpfen je ein blauer Leuchtstab in der Form eines Kreises angebracht sind, um den Heiligenschein darzustellen.

Wieder erscheint eine Menschenhand vom rechten Bühnenrand und platziert einen kleinen roten Koffer zwischen den Beiden. Dieser Koffer kann unweigerlich mit der Herbergssuche assoziiert werden. Die Handlung ist abermals von Gelächter aus dem Publikum begleitet.

Nachdem die Hand aus dem Sichtfeld der Zusehenden verschwunden ist, schlüpfen unter den Gewändern von Maria und Josef jeweils ein Paar Hände hervor. Diese Hände wirken im Vergleich zu den Puppenköpfen überproportional groß und erinnern einerseits an die Heiligenstatuen, welche in diversen Kirchen zu sehen sind, und verleihen andererseits der Szenerie eine gewisse Ironie. Die Hände formen sich zu einer typischen Betgeste und sind dem Publikum

¹⁹² Ball, Hugo, „Krippenspiel. Bruintistisch.“, *Hugo Ball Dramen*. Hg. Eckhard Faul, Göttingen: Wallstein 2008, S.197-204. Hier S. 197.

mit den Handrücken zugewandt. Unter den Lauten "ramba ramba ramba ramba"¹⁹³ und hoher Stimmfärbung bewegen sich nun Marias Hände vertikal auf und ab und kurz darauf in tieferer Tonlage die Josefs. Schlussendlich werden die Gebetslaute stockend und ähnlich einem Radio, dessen Batterie schwach wird, immer langgezogener, bis nichts mehr zu hören ist und der Vorhang von unten nach oben geschlossen wird.

4.6.2 Die Verkündigung

Die Verkündigung wird angesagt und der Vorhang der linken Guckkastenbühne geöffnet. Die elektrische Beleuchtung ist vollkommen erloschen und mehrere weiße, verschieden stark abgebrannte Kerzen entlang des Spielbalkens erzeugen eine sanfte Lichtstimmung. Am rechten Bühnenrand ist ein goldener geschwungener Kerzenhalter zu sehen, der an klassische Kerzenständer im sakralen Umfeld erinnert. Am linken Bühnenrand ist schemenhaft ein Topf, wahrscheinlich aus Messing, zu erkennen.

Der Bruitist stimmt in einem Sprechgesang "do da do da do da do da dorum darum dorum do da do, dorum darum, dorum, darum, do da do, do, doooo"¹⁹⁴ an. Das erinnert an die Hintergrundbeschallung, wie sie in Kirchengebäuden während der Gebetszeiten zu hören ist.

Nach einigen Sekunden ist im Dunkel des linken Bühnenrandes über dem Gefäß eine Hand zu erkennen. Darauf ist das Geräusch von Münzen, die auf Metall fallen, zu hören und auch Geldstücke sind in der Hand zu sehen. Nachdem alle Taler in das Behältnis geworfen sind, verschwindet die Hand, um kurz darauf eine Kerze haltend wieder zu erscheinen. Sie bewegt die Kerze in die Nähe der nächststehenden Kerze, um diese zu entzünden. Dabei ist im Kerzenschein zu sehen, dass die Hand einen fingerlosen Handschuh trägt. Sobald der Docht brennt, wird die Kerze auf einen Metallstab neben der vorhandenen Kerze gesteckt und die Hand wird aus der Guckkastenbühne gezogen.

Der Hergang erinnert an die in katholischen Kirchen häufig vorhandenen Gedenkstätten, an denen Kerzen gegen kleine Spende erworben und entflammt werden können. Der oben beschriebene Vorgang wiederholt sich in ähnlicher

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd. S. 200.

Weise mit einer Hand, die stark zittert und an eine ältere Person erinnert. Bevor sich diese Hand jedoch aus der Szene entfernt, hält sie kurz inne und wärmt sich an der eben entzündeten Flamme, da ihr offenbar kalt ist.

Eine weitere Hand, die einen weißen Handschuh und einige funkelnde Ringe übergezogen hat und deshalb vermutlich einer reichen Person zugehörig sein soll, macht den Anschein, ebenfalls Münzen für eine Kerze in das vorgesehene Gefäß zu werfen. Sie zögert jedoch und es ist kein metallisches Geräusch zu hören. Daraufhin ist die Hand mit einer Kerze zu sehen und im Publikum wird da und dort gelacht. Die augenscheinlich gestohlene Kerze wird entfacht. Danach dreht sie ihren Handrücken zu den Kerzen, ähnlich einer winkenden heroischen Geste und verlässt die Bühne. Abermals ist Gelächter unter den Zusehenden zu vernehmen. Die Kerzen brennen weiter und der Sprechgesang verstummt.

Nach einem laut ausgesprochenem "Tutti"¹⁹⁵ öffnet sich der Vorhang der rechten Guckkastenbühne und die bereits bei „Der Stall“ beschriebene Szenerie, mit den Betenden, Maria und Josef im Stall, ist zu sehen. Verschiedenste Geräusche sind jetzt zu hören, angefangen von einem Schaf bis zu einer Kuh, und auch die Lobpreisenden sind zu hören. Die Hände der Beiden bewegen sich, wie schon beschrieben, währenddessen vertikal auf und ab.

Das scheinbare Chaos endet mit einem Gelächter, welches von einem hämischen zu einem jämmerlichen wechselt; indessen schließt sich der Vorhang. Die brennenden Kerzen in der linken Guckkastenbühne sind nach wie vor zu sehen. Zwei Hände entfernen die Spendenschale, den hohen Kerzenständer und schlussendlich die gesamten Kerzen, woraufhin sich auch hier der Vorhang schließt.

4.6.3 Die Ankunft im Stalle

Die Vorhänge beider Bühnen öffnen sich. In der Linken ist die bereits beschriebene Stallszene zu sehen, den Figuren fehlen jedoch die bisher sichtbaren Hände. In der nächststehenden Bühne sind drei Flachpuppen, die die gesamte Bühnenbreite ausfüllen, erkennbar. Sie stellen die Heiligen Drei Könige dar. Nur

¹⁹⁵ Ebd.

die Torsi und Köpfe der Figuren sind abgebildet, bekleidet mit verschiedensten farblichen Stoffen, was den Reichtum dieser Charaktere unterstreichen soll. Zu hören ist Gejammer, das an Erschöpfung und Müdigkeit erinnert.

Neben dem König links außen ist nun eine Hand sichtbar, welche im Bereich des Halses eine suchende Bewegung ausführt. Schlussendlich ergreift sie ein Schweiß Tuch, welches unter dem Umhang aus Stoff versteckt ist und tupft das Gesicht der Figur ab, so als ob es mit Schweiß benetzt wäre.

Unvermutet wird das Gesicht der Figur rechts außen, während eines Schreis, wie eine Buchseite umgeklappt, und ein neues Gesicht zeigt sich, welches in Richtung des Tupfenden blickt. Der äußerste König schiebt sich nun einige Zentimeter von den anderen Beiden in Richtung Bühnenrand und in diesem Zwischenraum erscheint eine weitere Hand, die eine herbeiwickelnde Bewegung ausführt. Die drei sind ab diesem Zeitpunkt leicht schräg gestellt, damit sie den Abstand zueinander verringern und sich das Schweiß Tuch überreichen können. Unter Stöhnen wiederholt sich der zuvor beschriebene Vorgang erneut, einzig mit dem Unterschied, dass die agierende Hand währenddessen das Gesicht wieder zurück in die Ausgangsposition klappt. Diese gesamte Abhandlung entlockt dem Publikum zwischendurch immer wieder einzelne Lacher.

Aus der Josefspuppe in der linken Bühne streckt sich unterdessen eine Hand, auch der Kopf der Figur bewegt sich dadurch. Es erscheint als würde sie aus einem tiefen Schlaf aufwachen und nun wieder lebendig sein. Zu den Worten "Bonsoir, messieurs. Bonsoir, messieurs. Bonsoir messieurs"¹⁹⁶, die nacheinander immer lauter gerufen werden, dreht sich die Handfläche nach oben und krümmt sich leicht zu einer einladenden Geste. Dabei bewegt sie sich vertikal auf und ab.

