



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Richard Teschners Figurenspiel als Spiegel des  
Zeitgeistes einer Epoche“

Verfasserin

Hannah Kohn

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Brigitte Marschall



## **Widmung**

Ich widme diese Arbeit meinem Sohn, Caspar Jakob, geboren am 04.11.2011.

Während ich die Arbeit schrieb wohntest Du bereits in meinem Bauch – von Anfang an bis zur ersten Abgabe – und ermuntertest mich immer wieder mit Tritten doch weiter zu machen um fertig zu sein, wenn Du kämst.

Mit Deiner Unterstützung habe ich die ganze Arbeit geschrieben und konnte die erste Version der Arbeit zwei Wochen vor Deiner Geburt abgeben.

Nun, bei Fertigstellung der Arbeit bist Du schon über ein halbes Jahr bei mir.

Diese Arbeit hätte ich auch ohne Dich geschrieben, aber ich wäre sicherlich nicht so schnell fertig geworden und nicht so motiviert gewesen das Studentenleben hinter mir zu lassen.

**Danke, Caspar.**



# Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	S. 7
2 Kurzbiographie	S. 11
2.1 Emma Teschner	S. 13
2.2 Teschners AssistentInnen	S. 14
3 Die Anfänge, der „Goldene Schrein“ und der „Figurenspiegel“	S. 17
3.1 Zu den Vorbildern und Vorläufern von Teschners Puppentheater	S. 17
3.1.1 Das Puppenspiel Wayang-Golek	S. 18
3.2 „Der Goldene Schrein“	S. 19
3.3 „Der Figurenspiegel“	S. 21
4 Figuren und Stücke Teschners, ihre Entstehung und (Weiter-) Entwicklung unter dem Einfluss der vorherrschenden Epoche, ihrer Strömungen und Künstler	S. 25
4.1 Alfred Kubin	S. 25
4.2 Japonismus	S. 26
4.3 Jugendstil	S. 26
4.4 Hugo von Hofmannsthal	S. 29
4.5 Wiener Secession	S. 29
4.6 Klimt-Gruppe	S. 30
4.7 Wiener Werkstätte	S. 31

4.8 Art Déco	S. 32
4.9 Entstehung der Figuren	S. 34
4.10 Verwendete „Sprache“	S. 35
4.11 Technik und Materialien der Figuren	S. 37
4.12 Kostüme der Figuren	S. 39
4.13 Hintergründe zu Themen und Motiven in Teschners Stücken	S. 41
4.13.1 Psychoanalyse	S. 41
4.13.2 Theosophie	S. 45
4.13.3 Anthroposophie	S. 46
4.14 Überblick über die Themen und Motive der Stücke	S. 47
5 Beispielstücke	S. 53
5.1 Das Weihnachtsspiel	S. 54
5.1.1 Figuren	S. 54
5.1.2 Aufbau	S. 54
5.1.3 Geschichte/Legende	S. 55
5.1.4 Erzählweise	S. 55
5.1.5 Symbolik, Motive, Farben	S. 56
5.1.6 Gestaltung der Figuren	S. 57
5.1.7 Aufführungen	S. 57
5.1.8 Wiederaufnahmen	S. 58
5.2 Karneval	S. 59
5.2.1 Figuren	S. 59
5.2.2 Aufbau	S. 59
5.2.3 Geschichte/Legende	S. 60
5.2.4 Symbolik und Motive unter der starken Präsenz	

von Rudolf Steiners Lehre und Sigmund Freuds	
Theorie	S. 61
5.2.4.1 Die Wesensglieder (=Leiber)	S. 61
5.2.4.2 Die Wesenheiten – Körper, Seele, Geist	S. 63
5.2.4.3 Traum und Bewusstsein	S. 64
5.2.5 Gestaltung der Figuren	S. 65
5.2.6 Wiederaufnahme	S. 65
5.3 Die Lebens-Uhr	S. 66
5.3.1 Figuren	S. 66
5.3.2 Aufbau	S. 66
5.3.3 Geschichte/Legende	S. 67
5.3.4 Symbolik der (Lebens-)Uhr	S. 67
5.3.4.1 Die Bedeutung der Figuren	S. 69
5.3.5 Motive	S. 70
5.4 Der Basilisk	S. 71
5.4.1 Figuren	S. 71
5.4.2 Aufbau	S. 71
5.4.3 Geschichte/Legende	S. 72
5.4.3.1 Version 1	S. 73
5.4.3.2 Version 2	S. 74
5.4.4 Symbolik und Motive in der Erzählweise	S. 76
5.4.5 Die Politik des Basilisken	S. 77
6 Fazit	S. 78
7 Bibliographie	S. 85

**Anhang:**

Abstract der Diplomarbeit

S. 91

Lebenslauf

S. 93

# 1 Einleitung

Richard Teschner besaß ohne Frage große Begabungen auf mehreren Gebieten. Als Sohn eines Lithographen kam er früh mit Kunst und Kunstschaffen in Berührung. Am eindrucksvollsten finden sich Teschners zahlreiche Interessen und Schaffensgebiete wohl bei Arthur Roessler der festhält: „Teschner ist Maler in Öl, Tempera, Aquarell und Pastell; Graphiker auf Metall, Stein, Glas und Holz, das heißt: er ist Radierer, Lithograph und Holzschnittkünstler; er ist außerdem Bildhauer in jedem für plastische Gestaltung tauglichem Stoff, wie Erz, Stein, Ton und Holz; er ist Modelleur und Gießer, Schmied, Ziseleur und Graveur; Edelsteinschleifer und Drucker; Tischler und Lautenbauer; Kostümschneider und Perückenmacher; Bühnenkonstrukteur und Beleuchtungstechniker; Mechaniker und Filmopérateur; Gobelinweber und Architekt von Innenräumen und – so 'nebenbei' – noch Dichter, Musiker, Biologe, Chemiker, Astronom, Astrolog, Occultist, Kunstsammler, Kenner und Schätzer verschollener und entlegener Kulturen, Wiederbeleber und Neuentdecker und mancherlei anderes noch. All das ist Teschner mindestens als sachkundiger Könnler, meistens als Meister vom Fach.“<sup>1</sup> Diese Aufzählung Roesslers gibt die Interessen Teschners preis, wobei mir hier der Puppenschnitzer und -spieler fehlen. Teschner hat sich mit unglaublicher Begeisterung allen Interessen hingeeben und die meisten von ihnen bis zur guten Beherrschung oder gar Perfektion verfolgt. Alle Interessen, Begabungen, alles Können und Wissen Teschners zu beleuchten wäre wohl eine große Aufgabe in deren Rahmen viel mehr als nur eine Arbeit über den Ausnahmekünstler entstehen könnte.

Im Rahmen meiner Diplomarbeit beschäftige ich mit dem Figurentheater von Richard Teschner. Vor dem Hintergrund der Zeit zu der Teschner lebte – den Epochen und Strömungen denen er begegnete – beleuchte ich im Besonderen seine Theaterbühnen, seine Figuren und Stücke. Auf den ersten Blick möchte ich die Vermutung äußern, dass Richard Teschner ein sensibler Schaffensgeist war der unglaublich interessiert und aufnahmebereit die Geschehnisse seiner Zeit in sich aufnahm und als Inspirationsquelle nutzte. Dies zu verdeutlichen wird ein

---

<sup>1</sup> Roessler, A. (1947): *Richard Teschner*. Wien: Gerlach & Wiedling. S. 21f.

Schwerpunkt meiner Arbeit sein. Hierzu möchte ich vor allem auch Symbolik, Themen und Motive darstellen die sich in der Art seiner Stücke und der Gestaltung seiner Puppen finden und dies auch unter dem Aspekt der aufkommenden Psychoanalyse verdeutlichen. Ein weiteres Augenmerk lege ich dazu darauf, wie Teschner durch die Art der Darstellung und Vermittlung seiner Stücke – im pantomimischen Stil – das Publikum verzauberte. Dazu gehe ich auf den Fundus von seinen Stücken ein, gebe einen Überblick über die unterschiedlichen Werke, die mit der Zeit entstanden, und arbeite dann anhand von den vier Beispielstücken „Das Weihnachtsspiel“, „Karneval“, „Die Lebens-Uhr“ und „Der Basilisk“ exemplarisch die Schwerpunkte genauer heraus.

Zu Richard Teschner gibt es nicht viel Literatur, auch werden seine Stücke zur Zeit nicht mehr aufgeführt. Zwar besteht beim Österreichischen Theatermuseum das Vorhaben, fünf von Teschners Stücken („Das Weihnachtsspiel“, „Karneval“, „Der Drachentöter“, „Die Lebens-Uhr“ und „Der Basilisk“) jährlich zur Weihnachtszeit zur Aufführung zu bringen, doch macht es für mich eher den Eindruck, als habe sich auch dieser Ansatz noch nicht gefestigt. So fanden die Vorstellungen 2010 einmalig bereits statt, 2011 bereits nicht mehr und auch für 2012 konnte mir nicht gesagt werden, ob das wieder der Fall sein werde. So bin ich auf die wenige Literatur beschränkt, die es zu Teschner gibt. Noch dazu werden in den vorhandenen Büchern oft die gleichen Texte und dieselben Artikel behandelt und wiederholt. Die direkte Literatur zu Richard Teschner beschränkt sich auf fünf Bücher in denen sich die Autoren gegenseitig zitieren, oder die wenigen vorhandenen Zeitungsartikel ständig wiederholt werden.

Als bekannteste und präsenteste Teschner Autoren sind Josef Mayerhöfer, Arthur Roessler und Franz Hadamowsky zu nennen<sup>2</sup>. Im Zusammenhang mit seinen Stücken sind außerdem Jarmila Weißenböck und Prof. Klaus Behrendt zu erwähnen<sup>3</sup>.

Der Nachlass Richard Teschners – Prospekte, Requisiten, Notiz- und Arbeitsbücher, etc. – befindet sich heute in der Theatersammlung der Österreichischen

---

<sup>2</sup> Mayerhöfer, J. (Hrsg.) (1970): *Richard Teschner*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek.  
Roessler, A. (1947): *Richard Teschner*. Wien: Gerlach & Wiedling.  
Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura.

<sup>3</sup> in den Programmheften des österreichischen Theatermuseums zu den Stücken *Karneval*, *Der Basilisk*, *Das Weihnachtsspiel* und *Die Lebens-Uhr*.

Nationalbibliothek. Dazu wurden der Figurenspiegel und der Zuschauerraum möglichst originalgetreu – wie in Teschners Atelier – wieder aufgebaut. Insgesamt befinden sich 135 von 144 Figuren Teschners im Besitz der Theatersammlung – nur 9 sind in anderem Besitz.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 163.



## 2 Kurzbiographie<sup>5</sup>

Richard Heinrich<sup>6</sup> Teschner wurde in der Nacht vom 21. auf den 22. März 1879 in Karlsbad geboren. Sein Vater Karl Teschner war Lithograph und die Malerei beeinflusste das Kind von Anfang an. 1884 zog die kleine Familie nach Leitmeritz um, wo Teschner mit gutem Erfolg die Volksschule und mit mäßigem Erfolg die Mittelschule besuchte. 1896 ging es für ihn weiter auf die k. u. k. Kunst-Akademie in Prag. Trotz des Interesses am Fach wird ihm auch hier nur „mäßiger Erfolg“ bescheinigt.

1900 versucht er erstmals den Sprung nach Wien, bewirbt sich an der k. u. k. Akademie der bildenden Künste, wird jedoch abgewiesen. Nach einem Semester als ordentlicher Schüler der Fachschule für Malerei in der Kunstgewerbeschule des k. u. k. österreichischen Museums in Wien zieht er zurück zu den Eltern. Dort entwickelt er ein eigenes Tiefdruckverfahren, die „Handtonätzung“. Dabei handelt es sich um eine der Tuschätzung ähnliche Technik, bei der der Kolophoniumstaub per Hand mit Pinsel auf die Platte aufgetragen wird.

Doch das kleine Leitmeritz wird ihm zu eng und so zieht es ihn nach Prag wo er erste Erfolge mit seiner Malerei hat und eine erste Beschäftigung mit Marionetten stattfindet. Bereits 1904 erscheint in seinem Arbeitstagebuch skizzenhaft eine Urform des „Goldenen Schreins“ und 1905 finden sich Notizen, die auf eine Beschäftigung mit Wayang<sup>7</sup>-Figuren hinweisen.

1908 entwirft Teschner sämtliche Dekorationen und Kostüme für das Stück „Pelleas und Melisande“, jetzt wird auch Prag zu eng.

1909 geht Teschner erneut nach Wien, dort folgen der Besuch und erste Arbeiten für die Wiener Werkstätte. 1910 macht er Bekanntschaft mit Bartholomäus Stefferl der sein erster Assistent und Mitarbeiter beim Puppentheater werden wird. 1911 heiratet Richard Teschner Emma Bacher-Paulick und unternimmt mit

---

<sup>5</sup> sofern nicht anders vermerkt, stammen sämtliche Angaben zur Biographie Teschners aus der Biographischen Zeittafel in: Hadamowsky, F. (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 151ff.

<sup>6</sup> die Angabe seines Zweitnamens findet sich bei: Weidinger, A. (1989): *Richard H. Teschner. Eine Kurzbiographie – Leben & Werk*. In: Vereinigung – SECESSION LXXXVIII – 4863 Seewalchen a. A. (Hrsg.): *Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee* (S. 97-110). St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus.

<sup>7</sup> es finden sich in den unterschiedlichen Texten auch unterschiedliche Schreibweisen. Am gängigsten scheinen mir die des Wayang oder Wajang. Ich habe mich für erstere Schreibweise entschieden.

ihr die Hochzeitsreise die sein Leben verändern sollte, denn auf dieser Reise kommt er in Den Haag erstmals in Berührung mit dem javanischen Marionetten-theater und dessen Wayang-Figuren, die mit Stäbchen anstelle von Fäden bewegt werden. Ab 1912 führt er in seinem Atelier in Gersthof die ersten Stücke mit in Den Haag erworbenen und mitgebrachten Puppen dieser Art auf, als Bühne dient der von Teschner verwirklichte „Goldene Schrein“. Die Handlungen der Stücke basieren zu Anfang auf javanischen Legenden, 1913 löst er sich von diesen und schafft die ersten eigenen Stücke mit „skurrilen, phantastischen Figuren und Märchenmotiven.“ Das erste so entstandene Stück ist „Prinzessin und Wassermann“.