Josef adressiert die Könige über den Abstand zwischen den Bühnen hinweg, wodurch sich die räumliche Trennung aufzulösen scheint. Zur Begrüßung des Josef ist abermals die Hand des Königs rechts außen zu sehen, die unter einem „Aht“ den Zeigefinger streckt und alle anderen Finger abgewinkelt hält. Diese Geste signalisiert, dass etwas verstanden wurde, woraufhin seine zweite Hand zu sehen ist, die ein Spielzeugpferd vor ihm ablegt.

Statt der üblichen Geschenke aus der klassischen Weihnachtsgeschichte, Gold, Weihrauch und Myrrhe, werden nun von den bereits beschriebenen Händen ab-

¹⁹⁶ Ebd. S. 201.

wechselnd unterschiedlichste Güter, wie beispielsweise Kinderspielzeug oder Babynahrung, vor den Figuren aufgeschichtet, wobei der eine oder andere Gegenstand für schmunzelnde Gesichter im Publikum sorgt.

Nach erfolgter Präsentüberreichung formt sich die Hand der Josefsfigur zu den laut gesprochenen Worten "Parlez-vous français, messieurs? Parlez-vous français, messieurs?"¹⁹⁷ und unterstreicht mit aufgestelltem Daumen und kreisender Bewegungen diese Frage. Die Könige antworten "Ah, eh, ih, ohm, uh, ah, eh, ih, oh, uh! aih, auhh, euhhh, eh ih, oh uhhh! Ahhhhhhhhhhhhhhh!"¹⁹⁸, was erneut zur Erheiterung des Publikums führt.

Die Gesichter aller drei klappen sich um, wodurch der schon erwähnte Effekt eintritt, dass fortan ihre Blicke in Richtung Josef und Maria gerichtet sind. Daraufhin bewegen sie sich nach links und verlassen die Bühne und es erscheinen zwei der Figuren in der nächsten Guckkastenbühne. Diese Figuren werden von einer Hand in den Zwischenraum von Maria, Josef und den Tieren geführt, bis sie den linken Bühnenrand erreichen und stehen bleiben. Der dritte König wird anschließend an diese beiden herangeschoben, die Gesichter sind nun wieder nach vorne gerichtet.

Josefs Hände sind erneut zu sehen und beginnen ein Stück Holz mit einem Messer zu bearbeiten, währenddessen Marias Hände mit Stricken beschäftigt sind. Sie beendet ihre Tätigkeit und schnippt mit ihren Fingern, wodurch alle die Arbeit einstellen und das Lied „Ihr Kinderlein kommet“ gepfiffen wird. Mit dem Zeigefinger führt sie eine heranlockende Bewegung aus, indem die Hand von unten nach oben geführt wird. In der Mitte der beiden erhebt sich langsam ein blauer Heiligenschein, wie jener, der auch über ihren Köpfen angebracht ist. Nach einer weiteren Geste Marias sind zwei Puppenbeine aus Plastik zu erkennen, die mittig vor dem leuchtenden Kreis positioniert werden. Dies ist abermals erheiternd.

Als die Geburt symbolisch abgeschlossen ist wird die Melodie von „Schlaf Kinderlein schlaf“ gesummt und die Hand der Marienpuppe vollführt Streichelbewegungen in der Luft. Zu den Lauten "kt, kt kt potz! kt kt kt kt potz! kt kt kt kt potz!"¹⁹⁹ bewegt sich Josefs Zeigefinger schnell horizontal auf und ab, um bei „potz“ mit dem Finger zeigend auf das Jesuskind zu zeigen. Daraufhin ist in ho-

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

her Stimmlage „schmatzend schmatzend schmatzend schmatzend schmatzend“²⁰⁰ zu hören und die Beine der Babypuppe bewegen sich dazu leicht. Die Szene endet abgedunkelt, nur die blauen Heiligenscheine leuchten und die Spieluhrmelodie von „Stille Nacht“ ist zu vernehmen.

4.6.4 Die Prophezeiung

Die linke Bühne ist in dem Zustand der vorhergehenden Szene, die rechte Bühne ist dunkel und ein hämmerndes Geräusch ist zu hören. Während "he hollah! he hollah! he hollah!"²⁰¹ ertönt wird eine Holzlatte in der Mitte der jetzt beleuchteten Bühne aufgestellt, welche offensichtlich das untere Ende eines Kreuzes symbolisiert.

Während weitere Laute ertönen, werden mehrere Hüte im Takt der Laute auf und ab bewegt und verschwinden nach dem Verstummen des Sprechers wieder. Unter Geschrei und dem Geräusch von Ratschen sind nun mehrere Hände zu sehen, die aus verschiedenen Richtungen und mit gestreckten Zeigefingern oder geballten Fäusten in Richtung des nicht sichtbaren oberen Teils des Holzpahls zeigen. Anschließend werden die Hände wieder zurückgezogen und jammern des Weinen erhebt sich.

Die rechte Bühne verschwindet im Dunkel und Marias Hände sind weit auseinandergehalten, die Finger gespreizt und die Handflächen schauen nach oben. Die Geste erinnert an Verzweiflung und Trauer und wird begleitet von einer Gebärde, bei der das Gesicht der Puppe mit einer Hand verdeckt wird, so als würde sie weinen. Nach weiteren jämmerlichen Lauten wird die flehende Handbewegung wiederholt, um danach zu betenden Händen, bei denen die Finger ineinander verschränkt sind, überzugehen. Begleitet wird dieser Ausdruck von stimmlichen Glockengeräuschen des Brütisten.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd.

4.7 Detailanalyse

Die Beschreibung der einzelnen Szenen bietet zwei notwendige Punkte für die folgende Analyse. Einerseits beschreibt sie die Bewegung der sichtbaren menschlichen Hände in Wechselwirkung mit anderen akustischen und visuellen Zeichen.

Da sich die Fragestellung der Arbeit auf die sichtbaren Hände konzentriert, stehen die Handbewegungen im Fokus. Sie werden gestische Zeichen genannt und sind von besonderer Bedeutung für das Theater, da sie eine nicht wegzu-denkende Komponente für eine Aufführung darstellen, wie Fischer-Lichte festhält. Es sei nicht möglich, auf weiten Strecken auf die Körperlichkeit der Darstellenden und die dadurch implementierten gestischen Zeichen zu verzichten.²⁰²

Weiters schreibt die Wissenschaftlerin: "[...] ein Theater ohne Schauspieler - bzw. wie im Puppentheater ohne die Schauspielfunktion - wird stets als Grenzfall aufzufassen sein [...]".²⁰³ Dies unterstreicht die Wichtigkeit der spielenden Person hinter der Bühne, die metaphorisch oder real die Fäden der Puppe zieht.

Außerdem bemerkt die Wissenschaftlerin, dass gestische im Vergleich zu linguistischen Zeichen nicht immer eindeutig gelesen werden können und sich Bedeutung oftmals im Kontext der Handlung manifestiert. Eine geballte Faust könne entweder Wut, jedoch auch Angst oder Drohung bedeuten und fordere deshalb eine Kontextbindung, um akkurate Zuweisung zu erfahren.²⁰⁴ Deshalb wird versucht, mit Hilfe der in Verbindung stehenden Zeichen die Bedeutung der Gesten zu konkretisieren.

Andererseits werden bereits in Ansätzen Assoziationen zu einzelnen Bildern oder Eindrücken hergestellt, die vor allem für die folgende phänomenologische Betrachtungsweise von Vorteil sein werden.

Untersucht man die Handbewegungen beziehungsweise die Tätigkeiten der Hände in der Beschreibung unter dem Aspekt der gestischen Zeichen, lassen sich primär drei verschiedene Bewegungen klassifizieren. Diese drei Arten wur-

²⁰² Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr⁵ 2007. S. 60.

²⁰³ Ebd.

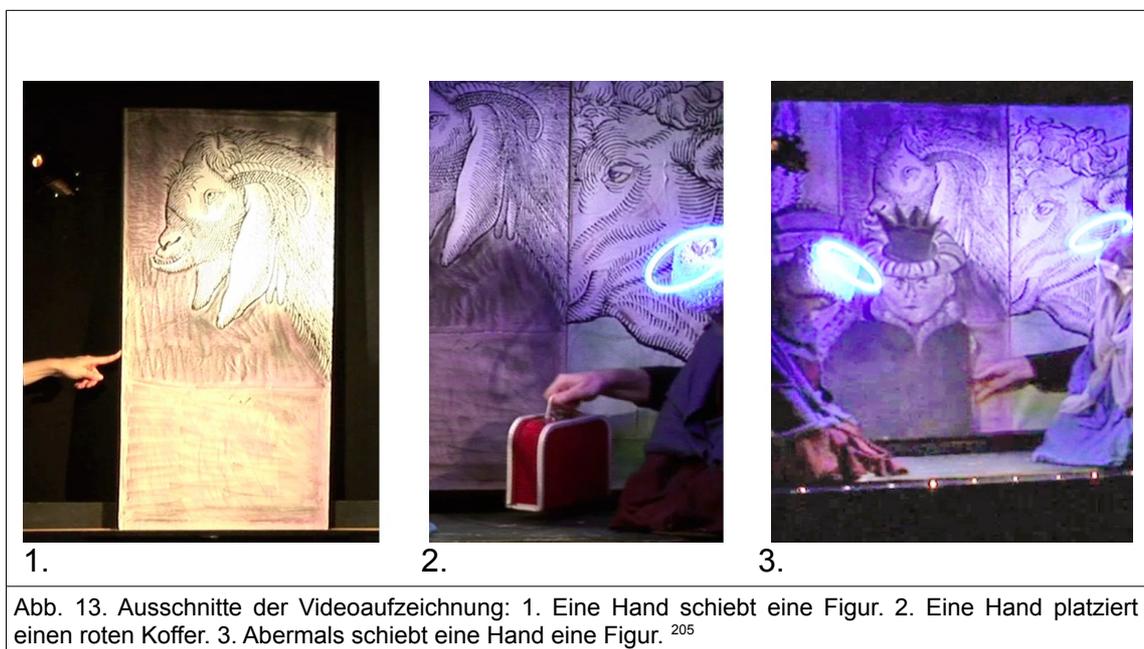
²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 64 - 65.

den durch den Analysierenden folgendermaßen benannt: „bewegende und hinzufügende Hand“, „Hand als Teil einer Figur“ und „Hand als Akteur“. Diese drei differenten Erscheinungsformen werden im Folgenden auf ihr Vorkommen und ihre Wechselwirkung untersucht.

4.8 Bewegende und hinzufügende Hand

In diesem Abschnitt wird zunächst eine Verortung der „bewegenden und hinzufügenden Hand“ durchgeführt und die Bewegung in den Grundzügen beschrieben. Weiters werden die gestischen Zeichen ermittelt und anschließend die damit im Zusammenhang stehenden Zeichen erklärt. Bildmaterial wird diesem Vorhaben unterstützend beigelegt. Abschließend wird versucht, daraus entstandene Interpretationen zu formulieren.

4.8.1 Verortung



Nachdem die vier Abschnitte eingehend studiert wurden, kann der Vorgang der „bewegenden und hinzufügenden Hand“ in den Kapiteln „Der Stall“, „Die Verkündigung“ und „Die Ankunft im Stalle“ gefunden werden. Erstmals sichtbar ist

²⁰⁵ Bildausschnitt aus dem Videomitschnitt des Kabinettheaters.

eine Hand dieser Gruppe zu Beginn der Aufführung. Sie hat die Aufgabe, eine Figur an einen dafür vorgesehenen Platz zu schieben. Auf Bild 1 aus Abbildung 13, ist diese Hand zu sehen. Das dritte Foto in Abbildung 13 zeigt denselben Vorgang, jedoch zu einem späteren Zeitpunkt in der Aufführung. Diese Hand muss sich im Vergleich etwas weiter strecken, um die Figur in die Endposition zu schieben. Auf dem mittleren Foto in Abbildung 13 bewegt eine Hand einen kleinen roten Koffer zwischen die beiden sitzenden Figuren und stellt diesen danach ab. Eine weitere Handbewegung wird von einer hier nicht abgebildeten Hand ausgeführt. Sie ergreift einen Kerzenständer, um diesen aus der Guckkastenbühne zu entfernen.

4.8.2 Gestische Zeichen

Im Folgenden werden nun die gestischen Zeichen der „bewegenden und hinzufügenden Hand“ konkretisiert.

Im Regelfall sind mehrere gestische Zeichen gleichzeitig zu sehen, weshalb eine Unterteilung in verschiedene Körperzonen hilft, diese zu unterscheiden.²⁰⁶ Da in diesem Falle nur eine isolierte Hand zu betrachten ist, die schiebende oder greifende Bewegungen ausführt, können weitere gestische Zeichen des Körpers nicht eruiert werden. Wie untenstehend ausgeführt, sind diese gestischen Zeichen an keinen Kommunikationsprozess gebunden, weshalb die "Erfüllung einer Intentionalität"²⁰⁷ angenommen werden kann.²⁰⁸ Nachdem eingangs bereits festgestellt wurde, dass ein gestisches Zeichen allein diverse Bedeutungen haben kann, muss mit Hilfe der damit in Verbindung stehenden Zeichen ein Kontext hergestellt werden.

4.8.3 Weitere Zeichen

Nachdem eine genaue Verortung und die Darstellung der Vorgänge durchgeführt wurden, werden nun weitere in Verbindungen stehende Zeichen beleuch-

²⁰⁶ Vgl. Fischer-Lichte: „Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen“, S. 63-64.

²⁰⁷ Ebd. S. 66.

²⁰⁸ Vgl. Ebd.

tet.

Die primär ausgeprägten Zeichen, die in Zusammenhang mit den „bewegenden und hinzufügenden Händen“ gebracht werden können, sind die von den Händen bewegten Gegenstände und Puppen. Nach Fischer-Lichte lassen sich diese Objekte vorrangig in die Kategorie der visuellen Zeichen einordnen.²⁰⁹

Zunächst werden der rote Koffer und der Kerzenständer näher betrachtet, da sie jeweils in dieselbe Zeichenkategorie eingeordnet werden können. Hierbei besteht jedoch die Problematik einer exakten Zuordnung. Einerseits können diese Gegenstände in die Gruppe der Dekorationen eingeordnet werden, da sie "[...] als Zeichen für einen speziellen Raum fungieren [...]"²¹⁰. Wie bereits erwähnt, erinnert der Koffer an die Herbergssuche und die Kerzen an einen sakralen Raum, weshalb eine derartige Zuteilung adäquat erscheint. Wird ein Dekorationsgegenstand jedoch von einem Charakter im Spiel gebraucht, kann sich der Status des Zeichens zu dem eines Requisites verändern.²¹¹ Da in diesem Falle die Wechselwirkung der Hand mit dem bewegten Gegenstand im Vordergrund steht, ist eine Zuteilung in die zweite Kategorie anzupeilen.

Der Vorgang, bei dem die Puppen auf die Bühne geschoben werden, ist, obwohl diese im Moment ihres Erscheinens noch leblos anmuten, mit dem Auftreten von SchauspielerInnen auf der Menschenbühne gleichzusetzen. Dieser Umstand ist ebenfalls als eigenes Zeichen zu verstehen.

"Der Schauspieler braucht nur auf der Bühne zu erscheinen, und der Zuschauer hat bereits in diesem Augenblick Informationen erhalten, die es ihm erlauben, die dargestellte Rollenfigur als eine bestimmte zu identifizieren."²¹²

Gleichsam ist auch die Puppe eindeutig zu erkennen und durch die Bewegung mit der Hand verbunden.

Weiters begleiten akustische Zeichen die Hände dieser Kategorie. Jedoch reflektieren diese auf andere Zeichen und können daher nicht mit den Händen in Verbindung gebracht werden. Zu hören sind jedoch auch unabsichtlich entstandene Geräusche, wie das Lachen des Publikums, das als akustisches Zeichen

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 28.

²¹⁰ Ebd. S. 144.

²¹¹ Vgl. Ebd. 151.

²¹² Ebd. S. 94.

eingeorordnet werden kann. Sie seien jedoch zwangsläufig keine theatralischen Zeichen, meint Fischer-Lichte, werden in dieser Arbeit aber in die Auswertung miteinbezogen.²¹³

4.8.4 Interpretation

Abschließend werden nun, auf Grundlage der bereits analysierten Zeichen, drei verschiedene Interpretationsstränge für die Erscheinung der sichtbaren Hände aufgezeigt.

Erstens könnten die sichtbaren Hände als Ersatz für die von der Menschenbühne bekannte Bühnentechnik eingesetzt werden. Beispielsweise ersetzen sie Drahtseile oder BühnentechnikerInnen, da diese aufgrund der geringen Distanz zu den Spielenden nicht notwendig sind und Hände zudem ein geringes Gewicht aufweisen. Die Hände wären von diesem Standpunkt aus als additive Werkzeuge zu betrachten.