1914 schließlich muss Teschner seine Aufführungen unterbrechen, da Bartholomäus Stefferl zum Militärdienst einberufen wird.

1916 ist von einer Zusammenarbeit mit Max Reinhardt die Rede, die nie zustande kommt, aber die Entstehung des Weihnachtsspiels vorantreibt. 1918 ist der „Goldene Schrein“ vollendet und die Figuren zum Weihnachtsspiel stehen ebenfalls.

1919 entwickelt Teschner erstmals Beleuchtungseffekte durch Projektion chemischer Vorgänge in Küvetten – Gefäßen mit planparallelen Seitenflächen, die für optische Untersuchungen verwendet werden können. In diesem Jahr gewinnt er außerdem Dr. Helene Schreiner als Assistentin. Im Dezember des Jahres findet die Eröffnung der Ausstellung für österreichisches Kunstgewerbe statt in dessen Rahmen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine „Sonderausstellung Richard Teschner“ gezeigt wird. Gegenstand der Ausstellung sind unter anderem die Figuren zum Weihnachtsspiel. 1920 kommt es zur ersten öffentlichen Vorstellung des Theaters im Rahmen der Ausstellung. Es folgen Verfeinerungen an der Projektion und die Entstehung weiterer Marionetten.

1924 wird Hermey Ottawa Teschners zweite Assistentin. Mit ihr und Helene Schreiner zeigt Teschner 1925 die ersten öffentlichen Vorführungen der Figurenspiele in seinem Atelier in Gersthof. In den folgenden Jahren wird Teschner der Ehren-Professorentitel verliehen (1927) und er beschäftigt sich hauptsächlich mit Filmideen, die schließlich auch die Entstehung des Figurenspiegels, Teschners zweiter Puppentheaterbühne, inspirieren. Zu dessen Realisation kommt es 1931.

Teschner erlangt Weltruhm, spielt Gastspiele im Ausland und mittlerweile regelmäßige Aufführungen in seinem Atelier. 1940 verkauft er den „Goldenen Schrein“, der ihm seit seiner Erbauung 1912 als Puppentheaterbühne gedient hatte und den er nun nicht mehr bespielt, an die Nationalbibliothek.

1942 stößt die dritte Assistentin Lucia Jirgal zu Teschner.

Am 2. Juli 1948 erleidet Teschner einen schweren Herzanfall, an dessen Folgen er nur zwei Tage später verstirbt. Unter der Leitung seiner Frau Emma führen die drei Assistentinnen Teschners Stücke weiter auf. Kurz nach Emma Teschners Tod 1953 finden die letzten Aufführungen statt.

1954 geht auch der Figurenspiegel in den Besitz der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek über.

Als wichtige Personen in Teschners Leben und fest verwoben mit seiner Arbeit sind hier seine Frau Emma und seine AssistentInnen genauer zu nennen:

## **2.1 Emma Teschner (geb. Paulick)**

Emma Teschner, geboren am 27. November 1867 in Wien als Emma Paulick, war ganze zwölf Jahre älter als Richard Teschner, den sie 1911 heiratete.<sup>8</sup>

Bevor sie die Bekanntschaft Teschners machte war Emma Paulick verheiratet mit Paul Bacher – daher auch als Emma Bacher-Paulick bekannt – mit dem sie die Galerie Miethke besaß. Heute befindet sich dort das Jüdische Museum der Stadt Wien. Zur Zeit Bachers versammelten sich in der Galerie Künstler des Jugendstils und der Secession.<sup>9</sup>

Nachdem Teschner 1909 erneut den Sprung nach Wien wagte, der diesmal gelang, lernte er Paulick – mittlerweile verwitwet – aus den Kreisen des gehobenen Wiener Bürgertums kennen. Die Verbindung Teschners mit der wohlhabenden Paulick befreite ihn von den Sorgen des Alltags.<sup>10</sup> Sie fungierte als Geldge-

<sup>8</sup> vgl. Zeittafel in: Weißenböck, J. (1991): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 90.

<sup>9</sup> vgl. Wikipedia (o. J.): Galerie Miethke. [http://de.wikipedia.org/wiki/Galerie\\_Miethke](http://de.wikipedia.org/wiki/Galerie_Miethke) – Online Ressource, Abruf: 21.09.2011.

<sup>10</sup> vgl. Hadamowsky, F. (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura, S. 43.

berin für Teschner – sie verfügte über viel Geld durch das Vermögen ihres Vaters, einem bekannten Tischler, der bspw. die gesamte Ausstattung des Burgtheaters gestellt hatte – und versorgte ihn mit den nötigen Kontakten um sein Figurenspiel bekannt zu machen. Die Meinungen der Kritiker gehen hier auseinander: die Einen sagen, Teschner habe sich seine Bekanntheit in den Künstlerkreisen durch sein außergewöhnliches Können erarbeitet, die Anderen betonen, es sei vor allem Emma Teschners Verdienst gewesen, da sie ihn in diese Kreise einführte. Sicherlich war Teschner sehr begabt und aus heutiger Sicht ein Meister seines Werkes, aber es bleibt eine Tatsache, dass er ohne die großzügige finanzielle Unterstützung seiner Frau nicht die Möglichkeit gehabt hätte sich der Arbeit an seinen Figuren so intensiv zu widmen wie er dies tat. Seine Kunst brachte ihm vorerst nichts ein wovon er seinen Lebensunterhalt hätte bestreiten können. So wird auch über die Beziehung der beiden bis heute gerätselt, Emma Teschner dürfte den jungen Freigeist Teschner sehr bewundert haben, er hatte in ihr eine Mäzene gefunden, durch die Heirat innerhalb der Familie, die ihm ermöglichte seine Träume zu verwirklichen. In der Familienvilla der Paulicks dürfte Teschner enger in Kontakt mit Gustav Klimt gekommen sein, der mit seiner Familie ebenfalls viele Sommer dort verbrachte.<sup>11</sup>

## 2.2 Teschners AssistentInnen

Assistent der ersten Stunde war der Maler Bartholomäus Stefferl. Von 1910 bis 1914 arbeitete er intensiv mit Teschner zusammen. Nachdem er jedoch zum Militärdienst einberufen worden war beschloss er danach nicht mehr zu Teschner und seinen Puppen zurück zu kehren, sondern stattdessen seine eigene Karriere in Deutschland zu verwirklichen. Entgegen der Annahme, dass ihm etwas zugestoßen sei war es vielmehr so, dass Stefferl seine eigenen Ziele verfolgen wollte. Teschner hatte dafür größtes Verständnis.

1919 gewann Teschner Dr. Helene Schreiner, eine junge Assistenzärztin als Assistentin, 1924 stieß Hermy Ottawa als zweite hinzu. Ottawa war Leiterin einer Restaurierwerkstätte und konnte Teschner daher sehr gut mit Stoffen bzw. Stoffresten für seine Puppen versorgen.

---

<sup>11</sup> vgl. Vereinigung – SECESSION LXXXVIII – 4863 Seewalchen a. A. (Hrsg.): *Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee* (S. 97-110). St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus.

1942 schließlich stößt Lucia Jirgal, eine freischaffende Künstlerin, als dritte und letzte Assistentin zu Teschner.



### 3 Die Anfänge, der Goldene Schrein und der Figurenspiegel

Wie Ludwig Krafft es in seinem Text über Richard Teschner formuliert: „Wie man spaßhaft sagt, daß in Böhmen jeder mit einer Geige auf die Welt kommt, so könnte man für dieses Land auch sagen, daß dort jeder eine Marionette mitbringt. Es verwundert also nicht, daß ein Mann wie Richard Teschner in seiner böhmischen Heimat schon als Kunststudent zur Marionette griff und schließlich auf eigenwillige und ganz einmalige Weise seine Lebensarbeit dem Puppentheater verschrieb.“<sup>12</sup>

Richard Teschners Weg scheint hier also bereits vorgezeichnet gewesen zu sein. Wie er es selbst beschreibt, wirkten die landesüblichen Handpuppen der Gaukler zu Anfang eher erschreckend und abstoßend auf ihn, die Geschichten, die auf den Puppenbühnen erzählt wurden waren zu real für den Jungen, und so wurde die ein oder andere Träne vergossen. Erst zwei Jahrzehnte später begann das Figurenspiel faszinierend (und nicht mehr beängstigend) auf den jungen Teschner zu wirken. Die ersten Bühnen und Kulissen konnten angeschaut, die engen Wohnwagen der Puppenspieler bestaunt werden. Diese erste Kontaktaufnahme mit Puppenspielern inspirierte Richard Teschner zur Anfertigung erster „mehr romantisch-literarisch gewollten als künstlerisch und technisch gekonnten Versuche“<sup>13</sup> eigener Marionetten. Diese führte er dann in den nächtlichen Straßen der Prager Altstadt spazieren bis ihm die Führung der Marionetten vertraut war und er ein gutes Gefühl für den Umgang mit ihnen hatte.<sup>14</sup>

#### 3.1 Zu den Vorbildern und Vorläufern von Teschners Puppentheatern

Während die Entstehung und früheste Entwicklung des Figurenspiels nicht mehr nachvollzogen werden können gelten China, Java und Siam als die ost-

---

<sup>12</sup> Krafft, L. (1970): *Der Figurenspiegel Richard Teschners und das Puppenspiel seiner Zeit*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 10-15). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 10.

<sup>13</sup> Teschner, R. (1941): *Figurenspiegel*. Die Pause, Heft 4. S. 33.

<sup>14</sup> vgl. ebd. S. 33.

asiatischen Zentren des Schattenspiels.<sup>15</sup> Besonders das javanische Figurenspiel sollte Teschners Entwicklung seines eigenen Figurentheaters beeinflussen. „Das javanische Figurenspiel heißt Wayang; von seinen Formen wird das Schattenspiel Wayang purwa oder Wayang kulit, das Spiel mit vollplastischen Stabpuppen Wayang golek und das Spiel mit doppelseitig reliefartigen Flachfiguren aus Holz Wayang kelitik genannt.“<sup>16</sup> Die Art der Wayang-Golek, die Teschners Interesse weckten, unterscheidet sich vor allem durch die Führung, denn sie werden nicht, wie Marionetten an Fäden geführt, sondern besitzen einen Lebensstab und jeweils dünnere Stäbchen an den Händen um diese zu bewegen. Nicht nur die Art der Führung, auch die kunstvollen Puppen inspirieren Richard Teschner und geben ihm das, was er bei früheren Begegnungen mit Marionetten vermisste: die Anregung seiner Phantasie und Schaffensimpulse.<sup>17</sup> Teschner hat endlich die Puppen gefunden mit denen er verwirklichen kann, was ihm an Ideen vorschwebt.

### 3.1.1 Das Puppenspiel Wayang-Golek<sup>18</sup>

Bei den Wayang-Golek-Figuren handelt es sich um Holzstabpuppen deren Herkunft nicht mehr sicher benannt werden kann. Die Javaner adaptierten die Puppen und verwendete Kostüme in ihrem Sinne, Einflüsse aus China und Indien werden diskutiert und sind mitunter an den Puppen zu erkennen. Merkmale der Puppen sind ihre schlanken Körper mit den herzförmigen Gesichtern und die besonders bei den edlen Charakteren sehr schmalen Augen.

Die Herstellung der Figuren erfolgte traditionell in Familien, in denen das Golek-Spiel jahrelang betrieben wurde. Der rangälteste Vorführer übernahm das Schnitzen der Figuren, weibliche Angehörige nahmen sich der Fertigung der Kostüme an. Heute werden die Figuren vermehrt zu touristischen Zwecken gefertigt, was in der Massenproduktion zu einem Verlust der Feinheit der Figuren führt und die Kunst der Puppen auf ein tiefes Niveau sinken lässt.

Eine Wayang-Golek-Figur besitzt einen hölzernen Rumpf, durch den der dreh-

---

<sup>15</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*. Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 11.

<sup>16</sup> ebd. S. 12.

<sup>17</sup> vgl. ebd.

<sup>18</sup> die Geschichte zum Puppenspiel der Wayang-Golek ist, sofern nicht anders vermerkt entnommen aus: Ramm-Bonwitt, I. (1991): *Figurentheater: lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien*. Stuttgart, Zürich: Belser. S. 54-60.

bare Haltestab führt auf dessen Ende der Kopf aufsitzt. Kopf und Rumpf lassen sich unabhängig voneinander (auch gegenläufig) bewegen. Die Puppen besitzen außerdem mit Fäden locker an der Schulter befestigte Arme die mit dünnen Führungsstäbchen bewegt werden. Beine besitzen die Puppen nicht, sie tragen stattdessen von der Hüfte abwärts bis zu den „gedachten“ Füßen ein Batiktuch. Früher konnte man an Muster und Stoff des Tuches den Rang und Stand der Puppe ablesen, heute ist das nicht mehr der Fall.

Besonders fein ausgearbeitet sind bei den Wayang-Golek-Figuren die Kopfbedeckung und der Kopfschmuck.

Das Jahr 1911, Richard Teschners Hochzeitsjahr, wird zum Schicksalsjahr für den Künstler. Auf der Hochzeitsreise begegnen ihm in Den Haag die ersten Stabpuppen. Er erwirbt ein kleines Repertoire verschiedener Wayang-Figuren und kehrt hochzufrieden nach Wien zurück.<sup>19</sup>

### 3.2 Der „Goldene Schrein“

1912 begann Richard Teschner sein erstes Figurentheater zu bauen und verwirklichte damit eine ihm schon lange vorschwebende Idee einer Bühnenanlage, die seinen Figuren einen festen Rahmen gab.<sup>20</sup>

Der „Goldene Schrein“ zeigt noch die gewohnte Form der Guckkastenbühne, die durch eine kunstvoll vergoldete Oberfläche zu einer künstlerisch wertvollen Holzschnitzarbeit und einer repräsentativen Puppentheaterbühne wurde.<sup>21</sup>

Die Fassade des Bühnenausschnitts zeigte vergoldete Applikationen aus einem reichen Blätterwerk und Ornamenten, deren Inspiration Teschner wohl dem Jugendstil und der Secession entnahm. Die Pfeiler sind mit pflanzlichen Motiven und Zierrat dekoriert. Sämtliche Verzierungen und auch die vergoldete Bekrönung hatte Teschner selbst geschnitzt, die vergoldeten Flügeltüren folgten.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*. Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 43.

<sup>20</sup> vgl. ebd. S. 76.

<sup>21</sup> vgl. Hadamowsky, F. (1970): *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek 1954-1965*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 23-25). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 23.

<sup>22</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 76.

Richard Teschner schuf alle Dekorationen und Beleuchtungseffekte selbst. Für den „Goldenen Schrein“ schiff Teschner Polyphonscheiben so zurecht, bis sie seine ganz eigene „Gamelan“-Musik mit hypnotischen und fremdartigen Klängen wiedergaben.<sup>23</sup> An einer Spielleiste hinter der Bühnenöffnung sind Aussparungen angebracht, die es dem Spieler erlauben, die Figuren in jeder beliebigen Position zu fixieren. Dabei trägt der Spieler die Puppen vor sich, zwischen seinem Gesicht und der Spielleiste mit den Puppen hängt ein transparenter Vorhang. Dadurch, dass es hinter dem Vorhang dunkel ist und davor hell, kann der Puppenspieler alles genau beobachten ohne vom Publikum jedoch selbst gesehen zu werden. Allein durch die Beleuchtung wird also erreicht, dass der Vorhang Sichtschutz für den Spieler gegen das Publikum bietet, ihm gleichzeitig jedoch ermöglicht wird, das Publikum und das Geschehen auf der Bühne direkt zu verfolgen, wobei der bemalte und gestaltete Vorhang gleichzeitig als Bühnenhintergrund fungieren kann.<sup>24</sup>

Bereits kurz nachdem er die Wayang-Figuren entdeckte, begann Richard Teschner mit Aufführungen seiner ersten Puppenspiele. Zu Beginn basieren die Stücke noch auf javanischen Legenden („Kosumos Opfertod“, „Nabi Isa“, „Nawang Wulan“), doch bereits 1913 lässt er diese hinter sich und beginnt seine eigenen Stücke zu schaffen, das erste das entsteht ist „Prinzessin und Wassermann“.

Zu diesem Zeitpunkt bespielt Teschner den „Goldenen Schrein“. Sein Assistent der ersten Stunde ist Bartholomäus Stefferl, den er schon früh für sein Figurenspiel gewinnen konnte. Zusammen mit ihm entwickelt er die Idee mit seinem Puppentheater an die Öffentlichkeit zu treten. Vorerst aber bleiben die Vorführungen Freunden und Bekannten Teschners vorbehalten. Der Schritt, seine Figurenbühne für die Allgemeinheit zu bespielen bleibt zunächst also nur eine Idee, Teschner widmet sich intensiv der Verfeinerung und Verbesserung des technischen Apparates von Puppen und Bühne.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> vgl. Behrendt, K. (o. J.): *Der goldene Schrein*. In: Bezirksmuseum Währing (Hrsg.): *Prof. Richard Teschner. Der Magier von Gersthof*. (S. 10-14). Wien: Druckerei Lischkar. S. 10.

<sup>24</sup> vgl. Behrendt, K. (1991): *Metamorphose des Wayang Golek*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Figurenspiegel. Richard Teschner*. (S. 59-61). Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 59f.

<sup>25</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 43ff.

### 3.3 Der „Figurenspiegel“

„Ich nenne mein Theater den 'Figurenspiegel', weil meine Szenen nicht wie in den normalen Marionettentheatern – die immer, absichtlich oder unbewußt, die Menschenbühne nachahmen – von einem rechteckigen vorhangdrapierten Architekturrahmen eingefaßt sind, sondern weil bei mir die Bühnenbilder in einem kreisrunden Hohlspiegel dem Zuschauer sichtbar werden; aber auch die Spieler sehen, wenn auch seitenverkehrt die ganze Scene und können so den Gang der Handlung genau beurteilen, während der Faden-Puppenspieler seine Figuren nur von oben und der Hand-Puppenspieler dieselben nur von unten sieht.“<sup>26</sup>

1931 beschloss Richard Teschner, ein neues Theater zu bauen. Er hatte seine erste Bühne lange bespielt und suchte eine neue Herausforderung. Teschner scheint ein Künstler gewesen zu sein, der seine Figuren schuf, sie bis zur perfekten Beherrschung bespielte und dann ein neues Detail ausarbeitete. Nur so schien sein unersättlicher Schaffensgeist beschäftigt zu sein, nur so konnte sein Verlangen nach Abwechslung und Innovation gestillt werden.

Der „Goldene Schrein“ wurde zur Ruhe gesetzt und es entstand ein Holzgerippe für die neue Bühne nach genauen Vorstellungen Teschners. Er schuf den „Figurenspiegel“ ganz allein und verwirklichte damit seine genauen Pläne und Vorstellungen einer neuen Bühne. Mit dieser neuen Bühne wollte Teschner „eine möglichst umfassende Ausnützung des einzigartigen Zaubers und der ur-eigenen Qualitäten der Marionette anstreben“ und dafür, infolge von bleibender Nachfrage und Erfolg, „würde [ich, Richard Teschner] den Bühnenausschnitt erweitern und vor allem so einrichten, daß etwa 150 Personen bequem sehen könnten. Die Bühne selbst [würde ich] nach den bisher gemachten Erfahrungen mit neuartiger Einrichtung zur Erzielung noch nicht gesehener Beleuchtungseffekte und phantastischer Verwandlungskünste versehen und das ganze Theater ins Zentrum der Stadt verlegen.“<sup>27</sup> Auch die neue Bühne blieb jedoch in Teschners Atelier in Gersthof, zudem wird aus Briefen um Anfragen nach finanzieller Förderung deutlich, dass sich auch die neue Bühne nur für ein Maximum von ca. 100 Personen eignet. Die Puppen selbst zu vergrößern, um damit eine noch

<sup>26</sup> Teschner, R. (o. Q.) in: F. Hadamowsky (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 78.

<sup>27</sup> Teschner, R. (o. Q.) in: Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 64f.

größere Bühne zu bespielen, kam für Teschner nicht in Frage.<sup>28</sup>

Seine Inspiration für den „Spiegel“ seiner neuen Theaterbühne gewann Teschner aus den Jahren 1926 und 1927 in denen er zuerst mit Dr. Fanck<sup>29</sup>, einem Filmregisseur der Ufa, und anschließend mit Robert Reinert<sup>30</sup> an Filmprojekten arbeitete. Da sich das Projekt „Wintermärchen“ mit Dr. Fanck nicht verwirklichen ließ wandte er sich dem „Geheimnisvollen Spiegel“, dessen Skript von Reinert stammte, zu. In dem Film spielte ein geheimnisvoller kreisrunder Spiegel eine große Rolle da er mit den Schicksalen der Hauptfiguren eng verbunden war und sich in ihm schließlich das Happy-End zeigte. Teschner führte in diesen Spiegelszenen Regie und schuf hierfür außerdem ein Schlossmodell und eine Reihe Figuren und Requisiten. Wenngleich dieser Spiegel nicht direkt der Grund für den Namen der neuen Bühne ist, so kann doch die runde Form des Bühnenausschnittes als Inspirationsquelle genannt werden. Nachdem allerdings auch dieses Filmprojekt ein abruptes Ende fand kehrte Teschner nach Wien zurück. Vier Jahre später verwirklichte er den mit einem kreisrunden Spiegel verschlossenen Bühnenausschnitt in seiner neuen Bühnenkonstruktion.<sup>31</sup>

Sein so geschaffener „Figurenspiegel“ stellte etwas nie Dagewesenes dar und auch heute noch ist die Bühne Teschners innovativ. Das kreisrunde Proszenium wurde umgeben von Tierkreiszeichen und war eingelassen in eine Trennwand. Die durch die runde Form gegebene Begrenzung und Beengung der Spielfläche gefiel Teschner dabei besonders gut. Anzumerken wäre an dieser Stelle, dass der Figurenspiegel trotz seines runden Bühnenausschnittes keine räumliche Einschränkung für Teschner bedeutete, da der Spiegel trotzdem noch eine größere Bühne bot als sein Vorgänger der „Goldene Schrein“. Die Linse, bedeckt von einem Belag aus feinstmaschigem Schleierstoff erreichte eine Weichzeichnung und eine Bildkonzentration, die ganz neue Effekte ermöglichte.<sup>32</sup> Das wirklich Magische des Spiegels zeigte sich bei den Aufführungen, denn „war es für den Beschauer schon unerfindlich, wie der bei jeder Verwandlung angewandte

---

<sup>28</sup> vgl. ebd. S. 69.

<sup>29</sup> Arnold Fanck (\*06.03.1889 in Frankenthal, † 28.09.1974 in Freiburg) war deutscher Filmregisseur, er gilt als Pionier des Berg-, Sport-, Ski- und Naturfilms.

<sup>30</sup> Robert Reinert (\*22.04.1872 in Wien, † 30.08.1928 in Berlin) war ein deutscher Filmregisseur und Drehbuchautor (u.a. „Krieg“ 1907 und Homunculus 1916).

<sup>31</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 120.

<sup>32</sup> vgl. Krafft, L. (1970): *Der Figurenspiegel Richard Teschners und das Puppenspiel seiner Zeit*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 10-15). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 13f.

Wechsel von Transparenz und Undurchsichtigkeit die ohne Zweifel vorhandenen Vorhänge entmaterialisierte, einfach ins Nichts auflöste, ohne daß sie sich von der Stelle bewegten, so war das, was auf den Hintergründen passierte, schlechterdings unbegreiflich. Wer dachte damals daran, daß durchsichtige Medien von vorn beleuchtet wie ein Spiegel oder undurchsichtig wirken, von hinten angestrahlt indessen transparent werden.“<sup>33</sup> Die Nutzung dieses Effektes erlaubte es, Figuren aus dem Nichts erscheinen und auch in dieses wieder verschwinden zu lassen. Damit besaß der „Figurenspiegel“ eine ausgeklügelte Beleuchtung und eine raffinierte Projektionseinrichtung. Quadratisch um die Bühnenöffnung herum gab es eine Vierfarbenbeleuchtung, über den Projektionsapparat konnte Teschner in Küvetten eigens erzeugte chemische Reaktionen projizieren. Die neuen Lichteffekte und die Projektion chemischer Reaktionen konnten noch erstaunlichere, phantastischere Wirkungen erzielen, als dies auf der ersten Bühne möglich war.<sup>34</sup>

Die Bühne selbst besteht aus zwei Teilen: die eigentliche Bühne steht auf einem Tisch, sie ist quadratisch. Auf ihr steht der Spiegel umgeben von vier Reihen vierfarbiger Lämpchen für die es Helligkeitsabstufungen in 10 Phasen gibt.<sup>35</sup> Auch beim Figurenspiegel findet sich wieder die Spielleiste auf der die Figuren fixiert werden können.

Richard Teschner adaptierte die Stücke und die Figuren, mit denen er den „Goldenen Schrein“ bespielt hatte, für die neue Bühne. Hier konnten vor allem die Hintergründe natürlich nicht einfach weiterverwendet werden.

Die Figuren blieben größtenteils dieselben, lediglich den Prinzen und die Prinzessin aus „Prinzessin und Wassermann“ schuf er für die Adaption auf dem Figurenspiegel neu, den Wassermann zerlegte und überarbeitete er.<sup>36</sup>

In Hinblick auf meine Annahme, dass das Figurenspiel Teschners ein Spiegel des Zeitgeistes der Epoche war in der Teschner lebte und deren Strömungen er erlebte, kann der Name für Teschners zweite Bühne hier als von ihm bewusst so gewählter Hinweis auf das zu sehen sein, was er mit seinem Figurenspiel zu

---

<sup>33</sup> ebd. S. 14.

<sup>34</sup> vgl. Hadamowsky, F. (1970): *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek 1954-1965*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 23-25). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 23.

<sup>35</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 82.

<sup>36</sup> vgl. ebd. S. 117.

erreichen versuchte, nämlich den Menschen einen Spiegel vor zu halten. Diese Annahme wird getragen von Teschners Aussage, er habe die Gesichter seiner Puppen bewusst leer gelassen um dem Zuschauer zu ermöglichen seine eigenen Gedanken und Gefühle in die Figuren zu projizieren – dies ist vor allem ein großer Aspekt der Psychoanalyse. Außerdem finden sich in der Erzählweise, den Themen und Motiven seiner Stücke viele Aspekte der Anthroposophie mit der Teschner sich auch intensiv auseinandersetzte. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit werde ich noch genauer auf diese Aspekte eingehen.

## **4 Figuren und Stücke Teschners, ihre Entstehung und (Weiter-) Entwicklung unter dem Einfluss der vorherrschenden Epoche, ihrer Strömungen und Künstler**

Um die Figuren und Stücke Teschners und deren Entwicklung in ihrer Zeit zu verstehen hilft es, etwas über die vorherrschenden Kunst- und Stilrichtungen zu wissen. Ich gebe daher einen Überblick über die einzelnen möglichen Einflüsse um dann – wo es möglich ist – noch einmal genauer zu schauen wo sich der jeweilige Einfluss abzeichnet.

Auch einzelne Künstler stelle ich vor. Mit ihnen stand Teschner entweder direkt in Kontakt oder es finden sich gegenseitige Beeinflussungen die ich aufzuzeigen versuche.

### **4.1 Alfred Kubin (1855-1959)**

Alfred Kubin ist wie Richard Teschner in Leitmeritz aufgewachsen. Zwar kann man die beiden Künstler wohl am ehesten im Bereich der Malerei miteinander vergleichen, ich möchte Kubin hier aber kurz nennen, da das unterschiedliche Arbeiten der beiden Männer verdeutlicht, wie unterschiedlich, sich die Einflüsse einer ähnlichen Kindheit auswirken und das künstlerische Schaffen beeinflussen können. Kubin kann gewissermaßen als ein Gegenstück zu Teschner betrachtet werden.