Zweitens ist es möglich, dass die Hand sichtbar eingesetzt wird, da sie als unterwürfige oder dominante Figur fungieren soll. Sie könnte zum Beispiel den allwissenden Erzähler symbolisieren, der nach Bedarf für die Handlung notwendige Objekte hinzufügen oder entfernen kann.

Drittens könnte die Hand auch eingesetzt werden, um auf unterschiedliche Größenproportionen zu verweisen. Im Vergleich zum Koffer erscheint sie zu groß; gegenüber manchen Flachpuppen zu klein.

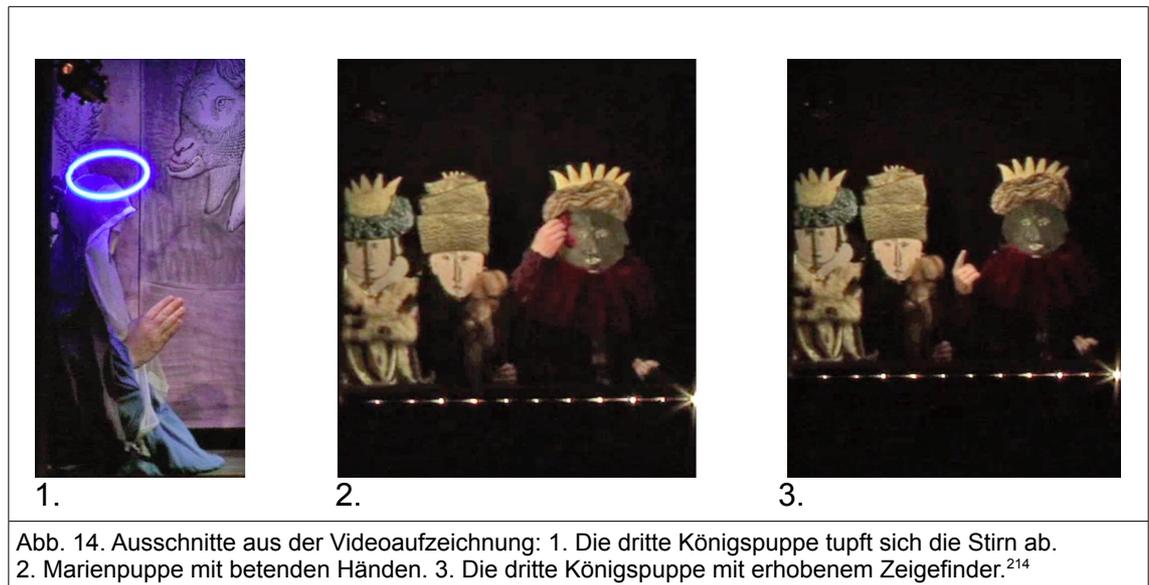
4.9 Hand als Teil einer Figur

Im Folgenden wird untersucht, an welcher Stelle sich die Hände, die Teil einer Figur sind, auffinden lassen. Auch in diesem Falle wird vorliegendes Bildmaterial den Prozess unterstützen. Danach werden die mit den Händen in Verbindung stehenden Zeichen ausgearbeitet und durch eine abschließende Interpretation in Beziehung gesetzt.

²¹³ Vgl. Ebd. S. 164.

4.9.1 Verortung

Zu Beginn dieses Abschnitts ist es notwendig zu erwähnen, dass diese Hand ausschließlich in Kombination mit einer Figur zu sehen ist. Weiters ist festzuhalten, dass diese Hände in den Abschnitten „Der Stall“, „Die Ankunft im Stalle“ und „Die Prophezeiung“ gefunden werden können. Sie treten erstmalig mit den Figuren von Maria und Josef in Erscheinung und sind aufgrund ihrer Präsenz die dominantesten Hände der gesamten Aufführung. In Bild 1 aus Abbildung 14, zeigt sich eine Momentaufnahme dieser Hand zu sehen. Zwei aneinandergesprezte Handflächen, die in Richtung Bühnenmitte zeigen, sind zu sehen. In Kombination mit den Figuren der Heiligen Drei Könige tritt die Hand erneut in Erscheinung und ist dabei beispielsweise für das Halten eines Schweißstuches oder das Anzeigen einer Geste zuständig. Das zweite und dritte Bild aus Abbildung 14 zeigen diese Symbiose aus Figur und Menschenhand. Abermals sichtbar werden die Hände mit der Marien- und Josefsfigur. Sie führen verschiedenste Tätigkeiten aus, weisen auf etwas hin oder drücken Regungen aus. Einige Beispiele dafür können in Abbildung 15 betrachtet werden.



²¹⁴ Bildausschnitt aus dem zur Videomitschnitt des Kabinetttheaters.



4.9.2 Gestische Zeichen

Vorerst werden die gestischen Zeichen der „Hand als Teil einer Figur“ konkretisiert. Da die Hände Teil der Figuren sind, könnten sie in ihrer Gesamtheit auf gestische Zeichen untersucht werden. Dagegen spricht jedoch, dass sie weder nennenswerte Körperbewegungen noch Mimik aufweisen und der Fokus der Fragestellung auf den Händen liegt.

Es lassen sich zwei differente Gruppen von gestischen Zeichen feststellen. Die erste Gruppe beinhaltet Hände, die, wie schon die „bewegenden und hinzufügenden Hände“, der "Erfüllung einer Intentionalität"²¹⁶ unterworfen sind. Darunter fallen Gesten wie das Stricken, Schnitzen oder Mit-dem-Schweißstuch-Tupfen. Diese Zeichen können klar gelesen werden und bedürfen keiner linguistischen Codes.²¹⁷

Bei der zweiten Gruppe ändert sich dies hingegen. Fischer-Lichte schreibt folgend: "Die sprachbegleitenden Zeichen [...] stehen [...] in engem Zusammenhang mit den linguistischen Zeichen, deren Kontext-Bedeutung sie wesentlich mitbedingen und bestimmen."²¹⁸ Deshalb ist es in diesem Falle unerlässlich die linguistischen gemeinsam mit den gestischen Zeichen zu nennen.

²¹⁵ Bildausschnitt aus dem Videomitschnitt des Kabinettheaters.

²¹⁶ Fischer-Lichte: „Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen“, S. 66.

²¹⁷ Vgl. Ebd.

²¹⁸ Ebd.

Diese Gruppe spaltet sich weiters in zwei verschiedene Untergruppen. Erstens handelt es sich um gestische Zeichen, die der Interpunktion dienlich sind.²¹⁹ In diese Kategorie kann die Hand mit erhobenem Zeigefinger eingeordnet werden, die am Ende eines Kommunikationsprozesses gebildet wird. Sie ist in Bild 3 aus Abbildung 14 zu sehen. Erst der zugefügte Ausruf „Ah“ macht die Geste richtungsgebend lesbar.²²⁰ Wie bereits in der Beschreibung erwähnt, wurde ein Moment des Verstehens damit assoziiert.

Zweites können gestische Zeichen, die auf die Illustration einer Rede Bezug nehmen, beobachtet werden.²²¹ Diese "[...] gestischen Zeichen können [...] auf anwesende Subjekte zeigen, körperliche Handlungen bezeichnen oder ein Bild dessen „malen“, was die linguistischen Zeichen denotieren."²²² Darunter ist die Hand einzuordnen, die in Bild 1 aus Abbildung 14, zu sehen ist. Dabei werden die Handflächen aneinander gepresst und horizontal auf und ab bewegt. Mit den Lauten "ramba ramba ramba"²²³ wird die Bewegung als Betgeste entschlüsselt.

Ähnlich verhält es sich bei der zeigenden Geste der Josefsfigur, Bild 3 aus Abbildung 15. Die Laute "kt, kt kt potz! kt kt kt kt potz!"²²⁴ werden von einem demonstrativen Fingerzeig auf die Plastikbeine in der Mitte der Bühne unterstützt. Das letzte gestische Zeichen ist in Bild 4 aus Abbildung 15, zu sehen: die Marienfigur mit ausgebreiteten Händen, die zuvor das Gesicht bedeckten. Diese Handlung zeichnet das zu hörende Weinen ausdrucksstark nach.

4.9.3 Weitere Zeichen

Anschließend werden nun weitere mit den Händen in Verbindung stehenden Zeichen analysiert.