Er gehörte zu einer Gruppe von Künstlern, die die österreichische Tradition einer introvertierten, höchst komplexen, zeichnerischen Auseinandersetzung mit den Grundfragen der menschlichen Existenz begründeten.<sup>37</sup> „Die Welt, mit der sich diese Künstler auseinandersetzten, ist nicht eine des schönen Scheins und der Idylle, sondern eine der Probleme und leidvollen existentiellen Erfahrung.“<sup>38</sup>

Im Hinblick auf sein Gesamtkunstwerk kann Kubin als einer der umfassendsten Gestalter und Deuter menschlichen Seins gesehen werden. Dies kann auf seine ausgeprägte seelische Sensibilität zurückgeführt werden mit der er die Gren-

<sup>37</sup> vgl. Baum, P. (1985): *Im Spannungsfeld von Wirklichkeit und Phantastik. Zum Werk von Alfred Kubin, Klemens Bosch und Carl Anton Reichel*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. 91-96). Wien, München: Brandstätter. S. 92.

<sup>38</sup> ebd. S. 92.

zen von Macht und Ohnmacht, von Willentlichem und Triebhaftem, von Bewusstem und Unbewusstem abzustecken verstand.<sup>39</sup>

Im direkten Vergleich von Teschner und Kubin wird deutlich, dass jene Vorliebe für das Phantastische in den beiden Künstlern unterschiedliches auslöste. Während Kubin sich einer „von Angst und Grauen erfüllten Traumwelt“ zuwendet, nimmt der Einfluss bei Teschner „Züge kindhafter Wundergläubigkeit“ an.<sup>40</sup>

## 4.2 Japonismus (ab ca. 1853)

1853 begann Japan, aus einer selbstgeschaffenen Isolation heraus zu treten, woraufhin ein lebhafter Austausch mit Europa und den USA begann. Die jeweils westlichen bzw. östlichen Kunstformen wurden von der jeweils anderen Seite mit Begeisterung aufgenommen. Es entstand eine Zeit intensiver gegenseitiger Inspiration. Japans Kunst hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt frei von äußeren Einflüssen entwickelt und zeigte ein enges Zusammenspiel von Philosophie und Religion, besonders aber eine starke Naturphilosophie. Unter europäischen Künstlern bildete sich schnell eine Vorliebe für japanische Kunst und deren Motive heraus: Sie eigneten sich die Ästhetik der Japaner an, jene „Kunst des Weglassens“, das „sichere Empfinden für Abstraktion und Stilisierung, bei der das Wesen eines Objektes klar zutage tritt“. Die Wichtigkeit der Beobachtung der Natur wurde von den europäischen Künstlern erkannt und adaptiert.<sup>41</sup>

Der Japonismus ist unter anderem im Jugendstil wiederzufinden: „Es lässt sich ohne Übertreibung sagen, daß japanische Motive eine Resonanz bei allen Künstlern – und auf allen Gebieten der Kunst des Jugendstils – fanden, obgleich diese nicht immer unbedingt eine direkte Beziehung zu den japanischen Originalen erkennen ließen.“<sup>42</sup>

## 4.3 Jugendstil (auch Art Nouveau) (1890-1910)

Die Epoche, die den Wechsel vom 19. zum 20. Jahrhundert begleitete war der

---

<sup>39</sup> vgl. ebd. S. 92.

<sup>40</sup> vgl. Zettl, W. (1970): *Das Phantastische bei Teschner*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 16-19). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 16.

<sup>41</sup> vgl. Sterner, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch.. S. 96.

<sup>42</sup> ebd. S. 97.

Jugendstil. Um 1900 zeigte sich eine Zeit voller Widersprüche, der Jugendstil brachte einen „Durchbruch zur Helligkeit, zur Transparenz und zu dekorativer Disziplin“. Dieser muss differenziert betrachtet werden, da es sich um eine äußerst begrenzte Epoche von 1890-1910 handelt.<sup>43</sup>

„Der Jugendstil sperrt sich in gewisser Weise einer stichwortartigen Kategorisierung, und Stimmungsbilder einer Epoche lassen sich nicht immer schlüssig beschreiben.“<sup>44</sup>

Der Jugendstil war ohne Frage eine umfassende Kulturbewegung, mit einem enormen Gestaltungswillen, die versuchte die Lebenswelt der Menschen einheitlich und als Gesamtkunstwerk zu formen.<sup>45</sup>

Außerdem zeichnete sich der Jugendstil durch sein „Dekadenzbewusstsein“ aus. Dieses Bewusstsein des eigenen Niedergangs und die damit verbundene Endzeitstimmung standen zwar im Widerspruch zur Aufbruchstimmung, für die der Jugendstil ebenfalls bekannt ist, aber sie könnte auch Begründung sein für die „letzte Euphorie des Schönen“ als die der Stil in Retrospektive oft genannt wird. Es finden sich „Weltschmerz und Entartung“ einerseits und eine „Hinwendung zum Überfeinerten, Präziös-Sinnlichen“ andererseits, die grundlegenden Aspekten des facettenreichen Jugendstils entsprechen.<sup>46</sup> Besonders die Aspekte des (Welt-)Schmerzes und des Sinnlichen des Jugendstils findet man in Teschners Themen und Motiven zu seinen Stücken wieder. Seine Stücke beinhalten große Emotionen, sind fein gezeichnet, zeigen ganz zart an um welches Thema es sich handelt und überlassen eine Interpretation ganz den Sinnen des Zuschauers.

Ein weiterer Teil des Jugendstils der für das Verständnis der Symbolik, insbesondere der Farbsymbolik, bei Teschner wichtig ist, ist die Farbenlehre. „In der Kunst des Jugendstils dient die Farbe nicht allein der Gegenstandszeichnung als Lokal- oder Reflexfarbe oder als natürliche Beleuchtung, sondern sie wird zu einem selbstständigen, vom Gegenstand unabhängigen Ausdrucksmittel. Farbe drückt die Gemütslage des schaffenden Künstlers aus, soll Stimmungen im Betrachter hervorrufen oder die Aussage des Kunstobjektes vertiefen.“<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> vgl. ebd. S. 7f.

<sup>44</sup> ebd. S. 8.

<sup>45</sup> vgl. ebd. S. 1.

<sup>46</sup> vgl. ebd. S. 45.

<sup>47</sup> ebd. S. 61.

Bekanntes Element des Jugendstils ist das Ornament, oder besser, sind Ornamente, denn jetzt tritt es nicht mehr als einzelnes Verzierungsmotiv auf, sondern findet ständige Wiederholung. Das Ornament wurde Element der Stilisierung und nicht mehr der reinen Dekoration, des Weiteren fand eine Beschränkung auf die Hauptformen des Ornaments statt, es war somit nicht mehr eine Dekoration voller Verschnörkelungen, sondern geometrisch und ließ natürliche (in der Natur wiederzufindende) Formen erkennen.<sup>48</sup>

Als der „Dynamisch-Florale“ Jugendstil begann sich über ganz Europa auszubreiten herrschten in Österreich noch Neobarock und Neoklassizismus vor. In Wien aber trieb eine vereinfachte Form des Jugendstils, der sogenannte „Wiener Jugendstil“ erste Blüten. Künstler, die sich diesem neuen Stil zuwandten spalteten sich 1897 von der Mehrheit ab: um Gustav Klimt formierte sich die Wiener Secession.<sup>49</sup>

Die Einflüsse des Jugendstils finden sich bei Teschner vor allem in seinen anfänglichen Gestaltungen der Figuren, ihrem Kopfputz mit Ornamenten und jugendstilistischen Mustern.

Als kleinen Nachtrag zum Jugendstil sei der **Symbolismus** noch erwähnt: „Wir wissen heute, daß der 'Jugendstil' und 'Symbolismus' keine voneinander autonomen Stilbereiche sind, sondern sich unter diesen Etiketten [...] allenfalls einzelne Merkmale und charakteristische Besonderheiten eines geschichtlichen Zeitabschnittes aussondern lassen, der – das 19. mit dem 20. Jahrhundert nahtlos verbindend – eine grenzüberschreitende Einheit von impressionistischen, symbolistischen, dekorativen, expressionistischen und sogar neusachlichen Gestaltungsweisen aufweist.“<sup>50</sup>

Motive der Werke des Symbolismus kommen aus der antiken Mythologie und von biblischen Allegorien, Themen sind Traum, Ekstase, Gefühle, Unerklärliches, Krankheit, Tod, Sünde, Leidenschaft, geistige Wirklichkeit, Phantasie, Vision, Halluzination, Meditation und Empfindung. Der Strömung angehörige oder zugewandte Künstler verherrlichen das Reine, Edle und Erhabene sowie The-

<sup>48</sup> vgl. ebd. S. 155f.

<sup>49</sup> vgl. Eschmann, K. (1990): *Jugendstil: Ursprünge, Parallelen, Folgen*. Göttingen: Muster-Schmidt. S. 70.

<sup>50</sup> Gorsen, P. (1985): *Jugendstil und Symbolismus in Wien um 1900. Eine kritische Annäherung*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. 17-33). Wien, München: Brandstätter. S. 17.

menkomplexe von Sünde, Tod und Teufel gleichermaßen.<sup>51</sup>

#### 4.4 Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)

Geboren als Hugo Laurenz August Hofmann, Edler von Hofmannsthal, am 01. Februar 1874 in Wien, zählt von Hofmannsthal zu einem der bekanntesten Künstler des „Fin de siècle“, dem Wien der Jahrhundertwende.

Von Hofmannsthal, selbst stark beeinflusst durch den Symbolismus, wird zu einer Inspiration Richard Teschners. Die ersten ureigenen Figuren die Teschner schuf sind jene zu von Hofmannsthals Stück „Thor und Tod“. Diese Figuren ähneln den ursprünglichen Wayang-Golek nicht mehr im Aussehen, lediglich, dass es sich auch um Stabpuppen handelt, lässt noch erkennen woher sie kommen. 1930 dient Hofmannsthals Libretto zur Oper „Der Rosenkavalier“ von Johann Strauss schließlich als Vorlage zu Teschners Stück „Karneval“.

#### 4.5 Wiener Secession (1897~1905)

Um die Wiener Secession richtig einzuordnen muss man das Wien der Jahrhundertwende genauer betrachten: „Hauptstadt des Habsburgerreiches, somit Treffpunkt der verschiedensten Nationalitäten, Kulturen und Sprachen: aufblühende Stadt, die sich mit der Architektur der Ringstraße ein faszinierendes Denkmal setzte, das dann aber bei den Intellektuellen und jungen Künstlern als entscheidendes Hindernis galt, die Stadt aus ihrem 'Provinzialismus' zu befreien. Nach 1880 überrascht eine außergewöhnliche Konzentration von Talenten auf allen Gebieten der kreativen Kunst und des Denkens. Parallel zu diesem Aufschwung verlief der Untergang des Reiches, 'Finis Austriae' zeichnete sich ab.“<sup>52</sup>

Die „Secession“<sup>53</sup> als Begriff beschreibt einen Stil der nicht mehr dem Jugendstil entspricht und weist damit auf eine neue Zeit, ein neues Schaffen hin. Damit ist der Begriff (Secession = Abspaltung) als solcher in Verbindung mit der zu dieser

---

<sup>51</sup> vgl. Wikipedia (o. J.): *Symbolismus (Bildende Kunst)*.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolismus\\_%28Bildende\\_Kunst%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolismus_%28Bildende_Kunst%29) – Online Ressource, Abruf: 04.08.2011.

<sup>52</sup> Bossaglia, R. (1985): *Die Secession*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. VII-XI). Wien, München: Brandstätter. S. VII.

<sup>53</sup> „Secession“ bedeutet eine Abspaltung von einem vorhandenen System, Unternehmen oder einer politischen Bewegung.

Zeit aufkommenden Kunst durchaus berechtigt. Die die Secession anführenden Künstler setzten sich für künstlerische Freiheit und eine Rückbesinnung auf die Natur ein.<sup>54</sup>

## 4.6 Klimt-Gruppe

Gustav Klimt führte 1897 eine Künstlergruppe an, die sich von der offiziellen Wiener Künstlervereinigung mit Sitz im Künstlerhaus, ablöste. Noch fehlte dem Zusammenschluss der Künstler ein verbindendes Element, zu unterschiedlich waren ihre Stile. Diese Tatsache führte dazu, dass die Secession zu Anfang nicht als einheitliche Kunstbewegung wahrgenommen wurde.<sup>55</sup> Aber: „Die übereinstimmenden programmatischen Intentionen der Secessionisten führen zur Errichtung eines eigenen, offiziellen Gebäudes, der [...] Secession, und zur Publikation der Zeitschrift 'Ver Sacrum', dem offiziellen Presseorgan der Gruppe. Gerade durch den festen Willen, ein modernes und möglichst einheitliches Bild der eigenen Gruppe zu schaffen, findet die Secession zu ihrer spezifischen Ausdruckssprache.“<sup>56</sup>

1905 trennt Klimt sich von der Secessionsgruppe, die Ausstellungen laufen aber vorerst einfach weiter. Die Secessionsbewegung wurde durch den Austritt der Künstler geschwächt, doch auch die Klimt-Gruppe besaß nun keine Räumlichkeiten mehr.<sup>57</sup> Ein genaues Ende der Secession kann wohl nicht festgelegt werden, eher wurden die Secessionskünstler sukzessive von anderen, neu aufkommenden, Stilen beeinflusst und wandten sich diesen zu.<sup>58</sup>

Richard Teschner schloss sich der Klimt-Gruppe an, die sich 1905 gebildet hatte als dieser, nicht zufrieden mit dem künstlerischen Schaffen der Secessionisten, der Wiener Secession den Rücken kehrte.

„Klimts Persönlichkeit und nicht irgendwelche Vereinsstatuten oder Verträge banden die Mitarbeiter aneinander, wie schon die zeitgenössischen Beobachter bewundernd feststellten.“<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> vgl. Bossaglia, R. (1985): *Die Secession*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. VII-XI). Wien, München: Brandstätter. S. VII.

<sup>55</sup> vgl. ebd. S. VII f.

<sup>56</sup> ebd. S. VIII.

<sup>57</sup> vgl. Zaunschirm, T. (1985): *Die Klimt-Gruppe*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. 61-64). Wien, München: Brandstätter. S. 61.

<sup>58</sup> vgl. ebd. S. Xf.

<sup>59</sup> ebd.

Dieser Zusammenschluss verschiedenster Künstler bot Teschner weitere Kontakte, Anregungen und Austausch mit anderen Künstlern seiner Zeit.

#### 4.7 Wiener Werkstätte<sup>60</sup> (WW) (1903-1932)

Der Werkstättengründung ging die Wiener Secession voraus bei der 1897 junge Künstler um Gustav Klimt aus dem Künstlerhaus austraten. Auch Josef Hoffmann, wichtiger Initiator und Mitbegründer der Wiener Werkstätte, war unter ihnen.<sup>61</sup> Unstimmigkeiten innerhalb der Secessionsgruppe schwächten die Bewegung jedoch kurz nach der Jahrhundertwende und sie verlor zunehmend an Bedeutung bis sie sich 1905 spaltete. Die Wiener Werkstätte wurde anstatt der Wiener Secession „Repräsentant hochqualifizierten österreichischen Kunstschaffens“.<sup>62</sup>

Josef Hoffmann gründete die Wiener Werkstätte zusammen mit Koloman Moser<sup>63</sup> und Fritz Waerndorfer<sup>64</sup>, nachdem er nach Wien gekommen und sofort in den Strudel der dortigen künstlerischen Aktivitäten geriet. Nachdem Hoffmann sich als Künstler etabliert hatte sah er die Notwendigkeit das Leben mit Kunst zu durchdringen. Diese Aufgabe stellte sich nun die Gruppe der Wiener Werkstätte, Hoffmann selbst wurde ihr Wortführer und stilistischer Mentor.<sup>65</sup>

Eleganz, Sachlichkeit und Angemessenheit waren die Ziele, die erreicht werden wollten bei der Gründung der Werkstätte. Der Architekt Hoffmann, der Maler Moser und der Mäzen Waerndorfer verhalfen der Wiener Architektur und angewandten Kunst zu internationaler Bedeutung und Weltrang. Das Ende der Se-

---

<sup>60</sup> „Zu Anfang der Beschäftigung mit der lange verfremdeten Kunst der Jahrhundertwende findet sich häufig der Begriff der Wiener Werkstätten, das Plural-n ist sachlich richtig und flüssiger in der Formulierung, aber es war eben doch nur eine Werkstätte, die viele unter sich versammelte, ein Kunstwerk als Resultat aller Künste.“ in: Fahr-Becker, G. (1994): *Wiener Werkstätte 1903-1932*. Köln: Benedikt Taschen. S. 12. Ich werde mich in meiner Arbeit an die Formulierung „Wiener Werkstätte“ halten.

<sup>61</sup> vgl. Sterner, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch. S. 213f.

<sup>62</sup> vgl. ebd. S. 216.

<sup>63</sup> Koloman Moser (\*30.03.1860 in Wien, †18.10.1918 in Wien) war Maler, Graphiker und Entwerfer. Vgl. Sterner, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch. S. 141.

<sup>64</sup> Fritz Waerndorfer (\*04.05.1867 in Wien, †10.08.1939 in Bryn Maer, PA, USA) war bekannt als Kunstfreund und der namhafteste österreichische Mäzen des Jugendstils, ohne seine vermittelnde Tätigkeit und finanzielle Unterstützung hätte die Gründung der WW nicht stattfinden können. Vgl. Sterner, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch. S. 204f.

<sup>65</sup> vgl. Sterner, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch. S. 87f.

cession begünstigt eine fast 30jährige „Kulmination des Gesamtkunstwerks“, ein „Kunstwerk als Resultat aller Künste“. <sup>66</sup>Richard Teschner wirkte von 1909-1912 in der Wiener Werkstätte mit. In der Zeit bevor er konkret mit der Verwirklichung seines Puppentheaters begann, nahm er von hier viele Eindrücke verschiedener Stile und Künstler mit. Außerdem stellte er in der Wiener Werkstätte, während der Winterausstellung 1920, zum ersten Mal öffentlich sein Marionettentheater, den „Goldenen Schrein“ vor und legte damit den Grundstein für fast dreißig Jahre Marionettenspielertätigkeit während der er Weltruhm erlangte. <sup>67</sup>

„Das Gesamtschaffen der WW von 1903-1932 kann den herkömmlichen Ordnungsprinzipien stilistischer Zeitabläufe nicht unterworfen werden: vom Jugendstil nur peripher berührt, schon früh dem Kubismus, der Sachlichkeit, dem Expressionismus verpflichtet, in vielen Bereichen avantgardistisch, schon vor dem 1. Weltkrieg das Art déco vorwegnehmend, bietet die WW [...] weder das Bild einer stilistischen Einheit noch den Eindruck unzusammenhängender eklektizistischer Einzelleistungen. Das Gemeinsame ist schwer definierbar, durch viele Verflechtungen, identische Aufgabenstellungen für verschiedene Künstler, gegenseitige Beeinflussungen und andere Bezüge, aber zweifellos gegeben“. <sup>68</sup>

Während dieses Zitat hier auf die Situation der Wiener Werkstätte bezogen ist, kann es doch auch gut auf die anderen Strömungen dieser Zeit angewandt werden. Die einzelnen Stile um die Jahrhundertwende sind nicht klar voneinander zu trennen, beeinflussen sich im Kleineren und Größeren gegenseitig und lassen sich so schwer definieren.

Diese Vielfältigkeit und Beeinflussung durch zahlreiche Strömungen sehen wir auch bei Teschner dessen Stil nicht fest definierbar war und sich über die Jahre durch viele Einflüsse hindurch immer weiterentwickelte und veränderte.

## 4.8 Art Déco (1920-1940)

Nachdem die Epoche des Jugendstils langsam auslief begann um 1920 die Art Déco<sup>69</sup> Lebensbereiche wie Architektur, Möbel, Schmuck und natürlich künstleri-

<sup>66</sup> vgl. Fahr-Becker, G. (1994): *Wiener Werkstätte 1903-1932*. Köln: Benedikt Taschen. S. 12.

<sup>67</sup> vgl. Schweiger, W. J. (1982): *Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932*. Wien: Brandstätter. S. 108.

<sup>68</sup> Neuwirth, W. (1984): *Wiener Werkstätte – Avantgarde, Art Déco, Industrial Design*. Wien: Dr. Waltraud Neuwirth. S. 9.

<sup>69</sup> Art Déco (franz.): Abkürzung für arts decoratifs, also „verzierende/verschönernde Kunst“. „Bis heute konnten sich selbst Experten nicht auf eine einheitliche Version einigen: Die, der

sches Schaffen zu beeinflussen. Mit einer Definition der Kunst der Art Déco wird sich im Allgemeinen schwer getan. „Einen vergeblichen Versuch, Art deco eindeutig zu definieren, beendete ein Kunsthistoriker mit dem Wort vom 'absoluten Chaos'. Dieses Chaos scheint das 'dekorative Phänomen' allerdings auch in den Köpfen der internationalen Kunst- und Kulturkritik angerichtet zu haben, denn ihr Wunsch nach einer endgültigen und alles erklärenden Einordnung auch dieses Phänomens führte zu einem sich über Jahrzehnte hinziehender Definitionskampf, der nur zu beweisen scheint, daß es zu diesem Thema keine absolute Wahrheit geben wird: zu verwirrend ist die Entstehungsgeschichte, zu unübersichtlich die wilde Mixtur aus zahlreichen internationalen Kunstrichtungen, Trends und Moden, auf denen der Stil basiert.“<sup>70</sup>

So schwer sich eine genaue Definition auch finden lässt, die Art Déco soll nicht als Stilrichtung der Stillosigkeit beschrieben werden. Vielmehr sind es Einflüsse einer Gesellschaft zwischen den Kriegen, die den Stil prägen. Alles scheint möglich, alles wird ausprobiert, der Umgang mit Kunst ist flexibel und nüchtern. Die Art Déco wurde nicht eingeführt, angekündigt, sie entstand ganz einfach aus dem kreativen „Chaos“ der Künstler dieser Zeit.<sup>71</sup>

Auch über einen Einfluss der Wiener Werkstätte auf die Art Déco wird diskutiert, allerdings gibt es auch bei der Zuordnung des geometrischen Designs von Josef Hoffmann, das der Art Déco zugeordnet werden könnte, wieder Widersprüchlichkeiten im Hinblick auf die Inspirationen derer Hoffmann sich für seine Arbeiten bediente.<sup>72</sup>

Bei der Ausgestaltung der Figuren Teschners kann man eine Entwicklung weg vom Jugendstil und hin zur Art Déco festmachen. So sind Teschners anfängliche Figuren noch sehr dem Jugendstil verschrieben, später dann sind sie reine Art Déco.

---

oder das Art deco, Art Déco oder art deco – alle Kombinationen von Artikeln und Schreibweisen sind noch in neuesten Publikationen zu finden. Dazu gibt es als amerikanische Version auch noch die Abkürzung 'Deco'. Nach Duden ist die deutsche Version 'der Art deco', auch wenn im Kunsthandel Deco inzwischen fast immer groß geschrieben [sic!] wird.“ in: (1993): *Faszination Art deco*. München: Klinkhardt & Biermann. S. 17. Ich werde, wann immer ich nicht zitiere auf die Schreibweise und Formulierung „die Art Déco“ zurückgreifen, auch wenn der Duden eine andere Schreibweise als die deutsche ansieht.

<sup>70</sup> Ströhle, R. (1993): *Faszination Art deco*. München: Klinkhardt & Biermann. S. 10.

<sup>71</sup> vgl. ebd. S. 10f.

<sup>72</sup> vgl. ebd. S. 16.

Zum Überblick über Zeitabschnitte der Kunst- und Stilrichtungen möchte ich kurz auf die Problematik der zeitlichen Einordnung verschiedener Stile und Stilbewegungen eingehen. Waltraud Neuwirth, die sich vor allem mit der Wiener Werkstätte beschäftigte, bringt es meiner Meinung nach gut auf den Punkt wenn sie schreibt: „Das Phänomen Wiener Werkstätte läßt uns beispielhaft erkennen, daß wir das Nebeneinander verschiedener Tendenzen ebenso zu beachten haben wie das Nacheinander von Stilabläufen. Jahreszahlen als Stilbegrenzungen sind meist künstlich aufgepropft. Viele Perioden werden von mehreren Grundströmungen durchzogen [...]“<sup>73</sup> Auf alle hier vorgestellten Zeitabschnitte und Stilepochen bezogen kann man dies ja bereits an den sich teilweise überschneidenden Jahreszahlen ablesen, eine strenge Trennung ist dann immer schwer zu machen. Für Teschner und sein Schaffen mag dies bedeutet haben, dass er in der glückliche Lage war aus vielen unterschiedlichen Inspirationen und Einflüssen zu schöpfen.

## 4.9 Entstehung der Figuren

Die Hauptinspiration für Richard Teschners Figuren sind die Wayang-Figuren. In Wien entwickelt Teschner einen sehr schlanken Typus dieser, sowieso schon schlanken, Gliederfiguren, sie sind „Übersetzungen der Wayang-golek-Puppen ins Europäische“<sup>74</sup>, bei denen die Fäden und Drähte zur Führung nach unten und innen (in den Lebensstab) verlegt wurden.<sup>75</sup> „Es wurde eine höchstmögliche Beweglichkeit angestrebt, aber immer mit dem Bedacht, eine Übermechanisierung zu vermeiden. Denn eine gute und künstlerische Marionette muß ein leicht spielbares Instrument sein, aber keine komplizierte Maschine, kein seelenloser Automat, so daß sie der Puppenführer mit wenigen Handgriffen leicht lenken kann.“<sup>76</sup>

Teschners Figuren lassen vor allem zu Beginn am ehesten noch die Einflüsse des Jugendstils erkennen – vor allem in den Mustern und Stoffen der Kostüme – noch sind sie nicht so sehr verfeinert, ihre Technik ist noch nicht ausgereift. Vergleicht man seine anfänglichen Figuren mit denen, die erst später entstan-

<sup>73</sup> Neuwirth, W. (1984): *Wiener Werkstätte – Avantgarde, Art Déco, Industrial Design*. Wien: Dr. Waltraud Neuwirth. S. 12.

<sup>74</sup> Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 14.

<sup>75</sup> vgl. Teschner, R. (1941): *Figurenspiegel*. Die Pause, Heft 4. S. 34.

<sup>76</sup> ebd. S. 34.

den kann man eine deutliche Entwicklung vom Einfluss des Jugendstils hin zur Art Déco erkennen. Die Puppen werden immer feiner und filigraner bis es Teschner schließlich gelingt, den – seiner Ansicht nach – idealen Puppentypus zu fertigen.

#### 4.10 Verwendete „Sprache“

Eine Besonderheit, die Richard Teschners Stücke besitzen, ist, dass es sich um Figuren-Pantomime handelt. Er hatte schon immer bemängelt, dass die großen menschlichen Stimmen nicht in die kleinen Mäuler von Marionetten passten und sie unglaublich und lächerlich erscheinen ließen.<sup>77</sup> Er bemängelte, dass man mit dem Marionettentheater versuche, die große Bühne zu imitieren und dass dies nicht funktionieren könne: „Alle, auch jene, welche sich Künstlerbühnen oder ähnlich nennen, begehen den Kardinalfehler, daß sie die große Bühne, das Theater mit lebenden Menschen nachahmen, also im allerbesten Falle ein verkleinertes Burgtheater hinstellen [...] und es wird ihm [dem Publikum] von vornherein schwer gemacht, das Ganze ernst zu nehmen. Dazu kommt noch dieses: – in dem Bestreben, das große Theater nur recht genau zu kopieren, werden den ein paar Dezimeter großen Puppen richtige, lebensgroße Menschenstimmen in den Mund gelegt, [...] das geht im Format nicht zusammen.“<sup>78</sup>

Als logische Konsequenz aus dieser Feststellung waren alle seine von ihm geschaffenen Stücke reine Pantomime, ohne Sprache, nur unterlegt mit sphärischer Musik.<sup>79</sup> „Teschners Puppentheater war ja von vornherein nicht als Kinderunterhaltung gedacht, sondern stellt einen ernsthaften Versuch dar, künstlerische Aussagen in einer besonderen theatralischen Form zu erreichen.“<sup>80</sup>

Es gab selbstverständlich auch Kritiker dieser Vorgehensweise, so z. B. Arnold Höllriegel<sup>81</sup>, mit dem Teschner in Briefaustausch stand und dem gegenüber er

<sup>77</sup> vgl. Krafft, L. (1970): *Der Figurenspiegel Richard Teschners und das Puppenspiel seiner Zeit*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 10-15). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 12.