Der Fokus liegt auf den visuellen Zeichen. Die hervorstechendsten sind die von den Händen bewegten Gegenstände. Darunter befinden sich beispielsweise, wie auch in den Abbildungen 14 und 15 zu sehen, Objekte wie Stricknadeln, ein

²¹⁹ Vgl. Ebd.

²²⁰ Siehe Kapitel „Die Ankunft im Stalle“.

²²¹ Vgl. Fischer-Lichte: „Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen“, S. 66-67.

²²² Ebd.

²²³ Siehe Kapitel „Der Stall“.

²²⁴ Siehe Kapitel „Die Ankunft im Stalle“.

Schnitzmesser, Holz oder ein Schweißstuch. Diese Dinge sind deutlich den theatralischen Zeichen der Requisite zuzuordnen, da sie weder auf einen speziellen Raum hinweisen noch Teil eines Kostüms sind.²²⁵ "Die primäre Zeichenfunktion der Objekte, die als Requisiten verwendet werden, besteht darin, den betreffenden *Gegenstand* zu bedeuten."²²⁶ Da die genannten Objekte für Vorgänge wie Stricken oder Schnitzen verwendet werden, erfahren sie keine Zweckentfremdung und sind dadurch primär der Gegenstand selbst. Außerdem ist die "[...] zweite wichtige Zeichenfunktion des Requisites [...] auf die *Rollenfigur* bezogen, die es verwendet, und kann in diesem Sinne als Zeichen für die Rollenfigur fungieren."²²⁷ Zum Beispiel könnte das Schnitzen der Josefsfigur ein Hinweis auf seine berufliche Tätigkeit sein.

Abermals können ungeplante Geräusche, wie Gelächter in Verbindung mit den Händen, festgestellt werden. Wie bereits festgehalten, wird dies in die spätere Auswertung miteinbezogen.

4.9.4 Interpretation

Abschließend werden auf Basis der analysierten Zeichen zwei mögliche Interpretationsstränge aufgezeigt.

Erstens könnten die menschlichen Hände aufgrund ihrer Ausdrucksstärke eingesetzt werden. Sie sind im Vergleich zu mechanischen Händen in ihren Bewegungen natürlicher zu lesen und erzeugen einen Kontrast zwischen der Figur und dem organischen Material.

Zweitens ist es möglich, dass die Hände angesichts einer einfacheren Durchführbarkeit von Vorgängen ausgewählt wurden. Die analysierten Gesten können mit menschlichen Händen weitaus unkomplizierter ausgeführt werden.

4.10 Hand als Akteur

Die dritte und letzte Funktion ist die „Hand als Akteur“ und wird im folgenden

²²⁵ Vgl. Fischer-Lichte: „Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen“, S. 151.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd. S. 153.

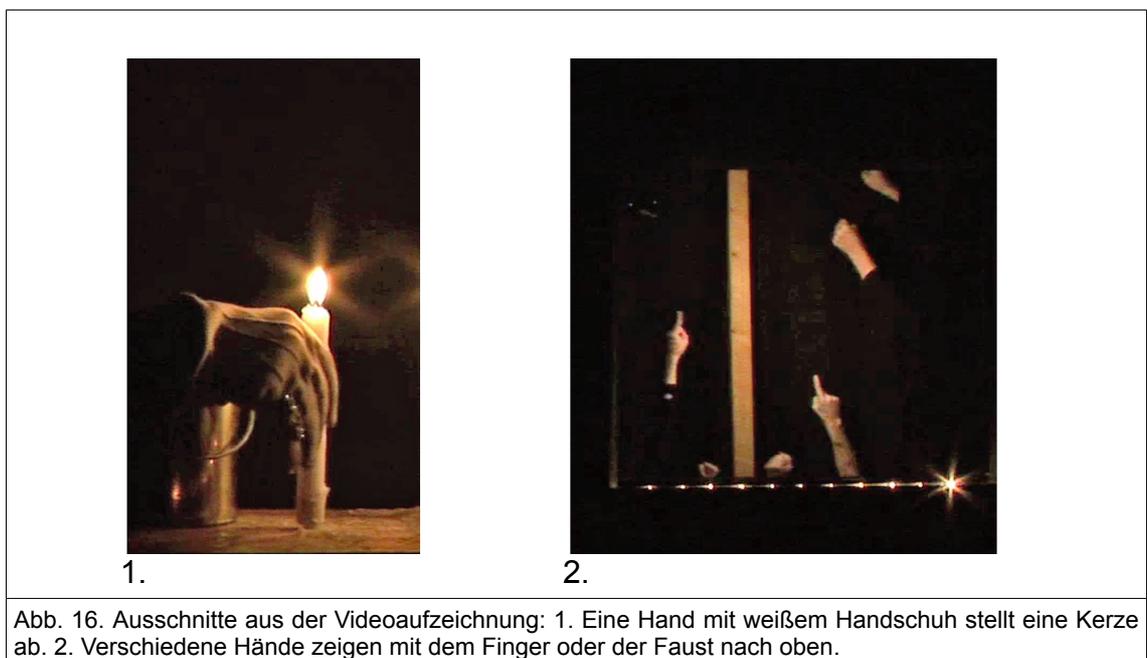
Abschnitt begutachtet. Es wird ebenfalls eine Verortung durchgeführt, danach die gestischen und weitere damit in Verbindung stehende Zeichen analysiert. Bildmaterial wird die Analyse positiv unterstützen. Am Ende werden erneut diverse Interpretationsstränge vorgestellt.

4.10.1 Verortung

Diese Hand ist der „bewegenden und hinzufügenden Hand“ ähnlich, jedoch nimmt sie eine darstellende Funktion ein. Diese Hand kann ausschließlich in den Abschnitten „Die Prophezeiung“ und „Die Verkündigung“ nachgewiesen werden.

Erstmals sichtbar ist diese Art der Hand ab der Hälfte der Aufführung. Dabei sind drei Hände nacheinander zu sehen, die unterschiedlich geschmückt sind. Diese wiederholen jeweils das Anzünden einer Kerze, um sie danach zu positionieren. Eine dieser Hände ist in Bild 1 aus Abbildung 16, zu sehen.

Das zweite Mal treten Hände dieses Typs gegen Ende der Aufführung in Erscheinung. Sie zeigen mit Fingern und Fäusten in Richtung eines Holzpflöcks. Eine Momentaufnahme davon kann in Bild 2 aus Abbildung 16, betrachtet werden.



4.10.2 Gestische Zeichen

Zunächst werden die gestischen Zeichen dieser Hände beleuchtet. Auch in diesem Falle können zwei verschiedene gestische Zeichen festgestellt werden. Erstens wird das Anzünden einer Kerze, die danach abgestellt wird, beobachtet. Dies dient der "Erfüllung einer Intentionalität"²²⁸, weshalb jene Geste uneingeschränkt gelesen werden kann. Außerdem steht sie mit keinen linguistischen Zeichen in direkter Verbindung.

Hände, die mit Fäusten und Fingern in eine Richtung zeigen, sind in der zweiten Gruppe zuzuordnen. Diese Gesten versinnbildlichen die zu hörenden Geräusche, die sich aus lautem Geschrei und Rasseln zusammensetzen.²²⁹ Diese Hände dienen daher der "Illustration der Rede"²³⁰, auch wenn es sich bei den Lauten nicht um Rede im üblichen Sinne handelt.

4.10.3 Weitere Zeichen

Anschließend werden die mit den Händen in Verbindung stehenden Zeichen analysiert.

Die auffälligsten sind in diesem Falle die von den Händen bewegten Kerzen. Die brennenden Kerzen können unmissverständlich den theatralischen Zeichen der Requisite zugeteilt werden. Dies begründet sich in ihrer Verwendung als Kerze und dem In-Kontakt-Kommen mit den Händen.²³¹

Weiters tragen zwei der drei Hände unterschiedliche Handschuhe. Diese sind eindeutig als Kostüm der Hände zu verstehen und erzeugen zugleich Identität. "Die erste Identifizierung der Rollenfigur durch den Zuschauer erfolgt [...] in der Regel aufgrund des Kostüms [...]."²³² Beispielsweise ist einer der Handschuhe fingerfrei und der andere weiß, auf Bild 1 aus Abbildung 16, zu sehen ist. Dadurch wird zum Beispiel Armut oder Reichtum mit der entsprechenden Hand assoziiert.

²²⁸ Ebd. S. 66.

²²⁹ Siehe Kapitel „Die Verkündigung“.