<sup>78</sup> Teschner, R. (o. Q.) in: F. Hadamowsky (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 74f.

<sup>79</sup> vgl. Krafft, L. (1970): *Der Figurenspiegel Richard Teschners und das Puppenspiel seiner Zeit*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 10-15). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 12.

<sup>80</sup> Mayerhöfer, J. (1970): *Der Nachlass Richard Teschners*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 26-29/36). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 26.

<sup>81</sup> Richard Arnold Bermann, besser bekannt unter seinem Pseudonym Arnold Höllriegel (\*27.04.1883 in Wien, † 09.09.1939 in New York), war ein österreichischer Journalist und Reiseschriftsteller.

vehement seinen Standpunkt vertrat, nur Pantomimen auf die Bühne bringen zu wollen. Interessant ist bei diesem Kontakt vor allem, dass Höllriegel selbst nie eines von Teschners Stücken besuchte und somit nur vom Hörensagen darauf schloss, dass ein Puppenspiel ohne gesprochene Worte nicht funktionieren könne. Teschner bemühte sich dennoch seine Ansichten verständlich zu machen: „Was also die 'sprechende' Marionette anbelangt, werden wir wahrscheinlich *immer* aneinander vorbeireden – denn Sie sind ein [...] Mann des Wortes, und ich bin ein Augenmensch. Mir ist hauptsächlich das *Bildmäßige* und die *Geste* wichtig, die Poesie der Farben und des Lichtes.“<sup>82</sup> Teschner verweist außerdem darauf, dass er sich seine Arbeit dadurch ja nicht erleichtere, sondern ganz im Gegenteil erschwere. Das Wort, was sonst die Handlung trage müsse nun durch Gesten und kleinste Bewegungen der Figuren verdeutlicht werden.<sup>83</sup>

Teschner konzipierte seine Stücke von Anfang an nicht als „Kasperltheater“ für Kinder, sondern entschloss sich, Erwachsenenvorstellungen zu geben. Das beeinflusste natürlich auch seine Stückwahl und kam seinem Wunsch nach einem von Musik getragenen Figurenspiel entgegen. Auch bot diese Schwerpunktlegerung erst die Möglichkeit sein Vorhaben zu verwirklichen. Er verzichtete auf Kulissen, Sprache, Gesang und setzte alles in Licht und Bewegung.<sup>84</sup> Seine Puppen sind daher als Kunstwerke zu betrachten und nicht als für Kinder gedachtes Spielzeug. Vielmehr sind die Puppen Instrumente, „Phrasen einer wortlosen und daher allgemein verständlichen Sprache, die ihren Appell durchaus an das Kind – soll heißen – an den innerlichen, sensiblen Menschen, und sei er auch erwachsen, richtet.“<sup>85</sup>

In seiner Umsetzung von Figuren-Pantomimen, die ihre Geschichten und Emotionen nur durch Musik und Licht vermitteln, findet der empfindsame Zuschauer Raum für seine eigenen Gedanken, Sorgen und Freuden. Es ist dem Zuschauer selbst überlassen, was er mit dem Gesehenen anfängt, wie er es auf sich und seine eigene Situation anwendet. Hier findet die anfangs erwähnte Psycho-

---

<sup>82</sup> Brief Richard Teschners an Arnold Höllriegel vom 20.11.1937. In: Weißenböck, J. (1991): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 11.

<sup>83</sup> vgl. ebd.

<sup>84</sup> vgl. Krafft, L. (1970): *Der Figurenspiegel Richard Teschners und das Puppenspiel seiner Zeit*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 10-15). Wien: Österreichische Nationalbibliothek. S. 12.

<sup>85</sup> Weidinger, A. (1989): *Richard H. Teschner. Eine Kurzbiographie – Leben & Werk*. In: Vereinigung – SECESSION LXXXVIII – 4863 Seewalchen a. A. (Hrsg.): *Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee* (S. 97-110). St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus. S. 89.

analyse ihren Raum, wenn Teschner die Emotionsbildung im Publikum nur anstößt.

Den besonderen Zauber seiner Puppenfiguren erklärte sich Teschner folgendermaßen: „Die Marionette ist zwar ein lebloses Gebilde aus Holz und anderen toten Stoffen, solange sie im Kasten des Puppenspielers hängt; sobald er sie aber in die Hände nimmt und sie an Schnüren oder mittels Stäbchen über feine kleine Bühne führt, erfährt sie eine merkwürdige Beseelung und ein beinahe unheimliches Eigenleben. Von diesem Augenblick an ist sie fast ein lebender Organismus mit allen Schicksalen und Leiden eines solchen. Deshalb ist auch der Umgang mit Marionetten so fesselnd; wer sich einmal mit ihnen eingelassen hat, kommt so leicht nicht wieder von ihnen los.“<sup>86</sup>

Auch Franz Hadamowsky sieht die besondere Magie der Puppenfiguren, besonders für den vielseitig interessierten und begabten Richard Teschner: „Es gibt im ganzen weiten Bereich der Künste keine Betätigung, die alle künstlerischen Fähigkeiten eines Menschen, selbst des vielseitigsten, so zu einem Zweck und in einem Ziel zusammenfassen kann wie das Puppenspiel. Ein Alleskönner und Experimentator wie Teschner mußte ganz von selbst darauf verfallen. Daß man mit den ersten gelungenen Versuchen, ein Puppenspiel zu gestalten, auch der Magie der Puppen verfällt, weiß jeder, der je in diese Welt geraten ist. Teschner erging es nicht anders.“<sup>87</sup>

#### **4.11 Technik und Materialien der Figuren**

Als Richard Teschner die hölzernen Stabpuppen entdeckte, fand er auch eine Lösung für das, was ihn bei den Marionetten immer gestört hatte: Die Fäden der Führung konnten durch die Verlagerung nach unten präziser bedient – und damit genauere Bewegungen der Figuren erreicht – werden. Vorerst war dies den Wayang-Figuren freilich noch nicht möglich, denn sie besaßen keine Fäden sondern Stäbe, aber Teschner erkannte dieses Potential und begann sogleich die Figuren zu verfeinern und seinen Vorstellungen einer idealen Puppenfigur anzupassen.

Teschner beginnt seine eigenen in Den Haag erworbenen Wayang-Figuren zu

---

<sup>86</sup> Teschner, R. (1941): *Figurenspiegel*. Die Pause, Heft 4. S. 33.

<sup>87</sup> Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 73.

restaurieren und bespielt sie, bis ihre Technik ihm vertraut ist. Die ersten Stabpuppen, die er selbst anfertigt sind zwar kleinere und feinere aber doch Repliken der Wayang-Golek-Figuren. Auf den ersten Blick scheint nicht mehr mit ihnen geschehen zu sein, doch die von Teschner adaptierten und verfeinerten Figuren besitzen jetzt Beine, können sitzen, knien und den Kopf – zusätzlich zu der Drehbewegung um die Achse des Lebensstabes – heben und senken.<sup>88</sup>

Die Hände der Wayang-Figuren waren bisher an den Armen festgeschnitzt, was ihnen keine eigenen Bewegungen erlaubte, doch Teschner wollte mehr Bewegungsmöglichkeiten: so montierte er die Hände und nun vorhandenen Füße beweglich an die Glieder. Damit konnte die Gebärdensprache der Hände verbessert werden. Teschner hatte damit seinen typischen und einzigartigen Gelenkschnitt erfunden und schaffte so einen großen Schritt nach vorn in der Weiterentwicklung der Wayang-Golek-Figuren. Nun begibt sich Teschner an die Verbesserung der Kopfmechanik, neben dem bloßen Drehen des Kopfes kann die Figur diesen nun auch anmutig Heben und Senken und außerdem eine seitliche Bewegung ausführen. Vorerst sind diese Mechanismen noch ziemlich empfindlich. Der Körper, bei den ursprünglichen Wayang-Golek-Figuren noch aus einem Teil bestehend, wird nun in Ober- und Unterleib zerlegt und mittels einer Spiralfeder beweglich gemacht. Dadurch gewinnt die Figur die Fähigkeit in sich zusammenzusinken und kleine seitliche Bewegungen auszuführen. Zu diesem Zeitpunkt erreicht die Mechanik der Figuren einen Höhepunkt. Die Kopfmechanik ist ausgereift, die Figur ist sehr gelenkig geworden, der Gelenkschnitt ermöglicht neue Handbewegungen. Zwischen 1928 und 1930 hat Teschner seine ideale Theaterfigur geschaffen.<sup>89</sup>

Arbeitsskizzen offenbaren die Geheimnisse von Teschners Puppenfiguren, der Lebensstab dient zur Führung des Körpers und des Kopfes, dünne Stäbchen an den Händen dienen der Führung der Arme. Der Körper ist aus Lindenholz, einem weichen, gut zu bearbeitendem Holz, welches sich besonders zum Schnitzen und Drechseln eignet, gefertigt und fein poliert. Die Köpfe sind aus Holzmaché-Masse modelliert, bemalt und mehrfach überlackiert. Eine Besonderheit bilden die Augen, sie bestehen aus lediglich bemalten Höhlen, die so erst durch die Reflektion des Lichtes ihren Ausdruck entwickeln und zum Leben erwachen.

<sup>88</sup> vgl. Behrendt, K. (1991): *Metamorphose des Wayang Golek*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Figurenspiegel. Richard Teschner*. (S. 59-61). Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 59.

<sup>89</sup> vgl. ebd. S. 60.

<sup>90</sup> vgl. Weißenböck, J. (1984): *Richard Teschner. Magier von Gersthof*. In: Parnass – Die

Hier wird es wieder dem Zuschauer überlassen Emotionen und Regungen in den Puppengesichtern zu sehen, die vielleicht ihn selbst gerade beschäftigen oder für seine Situation passen. Der Interpretationsspielraum für das Publikum wird dadurch enorm erweitert und der Zuschauer in der Entwicklung seiner ganz eigenen Geschichte ermutigt.

Teschner sagte dazu selbst: „die Marionetten haben überhaupt keinen Ausdruck und sie haben eigentlich auch keine Augen! Deutlicher gesagt: während die meisten Marionettenschnitzer ihren Puppenköpfen einen übertrieben starken Ausdruck geben und sich so auf eine einzige Miene festlegen, halte ich meine Köpfe indifferent und lasse die Augen leer. Ich überlasse es der Magie des Lichtes und der wechselnden Beleuchtung, in den Gesichtern meiner Figuren ein Mienenspiel hervorzuzaubern.“<sup>91</sup>

Während seiner Ausfertigungen vereint Richard Teschner das Stäbchen- und das Fadenprinzip in seinen Figuren. Der Lebensstab bleibt erhalten, ebenso die Stäbchen an den Händen zum Führen eben dieser. Aber Teschner lässt Fäden zu Kopf und Hals durch den Rumpf laufen um auch diese bewegen zu können. Die Fäden besitzen an den Enden kleine Holzkügelchen um sie präzise zu bewegen.<sup>92</sup>

Die Führung der Figuren erfordert ein großes Maß an Geschick, das Tragen der Figur auf dem Lebensstab musste mit beiden Händen beherrscht werden, die freie Hand übernahm die Führung der dünnen Handstäbchen. Für wirklich feine individuelle Handbewegungen mussten die Handstäbchen getrennt aus den Fingern einer Hand bedient werden können, was eine große Beherrschung und Fingerfertigkeit voraussetzte.<sup>93</sup>

## 4.12 Kostüme der Figuren

Von orientalischen Verzierungen die den Kopfputz der ursprünglichen Wayang-Golek-Figuren schmücken bewegt Richard Teschner sich zu eigenen Motiven, die bei den ersten Wayang-Repliken noch vornehmlich vom Jugendstil beein-

---

österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift – Sonderausgabe, Heft 3, o. S.

<sup>91</sup> Teschner, R. (o. Q.) in: F. Hadamowsky (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 90.

<sup>92</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 87ff.

<sup>93</sup> vgl. ebd. S. 139.

flusst sind. So finden sich im Kopfputz seiner ersten eigenen Figuren die Farbmuster von Ostereiern und auf den Kostümen seiner ersten eigenen Wayang-Figuren florale Ornamente wieder. Die Stoffe der Sarongs bestehen jetzt aus Stoffen aus der Wiener Werkstätte, in der Teschner aktiv war. Die orientalischen Charakteristika der Figuren treten zugunsten der „Formensprache des Jugendstils“ zurück.<sup>94</sup>

Die Farbgebung ist schlicht, die Farben sind gedeckt und vieles ist in schwarz-weiß gehalten. Die Stoffmuster sind Entwürfe von Josef Hoffmann und anderer Künstler aus der Wiener Werkstätte.

Bei den ersten von Teschner selbstgeschaffenen Figuren, die ihre Verwandtschaft mit den Wayang-Golek nicht mehr so sehr zeigen, finden wir auch Kostüme aus Leder. Dieses bemalte er bisweilen um Farbschattierungen herzustellen, z. B. bei den Figuren für „Thor und Tod“. Hier entfernt er sich von der Wiener Werkstätte und dem Jugendstil. Er bemalt auch das Holz der Figuren selbst, so zum Beispiel beim Karomuster auf dem Harlekin, der streng genommen also gar kein Kostüm trägt.

Je näher die Art Déco als Stilepoche rückt, je größer ihr Einfluss auf Teschner wird, desto feiner werden auch die Kostüme seiner Figuren. Im „Weihnachtsspiel“, dessen Kostüme zwar aufgrund der Geschichte sehr schlicht ausfallen, kann man schon erkennen, dass die Stoffe feiner, fließender werden. Am feinsten sind hier die Kostüme der heiligen drei Könige, ihre Gewänder sind bestickt, sie tragen Ketten und Ringe und kunstvolle Kopfbedeckungen.

Der Kavalier im „Karneval“ schließlich, lässt die Art Déco wohl am deutlichsten erkennen. Sein Kostüm ist die reinste „schöne Kunst“, Rüschen an den Ärmeln und am Hals, feinste Stoffe, besetzt mit goldenen Verzierungen, goldene Schuhe. Auch die Dame, mit einem Satin glänzenden Ballkleid – den großen Vorbildern in nichts nachstehend – zeigt eine einzigartige Kostümkunst im Kleinformat.

Die Gewänder bestehen jetzt unter anderem aus Seide und Brokat und weisen feine, gestickte Besätze auf. Teschner verwendet auch transparente Stoffe, die Röcke der Damen werden zu Ballkleidern im Kleinformat, vermutlich aus Stoffresten der großen Exemplare gefertigt.

---

<sup>94</sup> vgl. Behrendt, K. (1991): *Metamorphose des Wayang Golek*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Figurenspiegel. Richard Teschner*. (S. 59-61). Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 59f.

Der hölzerne Körper des Ritters aus der „Lebens-Uhr“ ist kunstvoll so bemalt, dass es den Anschein macht, als trage er tatsächlich eine silberne Rüstung, das Kleid der jungen Mutter ist schlicht und doch sieht man deutlich, dass es sich um einen feinen Stoff handelt.

Schließlich die Kostüme des Basilisken, einfach, denn es handelt sich um Bäckerleute, doch auch sehr fein gearbeitete schlichte Stoffe ohne Muster und unnötige Verzierungen. Der Basilisk selbst ist aus weißem Leder gefertigt.

In der Entwicklung der Kostüme ist der Weg von einfachen Stoffen zu immer feineren zu erkennen. Ornamente und aufgedruckte Motive weichen immer weiter zurück, die Kostüme selbst werden immer detaillierter, Verzierungen finden sich nicht mehr im Stoffmuster sondern in Form von Besätzen, die Stoffe werden glänzender und edler.

#### **4.13 Hintergründe zu Themen und Motiven in Teschners Stücken**

Um die Themen und Motive zu verstehen ist wichtig die Einflüsse geistiger Strömungen der Zeit zu kennen. Teschner als weltoffener und interessierter Mensch hat sich direkt und indirekt vom neuen Denken seiner Generation beeinflussen lassen.

##### **4.13.1 Psychoanalyse (Begründung um 1890 durch Sigmund Freud)**

Auch wenn sich auf Teschners Besucherlisten, die er begleitend zu den Aufführungen auslegte, keine Psychoanalytiker finden, so möchte ich doch auf die Lehre Freuds eingehen, da ich vermute, dass Teschner auch von diesem Ansatz des neuen Denkens beeinflusst wurde. Vieles in Teschners Werken deutet darauf hin, hier gebe ich einen Überblick über die Lehre und nenne für die Arbeit über Teschner interessante Aspekte.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ging der Blick der Künstler hin zur menschlichen Seele. Man bediente sich Symbolen, richtete das Augenmerk auf Träume, das Unterbewusstsein und das Unbewusste. Damit nahmen die Künstler intuitiv die Entwürfe der Psychoanalyse vorweg, die Sigmund Freud schließlich in Form seiner Theorien begründete. Genaugenommen lieferte Freud also lediglich die

wissenschaftliche Fundierung für das, was die Künstler der Zeit mit ihrer dichterischen und künstlerischen Feinsinnigkeit bereits verdeutlichten. Auf diesem Grund entstanden Freuds Theorien zur Aufarbeitung von Träumen, zur freien Assoziation, zur Rolle des Trieblebens.<sup>95</sup> Im Wien des Fin de siècle, also der Jahrhundertwende, und des zu dieser Zeit vorherrschenden Jugendstils wurzelt Freuds Werk.<sup>96</sup>

Als allgemeines Ziel der Lehre formulierte Freud die Grundannahme, „daß es zu psychopathologischen Entwicklungen dann kommt, wenn Menschen sich auf Dauer ihrer wahren Motive und Ängste nicht bewußt sind.“<sup>97</sup> Erst durch die Bewusstwerdung des Verdrängten kann das seelische Gleichgewicht wieder hergestellt werden. Das Wissen um und der innere Zugang zur wahren Motivation unserer Handlungen ermöglicht uns zunehmend wachsende Freiheit in unseren Entscheidungsmöglichkeiten. „Das Ich, der überwiegend bewußte, erwägende, wählende Teil der Persönlichkeit, kann seine Aufgabe, das Individuum auf rationale, realistische Wege zu lenken, besser erfüllen, wenn möglichst wenig verdrängt bleibt.“<sup>98</sup> Die Therapie von Blockaden aufgrund der Verdrängung konzentriert sich nicht auf das offensichtliche Problem in der Gegenwart, sondern vielmehr auf das Erkennen der unbewussten Konflikte, die zum Auftreten der Problematik führen und die Seele des Menschen möglicherweise schon seit der Kindheit belasten. Erst wenn diese Konflikte erkannt wurden und dem Bewusstsein zugänglich sind ist der Mensch in der Lage sich dem eigentlichen, aktuellen Problem zu stellen und dieses zu lösen.<sup>99</sup>

Techniken innerhalb der psychanalytischen Arbeit sind die „freie Assoziation“, die Arbeit mit dem „Widerstand“, die „Traumanalyse“, „Interpretation und Verleugnung“, sowie die Arbeit mit der „Übertragung“ und „Gegenübertragung“.

Die freie Assoziation ermöglicht es dem Menschen sich seiner verdrängten Konflikte bewusst zu werden. Angeleitet oder angestoßen wird die unzensierte Benennung aller Gedanken und Gefühle (egal wie absurd oder beschämend), die jeweils zu einem bestimmten Thema auftauchen. Hierüber, so vermutete

---

<sup>95</sup> vgl. Sterner, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch. S. 167f.

<sup>96</sup> vgl. Kutter, P, Müller, T. (2008): *Psychoanalyse. Eine Einführung in die Psychologie unbewusster Prozesse*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 23.

<sup>97</sup> Davison, G. C. & Neale, J. M. (1988): *Klinische Psychologie. Ein Lehrbuch*. München, Weinheim: Psychologie Verlags Union. S. 609.

<sup>98</sup> ebd.

<sup>99</sup> vgl. ebd.

Freud, wird die bewusste Bewertung und Kontrolle umgangen und unbewusstes und verborgenes 'Material' kann sich offenbaren.<sup>100</sup>

Der Widerstand wird verstanden als Sperre, die zum Beispiel durch einen plötzlichen Themenwechsel oder eine Denkblockade deutlich wird. Auch „Vergessen“ (z. B. wichtiger Termine) können so verstanden werden. Hier schützt der Mensch – so sagt Freud – besonders empfindliche Bereiche, die jedoch für einen Wachstumsprozess sehr relevant sind und von einem guten 'Gegenüber' (Psychoanalytiker) achtsam aufgegriffen und zur Bearbeitung angeboten werden können. Eine große Kunst ist es, den richtigen Zeitpunkt für eine 'Arbeit am Widerstand' zu finden.<sup>101</sup>

Die Traumanalyse, wie von Freud verstanden, geht davon aus, dass im Schlaf und Traum die Ich-Abwehr abnimmt und sich Verletzungen (verdrängtes Material) in verkleideter Form – durch Traumfiguren und -szenen – Zugang verschafft. Dies in Form von Symbolen, als Schutz für das Ich. Somit ist der manifeste, unmittelbar zugängliche Trauminhalt zu verstehen als Kompromiss zwischen Verdrängung und wirklicher Bedeutung und dem vollständigen Ausdruck des unbewussten Materials. Die Verzerrung wird von den Abwehrstrukturen vorgenommen, die das Ich sogar noch im Schlaf vor verdrängten Impulsen zu schützen versuchen. Mit diesen Symbolen kann gearbeitet werden, wenn die Bereitschaft dazu gegeben ist.<sup>102</sup>

Bei der Interpretation beginnt der Psychoanalytiker, „zum richtigen Zeitpunkt“, den Patienten auf seine Abwehrmechanismen und die wirkliche Bedeutung seiner Träume hinzuweisen. Hier ist das richtige Timing besonders wichtig, da eine zu frühe Interpretation wiederum großen Widerstand wecken kann und zu erneuter Verleugnung führen kann. Dazu braucht es schon einen fortgeschrittenen Wachstumsprozess im Gegenüber (Patienten), der selbst einer Einsicht schon nahe und für die entsprechende Erkenntnis bereit ist.<sup>103</sup>

Im Sinne der Übertragung entdeckte Freud, dass Menschen in ihrer Beziehungsgestaltung selten offen und unvoreingenommen vorgehen. Je nach Dauer und Intensität der therapeutischen Begegnungen erlebte er, dass sich die Menschen ihm gegenüber in unterschiedlichen Rollen präsentierten. Manchmal er-

---

<sup>100</sup> vgl. ebd. S. 609f.

<sup>101</sup> vgl. ebd. S. 610.

<sup>102</sup> vgl. ebd.

<sup>103</sup> vgl. ebd. S. 610ff.

lebte er sein Gegenüber in einer Kindrolle, ihm wie (s)einem Vater begegnend. Diese Übertragungsbeziehungen – im übrigen von allen Menschen immer wieder praktiziert – wertet der Therapeut als hilfreich und unterstützt deren Entstehung darüber, dass er sich möglichst konturlos präsentiert. Er zeigt sich als Therapeut fürsorglich und anteilnehmend, was wiederum beim Patienten Erinnerungen an die Eltern oder diesbezüglich enttäuschte Hoffnungen wachrufen kann. Auf ein so offenes (konturloses) Gegenüber gelingt es leicht, frühere Beziehungen (Ängste, Befürchtungen, etc.) zu projizieren, die dann wiederum wertvollen Aufschluss über alte Verletzungen bringen und einer Bearbeitung zugänglich gemacht werden können.<sup>104</sup>

Die Gegenübertragung wiederum ist ein Phänomen, das im Therapeuten stattfindet, der – aus der Übertragung, die auf ihn vorgenommen wird – spezielle Gefühle als Antwort entwickelt. Hier gilt es für Therapeuten genau zu prüfen, dass er seine eigenen Ängste und Bedürfnisse als solche erkennt und seine eigenen Motivationen durchschaut – und dabei weiterhin in der Lage ist, seinen Klienten unverzerrt wahrzunehmen. Hier beweist sich ein wirklich guter Fachmann, der einen eigenen Wachstumsprozess mit entsprechender Selbstkenntnis und Selbstwahrnehmung durchlaufen hat. Eine derartige Selbsterfahrung sollte Bedingung für jeden Therapeuten sein. Aus diesem Grund ist eine langjährige Lehranalyse als Ausbildungs-Bestandteil für den künftigen Psychoanalytiker explizit gefordert.<sup>105</sup>

Themen und Motive die bei Teschner immer wieder zu finden sind, sind das Unbewusste und vor allem auch Träume und Sehnsüchte. Rückblickend kann in Teschners Stücken vieles aus psychoanalytischer Sicht betrachtet werden. Diese Betrachtungsweise eröffnet interessante neue Aspekte auch wenn zu diesem Zeitpunkt nicht mehr nachvollzogen werden kann, ob und in wie weit Teschner sich mit der Lehre selbst auseinandersetzte. Es kann vermutet werden, dass es zu Zeiten des Aufkommens von Freuds Theorien, vor allem als interessierter Mensch in Wien, keine Möglichkeit gab, sich der neuen Strömung gänzlich zu verschließen, was wohl eher einem sich versperren gleichgekommen wäre. Auch wenn Teschner seine Inspiration nicht direkt hierher haben mag, so

---

<sup>104</sup> vgl. ebd. S. 612f.

<sup>105</sup> vgl. ebd. S. 613.

kann die Verwendung dieser Motive doch vor dem Hintergrund der Psychoanalyse und im Hinblick auf den Schaffensgeist Teschners betrachtet werden.

Teschners Anliegen, mit seinem Figurenspiel Gefühle und Gedanken im Zuschauer auszulösen, anstatt diese vorzugeben, spiegelt sein Einfühlungsvermögen wider. In der vagen Andeutung durch Figuren und Stücke lässt er einen großen Deutungsspielraum den der Zuschauer mit eigenen Themen und Emotionen füllen kann.

#### **4.13.2 Theosophie (Begründung durch Helena Petrowna Blavatsky)**

Helena Petrowna Blavatsky lebte von 1831 bis 1891. Sie gilt als Begründerin der Theosophie und der theosophischen Gesellschaft. Die Theosophie ist keine Religion, sondern bedeutet „göttliches Wissen“ oder „göttliche Wissenschaft“. Ziel der Wissenschaft war es, ihren Schülern große, moralische Wahrheiten zu vermitteln.<sup>106</sup>

Die Weltanschauung der Theosophie will die „Wissenschaft der übersinnlichen Tatsachen“ sein. Nach der Lehre gibt es außer einer sinnlich-wahrnehmenden Welt auch noch übersinnliche Welten bzw. Ebenen. Demnach besäße der unsterbliche Mensch (das Ego) mehrere Körper die er je nach Ebene eben dort als Werkzeug benutze. Nach dem „wecken“ der höheren Sinne, die in jedem Menschen vorhanden seien, könnten dem Bewusstsein des irdischen Körpers Wahrnehmungen aus den höheren geistigen Ebenen zugänglich gemacht werden. So könne das Ego nach dem Tod des einen irdischen Körpers die Erfahrungen seines Lebens mit in den nächsten Körper nehmen. Zunächst sei diese Verarbeitung der Erfahrungen rein geistig, es entstünde ein neuer übersinnlicher Körper, dieser materialisiere sich dann mit der Geburt des neuen Menschen. Je öfter dies der Fall gewesen sei, desto mehr werde sich der Mensch seiner Göttlichkeit bewusst, ab einer bestimmten Ebene sei jedoch die Hilfe eines „Mahatmas“, eines in der Entwicklung schon weiter fortgeschrittenen Menschen vonnöten. In der modernen Theosophie wird nun davon ausgegangen, dass es einen göttlichen Plan gebe, der die Entwicklung der Menschheit bereits vorgezeichnet habe. Somit habe jede Menschenrasse die Religion die für sie bestimmt sei. Basierend auf dieser Annahme wird dann versucht aufzuzeigen,

---

<sup>106</sup> vgl. Blavatsky, H. P. (1989): *Der Schlüssel zur Theosophie*. Graz: Adyar. S. 21.

dass verschiedene Religionen nur verschiedene Ausdrucksformen der gleichen zugrundeliegenden Wahrheit seien und demnach eine Gleichheit aller Religionen besteht.<sup>107</sup> Die Anthroposophie Rudolf Steiners geht auf die Lehre der Theosophie zurück.