²³⁰ Fischer-Lichte: „Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen“, S. 67.

²³¹ Vgl. Ebd. S. 151.

²³² Ebd. S. 120.

4.10.4 Interpretation

Abschließend werden auf Basis der analysierten Zeichen zwei mögliche Interpretationsstränge aufgezeigt.

Erstens könnten die Hände aufgrund ihrer Ausdrucksstärke eingesetzt werden. Die Zusehenden können die dazugehörigen Körper neben einer derartigen Hand erahnen, wodurch die Szenerie wie ein Ausschnitt aus der Menschenbühne anmutet.

Zweitens ist auch bei dieser Hand die technische Komponente ein möglicher Faktor. Wie bereits bei den anderen beiden Händen erwähnt, sind Greifvorgänge einfacher möglich und sie kann natürlicher wahrgenommen werden als eine vergleichbare mechanische Hand.

4.11 Auswertung

Das folgende Kapitel versucht aus der Verbindung von Analyse und Theorie ein mögliches Ergebnis zu erarbeiten. Die Fragestellung ist dabei als global überspannendes Netz zu betrachten, das stetig Bezug auf die sichtbaren Hände nimmt. Dabei gewonnene Zusammenhänge sollen im Idealfall zu einer möglichen Antwort führen. Zunächst werden die für den Analysierenden als hervorstechend oder irritierend vernommenen Momente die Auswertung einleiten und anschließend aus den Interpretationen gewonnene Ergebnisse miteinbezogen.

Wie bereits in der Beschreibung der Aufführung erörtert und in der Analyse angemerkt, ist Gelächter ein wiederkehrendes Geräusch, das sich unkontrolliert und spontan in den Ablauf einfügt. Die Sinnesregung wird von anderen Zusehenden erzeugt ist aber nicht als Störgeräusch zu betrachten.

Von Interesse ist jedoch der Auslöser, der dem Publikum das Lachen entlockt. Es ist, wie in der Beschreibung nachgewiesen werden kann, häufig in Verbindung mit den sichtbaren Händen zu vernehmen. Dies lässt darauf schließen, dass die Hände, zusätzlich zum ohnehin erheiternden Inhalt des Ballschen „Krippenspiels“, einen Moment der Belustigung auslösen können.

Ob diese Begebenheit jedoch eine Illusionsverschiebung anzeigt, kann an die-

ser Stelle noch nicht eindeutig geklärt werden. Eine komparable Situation mit zumindest vergleichbarer Reaktion des Publikums wurde in dieser Arbeit bereits im Kapitel „Hände und Puppen“ beschrieben, als Sergei Oblaszow eine Puppe mit menschlichen Händen ausstattete.

Ein bedeutsamer Unterschied besteht jedoch in der Tatsache, dass der Puppenspieler das Verhalten der Zusehenden unterband, indem er für kurze Zeit den Spielfluss stoppte. Er setzte vermeintlich zu wenig Vertrauen in die Betrachtenden, der Narration aufgrund der sichtbaren Hände aufmerksam folgen zu können.

In einem zeitgenössischen Figurentheater, wie dem Kabinettheater, sind Hände jedoch etablierte Gliedmaßen. Sie fügen sich problemlos in den Ablauf ein und werden deshalb nicht irritierend wahrgenommen. Das entstehende Gelächter kann als Ausdruck der Erheiterung gelesen werden, aber zeigt nicht zwangsläufig Irritation an, die beispielsweise durch eine Verschiebung oder ein Aussetzen des Illusionspaktes entstehen könnte. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass die Hände, bei denen im „Krippenspiel“ gelacht wurde, von den Zusehenden möglicherweise als ein lustiges Stilmittel verstanden wurden.

Nachdem eine direkt lesbare Reaktion auf die sichtbaren Hände ausgewertet wurde, wird anschließend die am häufigsten vorkommende Hand auf ihr Störpotential gedeutet.

Wie die Analyse zeigt, können in jeder der eingeteilten Gruppen Handbewegungen gefunden werden, die zur Erfüllung einer gewissen Aufgabe oder Herstellung eines Gegenstandes durchgeführt wurden. Diese Vorgänge sind für die Zusehenden aus dem Alltag vertraute Momente und bedürfen keiner speziellen Interpretation.

Wie bereits festgestellt wurde, sind die Bewegungen, bei denen Hände beispielsweise etwas schieben oder mit Werkzeugen bearbeiten, von den Zusehenden eindeutig lesbar. Weiters konnte gezeigt werden, dass keine versteckten Botschaften durch die Gesten verbreitet wurden. Die Hände werden daher offenbar aufgrund einer einfacheren Anwendungsmöglichkeit eingesetzt. Beispielsweise würde das Bewegen von Gegenständen mit technischen Hilfsmitteln über kurze Distanzen einen zu großen Aufwand bedeuten, weshalb die Hand, wie im Kapitel „Das Spiel mit den Händen“ beschrieben, aufgrund ihrer individuellen Einsetzbarkeit dafür die besten Voraussetzungen hat. Daraus re-

sultierend fügen sie sich in weiten Teilen reibungslos in das Bühnengeschehen ein und sind nicht als Störungsquelle zu betrachten.

Es zeigt sich zudem, dass speziell die Hände, die Teil einer Figur sind, das Publikum nicht zwingend irritieren und deren Bewegung im Kontext der Narration einfach lesbar ist. Jedoch liegt der Fokus in gewissen Momenten eindeutig auf den Händen, wodurch das zusammengefügte Konstrukt der Figur sichtbar wird.

Da eine menschliche Hand, aufgrund ihrer Materialität und durch ihre Bewegung von den Zusehenden, unmittelbar als diese identifiziert werden kann, kann das Gesamterscheinungsbild der Figur immer wieder kippen. Das geschieht jedoch nur in sehr kurzen Augenblicken, da, wie im Kapitel „Der Illusionsvertrag“ beschrieben, der Theaterkontext die Illusion stetig aufrechterhält. Die Hände sind daher als inszenatorisches Mittel zu betrachten. Wären technische Hände in der Lage die menschliche Bewegung authentisch zu imitieren, würden sie den organischen wahrscheinlich alsbald Konkurrenz machen, da sie sich nahtlos in die Figur integrieren.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Zusehenden von den sichtbaren Händen grundsätzlich nicht irritiert werden und in Folge der im klassischen Theater allgegenwärtige Illusionsvertrag weder gebrochen noch verschoben wird. Die Hände, die als Greifwerkzeuge menschlich konnotiert sind, verschwinden im Geschehen, sind unterstützende Elemente im Spiel und verhelfen vor allem den Figuren zu einer glaubhafteren Lebendigkeit. Sie werden bewusst eingesetzt und stellen Assoziationen bei den Zusehenden her. Abschließend muss jedoch erwähnt werden, dass jedes Individuum Illusion differently wahrnimmt, weshalb sich diese Auswertung, wie zu Beginn des Analyseabschnittes erwähnt, als objektive theaterwissenschaftliche Betrachtungsweise versteht.

5 Conclusio

Am Beginn dieser Arbeit stand die Frage nach dem Irritationspotenzial der sichtbaren menschlichen Hand im Figurentheater. Konkret wurde sie auf das Wiener Kabinettheater und die Aufführung des Ballschen „Krippenspiels“ bezogen.

Im Verlauf der historischen Betrachtung des Puppentheaters, das in Folge Figurentheater genannt wurde, zeigte sich, dass die Sichtbarkeit der Spielenden oder Teile von ihnen, keine ausschließliche Entwicklung des 20. Jahrhunderts war. Eine explizite Beschäftigung mit Fokus auf den menschlichen Körper war jedoch im Figurentheater zur Mitte dieser Epoche zu beobachten. Der Blick auf die Begebenheiten des asiatischen Figurentheaters deckte weiters auf, dass Illusion und Wahrnehmung zu meist Soziokulturell geprägt sind.

Aufgrund dieser Tatsache wurde eine breitere Betrachtungsweise des Themas notwendig; der Puppenspieler Sergei Oblaszow rückte als wichtiger Pionier des Puppenspiels, das sich ausschließlich mit Händen beschäftigte, in das Zentrum der Betrachtung. Beispiele weiterer FigurentheaterkünstlerInnen beschrieben die offene Spielweise, wie auch den Einsatz von Gliedmaßen. Folglich konnte festgestellt werden, dass aufgrund der vielfältigen Einsatzmöglichkeiten der menschlichen Extremitäten die Grenze zwischen Figur und Mensch nicht immer scharf getrennt werden kann.

Deshalb musste weiters der mediale Blick auf die Puppe untersucht werden. Dabei konnte herausgefunden werden, dass der Figur stets ein Konstruktionscharakter innewohnt. Dieser zeigt sich jedoch nur unter Betrachtung der Materialität und der Unterscheidung von lebendig und tot.

Daraus resultierend wurde Bezug auf den Illusionsvertrag genommen. Dies ergab, dass Illusion in einer klassischen Theaterumgebung nicht zum Verschwinden gebracht werden kann und sich in der Betrachtung der Zusehenden immer neu formiert.

Im Analyseabschnitt konnten Theorie und Praxis zusammengeführt werden um anhand eines Beispiels die Antwort auf die Fragestellung zu erhalten.

Mit Hilfe einer Beschreibung der Aufführung entstand ein Bild des Geschehens, wodurch im nächsten Schritt drei verschiedene Hände mit unterschiedlichen Eigenschaften gefiltert wurden. Unter der Beachtung von semiotischen und phänomenologischen Ansätzen wurde eine Aufführungsanalyse durchgeführt, interpretiert und abschließend ausgewertet.

Daraus ergab sich, wie im Vorfeld bereits vermutet, dass die Hände in einigen Momenten die Illusionsmatrix beeinflussen, sich jedoch zumeist ohne Widerstände in das Bühnengeschehen integrieren. Es lässt sich festhalten, dass Hände ebenso wie Objekte und diverse Materialien Teil des Figurentheaters sind.

5.1 Ausblick

"Heute ist es fast schon modern geworden, das Verhältnis zwischen Puppe und Spieler zu thematisieren. [...] Bereits Ludwig Tieck hat den Dialog zwischen Puppe und Spieler in seine Mini-dramen miteinbezogen. Dort sagt die Puppe zu ihrem Spieler: „Ja! Du kannst meine Seele bekommen, aber ich bin ja nur aus Holz.“ Durch derartige Anspielungen entzaubert man das Spiel nicht, sondern man lenkt die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen noch einmal auf eine andere Ebene. Das birgt zwar die Gefahr in sich, dass man sich zu sehr in den Vordergrund spielt; da ist die Spielerin jedoch immer, auch wenn sich die ZuseherInnen nicht in jedem Moment des Stücks dieser Tatsache bewusst sind."²³³

Abschließend rahmt das, von Julia Reichert stammende, Zitat den Gedanken, der dieser Arbeit zugrunde liegt. Das sichtbare Zusammenspiel von Mensch und Puppe und ein daraus veränderter Blick der Zusehenden. Eine Verschiebung der Grenzen von Realität und Abbildung.

Unter Betrachtung der Möglichkeiten und der Entwicklung, die sich durch den Einsatz des Menschen im Figurentheater ergeben, sollte jedoch immer der Abstand zur Performance-Kunst und der Menschenbühne im Blick behalten werden. Die geschichtliche Entwicklung zeigt einen Weg, der sich eindeutig in Richtung dieser Genres bewegt und die Puppe, die sich zur Figur wandelt, als ein ernstzunehmendes Wesen auf der Bühne etablierte. Sie hat den Sprung aus der Nische auf die Menschenbühne gewagt und sich ihren Platz vorerst gesichert.

Wie viel Mensch und lebendiges Material das Figurentheater jedoch vertragen kann um noch als dieses wahrgenommen zu werden und ob diese festen Unterscheidungen in einer zeitgenössischen Theaterlandschaft noch von Bedeutung sein können, sind Fragen, die sich aus dieser Arbeit ergeben und weiterführend betrachtend werden könnten.

²³³ Julia Reichert im Interview mit Barbara Eder:
Eder, Barbara, „Man muss der Sprache auf den Mund kucken“, UNIQUE - Magazin der ÖH Uni Wien 1/08, In: <http://www.kabinettheater.at/presse/rezensionen/12-presse/25-man-muss-der-sprache-auf-den-mund-kucken> [Zugriff: 1.09.2017]

6 Bibliographie

Ball, Hugo, „Briefe aus den Jahren 1915 - 1917.“ *Hugo Ball Briefe 1911–1927*. Hg. Annemarie Schütt-Hennings, Einsiedeln Zürich Köln: Benzinger 1957, S.43-83.

Ball, Hugo, „Das Wort und das Bild.“, *Die Flucht aus der Zeit*. Hg. Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 77-188.

Ball, Hugo, „Krippenspiel. Bruitistisch.“, *Hugo Ball Dramen*. Hg. Eckhard Faul, Göttingen: Wallstein 2008, S.197-204.

Balme, Christopher, Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt³ 2003.

Beck, Wolfgang „Puppentheater“ *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*,
(Hg.) Manfred Brauneck, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt² 1990, S. 704 - 705.

Brendal, Silvia (Hg.), Animation fremder Körper: über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater, Berlin: Theater der Zeit 2000.

Cesal, Miroslav, „Der Mensch - Spieler auf der Bühne des Puppentheaters.“ *Material zum Theater* 149/12, 1989.

Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika, Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen: Gunter Narr⁵ 2007.

Fischer-Lichte, Erika, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen und Basel: Francke 2010.

Feustel, Gotthard, *Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*, Leipzig: Edition 1991.

Hadamowsky, Franz (Hg.), *Richard Teschner und sein Figurenspiel*. Wien / Stuttgart: Eduard Wancura 1956.

Hensel, Georg, *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1980.

Hesse, Hermann, „Vorwort.“, *Hugo Ball Briefe 1911–1927*. Hg. Annemarie Schütt-Hennings, Einsiedeln Zürich Köln: Benzinger 1957, S. 7-13.

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

Kavrakova-Lorenz, Konstanza, „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess“, *Animation fremder Körper*. (Hg.) Silvia Brendenal, Berlin: Theater der Zeit 2000, S.70 - 72.

Kemper, Hans-Georg, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*. Kronberg/Taunus: Scriptor 1974.

Knoedgen, Werner, *Das Unmögliche Theater*. Stuttgart: Urachhaus 1990.

Koch, Gertrud/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*. München: Wilhelm Fink 2006.

Komarek, Alfred, *Schräge Vögel, Faszinierende Lebensentwürfe*. Wien: Kremayer & Scheriau 2014.

Korte, Hermann, *Die Dadaisten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.

Mannoni, Octave, „Das Spiel der Illusionen oder das Theater aus der Sicht des Imaginären“, *Maske und Kothurn* 52/1, März 2006, S. 17-36.

Niemczyk, Barbara, „TEATR 3/4“, *SEEP* 16/3, Fall 1996, S. 81-84.

Obraszow, Sergei, *Mein Beruf*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1952.

Perrier, Danièle, „Kunst und Technik im Dienste der Wahrnehmung der Wirklichkeit“, *Flamboyant* 9, 1999, S. 24-32.

Podehl, Enno, „Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst“, *Animation fremder Körper: über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Hg. Silvia Brendal, Berlin: Theater der Zeit 2000, S. 82-87.

Reichert, Julia, „Durch das geöffnete Fenster fällt die Sonne.“, *Niemand stirbt besser*. Hg. Alexandra Millner, Wien: Sonderzahl 2005, S. 9-36.

Römer, Veronika, *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls*, Münster: Lit 2012.

Steinmann, Peter Klaus, „Figurentheater - Totales Theater“, *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, (Hg.) Manfred Wegner, Köln: Prometh 1989, S. 215 - 229.

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

Wagner, Meike, „Fremde Körper. Das mediale Blickgeschehen im Theater“, *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie*. Hg. Christoph Ernst, Bielefeld: transcript 2003, S. 258-274.

6.1 Onlinequellen

Behrisch, Sven, „So wunderbar gaga.“, *Zeit online*, <http://www.zeit.de/2016/06/dadaismus-kunst-avantgarde-hugo-ball-zuerich-ausstellung> 5.02.2016 [Zugriff: 19.04.2017]

Hugo & Ines, Startseite.

<https://hugoeines.wordpress.com/> [Zugriff: 3.10.2017]

Kabinetttheater, Faktorei.

<http://www.kabinetttheater.at/hinter-der-buehne/faktorei> [Zugriff: 30.11.2016]

Kabinetttheater, Programmvorschau für Dezember 2016.

http://www.kabinetttheater.at/images/pdf/Krippenspiel16_mehr.pdf

[Zugriff: 17. 01.2017]

Kabinetttheater, Chronik.

<http://www.kabinetttheater.at/auf-der-buehne/chronik> [Zugriff: 18.07.2017]

Reichert, Julia: Was alles wohin führen kann, Versuch einer Biografie.

<http://www.kabinetttheater.at/2013-03-14-22-54-10/biographie-und-theorie/51->

[was-alles-wohin-fuehren-kann](http://www.kabinetttheater.at/2013-03-14-22-54-10/biographie-und-theorie/51-) [Zugriff: 30.11.2016]

Riha, Karl: zu Hugo Balls Krippenspiel.

<http://www.kabinetttheater.at/auf-der-buehne/repertoire-minidramen/10-auf-der->

[buehne/44-krippenspiel](http://www.kabinetttheater.at/auf-der-buehne/repertoire-minidramen/10-auf-der-) [Zugriff: 01.10.2016]

Schaber, Susanne: Stoff, Blech, Holz. Das Kabinetttheater in der Wiener Por-

zellangasse. <http://www.kabinetttheater.at/images/presse/figurenparnass2.pdf>

[Zugriff: 05.12.2016.]

Schuberttheater, SCHLAG SIE TOT.

<http://schuberttheater.at/schlag-sie-tot/> [Zugriff: 19.07.2017]

6.2 Filmquellen

Videoaufzeichnung: „Krippenspiel. Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend“, Regie: Julia Reichert, Österreich 2015.

Leihgabe des Kabinetttheateters

Onlinevideo: „Ginocchio.“, Regie: Hugo und Ines, Deutschland 1990, In: <https://hugoeines.wordpress.com/ginocchio/> [Zugriff: 3.10.2017]

6.3 Weitere Quellen

Programmheft:

Reichert, Julia/Alexandra Millner - Verein Kabinetttheater (Hg.), Hugo Ball Krippenspiel. Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend Poème simultan, Wien, Dezember 2016.

Programmfolder:

Kabinetttheater, Hugo Ball Krippenspiel. Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend. Poème simultan. 2015.

7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Eine Figur mit dem Namen „Die Fliege“, hergestellt von Julia Reichert 1980. Sie ist heute im Besitz des Münchner Stadtmuseums.

<http://www.kabinetttheater.at/hinter-der-buehne/faktorei> [Zugriff: 30.11.2016]

Abb. 2: Die Abbildung zeigt den Wohn- und Bühnenraum des Kabinetttheateters.

<http://www.kabinetttheater.at/2013-03-14-22-54-10/biographie-und-theorie> [Zugriff: 14.12.2016]

Abb. 3: Blick aus dem Publikumsraum in Richtung Bühne im Kabinetttheater.

Foto von Sebastian Bauer. Erstellt am 13.12.2016.

Abb. 4: Eine Momentaufnahme aus dem „Besteckstück“ von Gerhard Rühm im Kabinetttheater 1993.

<http://www.kabinetttheater.at/> [Zugriff: 18.07.2017]

Abb. 5: In strenger, arbeitsteiliger Hierarchie der Darstellungsaufgaben werden die Bunraku-Figuren manipuliert

Knoedgen, Werner, Das Unmögliche Theater. Stuttgart: Urachhaus 1990. S. 91

Abb. 6: Der Performance-Künstler Stelarc während der Vorführung mit dem Exoskeletton.

Perrier, Danièle, „Kunst und Technik im Dienste der Wahrnehmung der Wirklichkeit“, *Flamboyant* 9, 1999, S. 24-32. Abbildung auf Seite 30.

Abb. 7: Nikolaus Habjan und Manuela Linshalm manipulieren die Figuren der Aufführung „SCHLAG SIE TOT“.

SCHLAG SIE TOT, Schuberttheater, Inszenierung: Nikolaus Habjan, 2015.

Foto: Barbara Pálffy

<http://schuberttheater.at/portfolio/schlag-sie-tot/> [Zugriff: 19.07.2017]

Abb. 8: Sergei Oblaszow spielt das Stück „Beziehung zum Fräulein“, wobei auf die Finger gesteckte Kugeln die Köpfe der Figuren symbolisieren.

Oblaszow, Sergei, *Mein Beruf*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1952. S. 242-243

Abb. 9: Yves Joly erzeugt mit seinen Händen verschiedene Unterwasserwesen.

https://www.youtube.com/watch?v=3Mj3vw_d14c [Zugriff: 18.8.2017]

Abb. 10: Hugo Suarez stellt mit seinem Knie und den Händen einen Straßenkünstler dar.

<http://www.martademarte.com/diarioclowner/wp-content/uploads/cuentos-peque%C3%B1os.jpg> [Zugriff: 3.10.2017]

Abb. 11: Ausschnitt aus „Gianni, Jan, Johan, John, Ivan, Juan, Jean“ der Theatergruppe „Teatr 3/4“

Jurkowski, Henryk, *A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century*, Lewiston: The Edwin Mellen Press 1998. S. 291 Bildeinlage.

Abb. 12: Oblaszow bewegt die Figur der Opernsängerin zu den Klängen des Liedes: „O kehre zurück, es ist alles vergeblich.“

Oblaszow, Sergei, *Mein Beruf*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1952. S. 212-213.

Abb. 13: Ausschnitte der Videoaufzeichnung: 1. Eine Hand schiebt eine Figur. 2. Eine Hand platziert einen roten Koffer. 3. Abermals schiebt eine Hand eine Figur.

Videoaufzeichnung des Kabinettheaters.

Abb. 14: Ausschnitte aus der Videoaufzeichnung: 1. Die dritte Königspuppe tupft sich die Stirn ab.

2. Marienpuppe mit betenden Händen. 3. Die dritte Königspuppe mit erhobenem Zeigefinger.

Videoaufzeichnung des Kabinettheaters.

Abb. 15: Ausschnitte aus der Videoaufzeichnung: 1. Schnitzende Josefsfigur. 2. Strickende Marienfigur. 3. Josefsfigur zeigt auf die Jesuspuppe. 4. Marienfigur mit ausgebreiteten Händen.

Videoaufzeichnung des Kabinettheaters.

Abb. 16: Ausschnitte aus der Videoaufzeichnung: 1. Eine Hand mit weißem Handschuh stellt eine Kerze ab. 2. Verschiedene Hände zeigen mit dem Finger oder der Faust nach oben.

Videoaufzeichnung des Kabinettheaters.

8 Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Irritationspotential der sichtbaren Hände im Figurentheater. Als Grundlage für diese Fragestellung dient das von Julia Reichert inszenierte „Krippenspiel“ des Dadaisten Hugo Ball, im Wiener Kabinetttheater. Die sichtbaren Hände werden in einem historischen Kontext betrachtet, da dem Menschen und die Puppe eine lange gemeinsame Tradition auf Bühne nachgewiesen werden kann. Das Phänomen der offenen Manipulation wird anhand von zeitgenössischen Beispielen diskutiert. Die sichtbaren spielenden Hände werden in Verbindung mit dem Puppenspieler Sergei Oblaszow, ein Pionier seiner Zunft, gebracht und in ihrer Entwicklung betrachtet. Ein medialer Blick auf die Figur entlarvt ihren Konstruktionscharakter. Die Präsenz des Illusionsvertrages zeigt die Schwierigkeit seiner Elimination. Mit Hilfe einer Aufführungsanalyse, die die Inszenierung miteinbezieht, werden vier Abschnitte der Aufführung detailliert beschrieben, interpretiert und ausgewertet. Die Hände können immer wieder in ihrer originären Materialität durchscheinen, verschwinden jedoch zumeist im Hintergrund der Aufführung.

9 Abstract Englisch

This master's thesis deals with the potential for irritation of the visible hands in puppet theater. The basis for this question is the „Krippenspiel“ of the Dadaist Hugo Ball staged by Julia Reichert in the Viennese Kabinetttheater. The visible hands are considered in a historical context, since the human and the doll can be proved a long common tradition on stage. The phenomenon of open manipulation is discussed using contemporary examples. The visible playing hands are brought in conjunction with the puppeteer Sergei Obraszow, a pioneer of his guild, and considered in its development. A medial view of the figure reveals its constructive character. The presence of the illusion contract shows the difficulty of its elimination. With the help of a performance analysis, which includes the staging, four sections of the performance are described, interpreted and evaluated in detail. The hands can always shine through in their original materiality, but mostly disappear in the background of the performance.