#### **4.13.3 Anthroposophie (Begründung durch Rudolf Steiner)**

Rudolf Steiner lebte von 1861-1925 und gilt als Begründer der Anthroposophie, Angaben zum genauen „Geburtsjahr“ der Lehre konnte ich nicht finden.

Die Anthroposophie bedeutet für Steiner eine „Trinität von Erkenntnisweg, Weltanschauung und Lebensreform“.<sup>108</sup>

Der Weg der Erkenntnis, der zu einer geistigen Welt führt, kann nach Steiner in drei Schritten erreicht werden, die nicht streng voneinander abgetrennt sein müssen, sondern ineinander übergehen können. Als ersten Schritt benennt er die Imagination, die den grundlegenden Einstieg in das Erleben einer geistigen Welt ermöglicht. Die Inspiration als zweite Stufe schafft größere Zusammenhänge, um dann in die Intuition (als dritte Stufe) überzugehen, die zur selbstlosen, unmittelbaren Erfahrung der geistigen Wesenheiten und Ideen führt.<sup>109</sup>

In der Entwicklung des Menschen bzw. seiner Bewusstseinszustände sieht Steiner folgende Stufen<sup>110</sup>:

1. den physischen Leib: die mineralische Stufe bewusstseinsloser  
Alleinheit
2. den Ätherleib: die pflanzliche Stufe traumlosen Schlafbewusstseins
3. den Astralleib: die tierische Stufe mit Traum- und Bilderbewusstsein
4. den Ich-Leib: die geistige Stufe des Wach- und Gegenstands-  
bewusstseins

Steiners vierstufige Einteilung der Leiber des Menschen rühren noch von sei-

<sup>107</sup> vgl. (o. A.) (o. J.): *Die Theosophie*. <http://www.religio.de/theos.html> – Online Ressource, Abruf: 04.08.2011.

<sup>108</sup> Ullrich, H. (2011): Rudolf Steiner. Leben und Lehre. München: C. H. Beck. S. 111.

<sup>109</sup> vgl. ebd. S. 114.

<sup>110</sup> vgl. ebd. S. 120f.

nen eigenen theosophischen Einflüssen. Neben dieser Auffassung findet sich noch eine „funktionelle Dreigliedrigkeit des menschlichen Organismus“, geordnet nach den „drei Grundfunktionen des Seelischen: Denken, Fühlen und Wollen.“ Im Denken herrschen die Kräfte des Abbaus und des Todes, der Verneinung, Antipathie und des Egoismus vor, diese Kräfte gewährleisten den Wachzustand des Bewusstseins, hier ist die Erinnerung an die Vergangenheit verhaftet. Im Wollen hingegen herrschen die Kräfte des Aufbaus und der Lebenserweiterung, der Bejahung, Sympathie und Hingabe, sie versetzen den Körper in den Schlafzustand, es findet eine Zukunftsorientierung statt. Das Fühlen, ganz verhaftet in der Gegenwart, regelt einen Ausgleich der gegensinnigen Kräfte-richtungen von Denken und Wollen, hier herrscht der Traumzustand.<sup>111</sup>

Besonders die vier Stufen der Leiber sind im Stück „Karneval“ bei Richard Teschner zu finden. Da das Stück zwischen Traum und Wirklichkeit spielt, wird hier der Einfluss der Lehre Steiners besonders deutlich.

#### **4.14 Überblick über die Themen und Motive der Stücke**

Ich gebe einen groben Überblick über Teschners Stücke in zeitlicher Reihenfolge: Zu Beginn seines Schaffens orientiert sich Richard Teschner noch an den „Heimatlegenden“ seiner Puppen. Da diese aus Java stammen sind es javanische Legenden die er mit seinen ersten eigenen, den Originalen noch sehr ähnlich sehenden, Puppen spielt. Als er sich schließlich mehr und mehr von den Vorgängern löst und seine Figuren den europäischen Einfluss nicht mehr leugnen lassen, bietet seine „etwas skurrile Phantasie“ Anregungen zu grotesken Figuren aus Märchen und Träumen.<sup>112</sup>

In gewisser Weise spiegelt sich hier das bereits erwähnte „Dekadenzbewusstsein“ des Jugendstils wieder. Teschners Stücke sind in der Gesamtheit eher düster von den Themen Tod, Vergänglichkeit, Verlust und Unerklärlichem bzw. Unheimlichem geprägt, Merkmalen auch und vor allem des Symbolismus. Dabei werden die Themen durch die Art der Vermittlung durch Figuren-Pantomime noch eindrücklicher, weil subtiler und feiner transportiert als dies mit Sprache

---

<sup>111</sup> vgl. ebd. S. 134ff.

<sup>112</sup> vgl. Weidinger, A. (1989): *Richard H. Teschner. Eine Kurzbiographie – Leben & Werk*. In: Vereinigung – SECESSION LXXXVIII – 4863 Seewalchen a. A. (Hrsg.): *Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee* (S. 97-110). St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus. S. 105.

möglich gewesen wäre. Teschners Stücke bewegen sich zwischen tiefen Gefühlen und Empfindungen und einem eigentlichen nur Andeuten der Vorgänge, was den Deutungsspielraum deutlich ausdehnt und eine eigene Dimension schafft. Gleichzeitig wird ein ganzes Spektrum an Emotionen im Zuschauer angesprochen da gerade das „nur Andeuten“ und „Sprachlose“ des Spiels viel Raum lassen, den das Publikum füllen darf.

Dem Einfluss Hugo von Hofmannsthals folgend sind die ersten Figuren eigener Teschnercharakteristik das Mädchen und der Thor aus „Thor und Tod“.

Hofmannsthals Beeinflussung durch den Symbolismus wird in den Motiven dieses Stückes sichtbar: Der junge Edelmann, des Lebens überdrüssig ersucht den Tod um Befreiung von der empfundenen Leere. Der Tod erscheint tatsächlich, was den Edelmann jedoch erschreckt, da er nicht sterben will. Nun ist es der Tod, der dem jungen Mann zeigt, welch Reichtum des Lebens er nicht sah. Der Edelmann erkennt sein Versäumnis, erkennt das Leben, sieht den Tod an – und stirbt.<sup>113</sup>

Zu den frühen Figuren, die ohne fremdes Vorbild gefertigt sind gehören auch jene aus dem „Nachtstück“, als da wären: Die Mutter mit Kind, der Student, die Hexe, der Pelzteufel, der Fleischige, der Rote, der Gelbe, der Graue (das Hörnchen) und Zipizip, ein gutes Waldgeistchen. Die Spukgeister und Kobolde dieses Stückes lassen sich bereits als Figuren ureigenster Teschnerscher Prägung erkennen. Es sind Fabelwesen mit Glotzaugen, Stielohren, Schwänzen und verzerrten Rumpfen.<sup>114</sup> Die Geschichte des Nachtstückes ist dunkel, es spielt in einem nächtlichen Zauberwald, in dem allerlei gespenstische Wesen und eine Hexe hausen. Wenngleich der kleine Zipizip als gutes Waldgeistchen harmlos und freundlich daherkommt, so stellt er doch nur einen kleinen Lichtblick in einer schaurigen Geschichte dar. Hauptmotiv bleibt eine Angst, ausgelöst durch seltsame Wesen, die den Studenten und seine Mutter bedrohen.

---

<sup>113</sup> vgl. Kammerhofer, F. T. (2010): *Hugo von Hofmannsthal: Leben, Träume und Visionen*. Graz: Classic – Werbeagentur. S. 23.

<sup>114</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 116.

Sein nächstes Stück „Prinzessin und Wassermann“ beinhaltet einen Prinzen, eine Prinzessin, den Wassermann und einen Zauberer. Teschners Wassermann ist ein skurriles aber freundliches unförmiges Wesen aus einer anderen Welt. Wie schon im „Nachtstück“ wird hier Teschners Prager Einfluss deutlich. Die Tschechische Hauptstadt als Stadt der Alchemisten, Astrologen, des Golems und manch anderer Seltsamkeiten, mit ihren alten Kirchen und Häusern lehrte Teschner Geheimnisse und Okkultes und bot seiner lebhaften Phantasie wohl einige Anregungen.<sup>115</sup> Doch das Wesen des Wassermanns ist alles andere als harmlos, es will die Prinzessin für sich haben und beauftragt einen Zauberer mit der Beseitigung des Prinzen. Freilich siegt am Ende wieder die Liebe, der Zauberer stirbt, der Wassermann geht leer aus.<sup>116</sup>

Es folgen Stücke wie „Das Weihnachtsspiel“, auf welches ich später noch eingehen, „Künstlerlegende“ und „Drachentöter“. Schließlich „Karneval“, welches ich auch später eingehend bespreche, „Der verirrte Harlekin“ und „Die Orchidee“.

„Die Orchidee ist eine für Teschner außerordentlich bezeichnende Klitterung<sup>117</sup> von grausigen Motiven: Sinnliches und Übersinnliches, die Sünderin und die Heilige; die Weite des Weltraums und die Enge der Gelehrtenstube stehen nebeneinander und sind in einer für Teschners künstlerisches Schaffen charakteristischen Art zu einzigartigen Bildern verschmolzen.“<sup>118</sup>

In „Die Orchidee“ geht es um einen Arzt und Forscher, den Saturn, der es geschafft hat eine „Tierblume“ – halb Schlange, halb Orchidee – zu züchten. Diese muss nun mit Blut am Leben gehalten werden, dazu werden Tauben geopfert. Eines Tages kann eine Taube dem Diener, einem Affen, entkommen und so bleibt die Orchidee hungrig und droht zu verwelken. Nachdem sie versucht hat, sich vom Affen zu ernähren flieht dieser. Als Bedingung dafür, dass der Forscher ihn wieder einlässt, verlangt er ein menschliches Opfer zur Fütterung der Orchidee. Der Affe kann schließlich ein leichtes Mädchen ins Haus locken die der Pflanze geopfert wird. Die Orchidee wächst über Jahre, Forscher und Diener entwickeln ein System mit Blutspendern, die das ganze freilich nicht überle-

---

<sup>115</sup> vgl. Roessler, A. (1947): *Richard Teschner*. Wien: Gerlach & Wiedling. S. 19.

<sup>116</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 117f.

<sup>117</sup> Klitterung = Zerstückelung mit anschließender Wiederzusammensetzung

<sup>118</sup> ebd. S. 124.

ben, mit dem der Orchidee genug Nahrung bereitgestellt werden kann. Eines Tages kommt eine vermeintliche Patientin/Spenderin, doch sie zögert, der Saturn nimmt ihr den Mantel ab. In diesem Augenblick erkennt er die Heilige im Goldenen Gewand, geblendet von der Sonne entschwindet er in die Unterwelt.

119

Im „Liebeszauber“ behandelt Teschner das alte und doch ewig aktuelle Thema der Liebe. Dem einfacheren Verständnis halber hier die Spielanweisung<sup>120</sup>:

### **Liebeszauber**

Das Mädchen kniet Mitte rechts und spielt mit der Blumen-  
girlande, dann mit dem Strauß. Schmetterlinge rechts,  
Schmetterlinge links, verschwinden dann einzeln, bis das  
Mädchen den Strauß nimmt. Prinz kommt von links bis  
Mitte und bleibt vor dem Mädchen stehen. Dieses sieht ihn  
verwundert an und reicht ihm dann den Strauß, den er  
verschmählt. Sie legt ihn auf den Boden, der Prinz legt die  
rechte Hand auf ihren Kopf. Aufschauend sieht sie den  
Ring an seiner Hand. Dann steht sie auf und bewundert  
sein Kleid, befühlt es, während er den Arm um sie zu le-  
gen versucht. Sie weicht vor seinen nach ihr ausgestreck-  
ten Armen zurück; er folgt ihr und will sie umfassen, sie  
wendet sich erschrocken ab. Er senkt den Kopf, dreht sich  
resigniert um und geht nach links. Wie sie ihn weggehen  
sieht, will sie ihm nach. Er dreht sich um, bemerkt ihr Be-  
dauern und kommt ihr mit ausgestreckten Armen entge-  
gen; sie geht wieder zurück, er zieht sie an den Händen  
bis vor zur Mitte, wo erst sie, dann er niederkniet. Sie blei-  
ben aneinandergeschmiegt.

Teschner beschreibt hier die Eroberung des Mädchens durch einen Prinzen, ein

---

<sup>119</sup> vgl. ebd. S. 124f.

<sup>120</sup> entnommen ebd. S. 127.

zutiefst romantisches Motiv. Es ist ein Wechsel zwischen Werben und Zurückweisung, zwischen Nähe und Distanz. Es geht um Grenzen, diese wahrzunehmen und sanft zu Überschreiten, immer auch verbunden mit dem genauen Erspüren der Gefühle des jeweils Anderen. Der Mut begegnet der Vorsicht, die Angst vor Zurückweisung muss überwunden werden.

In Teschners Figurenspielen ist es zumeist die Liebe, die alles besiegt, es ist die Liebe in der „Lebens-Uhr“ – die ich später eingehender bespreche – die den Tod besiegt, in „Prinzessin und Wassermann“ gelingt es dem Prinzen die Prinzessin zu retten. Im „Nachtstück“ kann zwar die Mutter nicht, ihr Baby aber dafür schon, vom Studenten gerettet werden. Der Liebe schreibt Teschner somit eine große Kraft zu, sowohl als Motiv für Handlungen als auch als Mittel, böse Mächte im Zaum zu halten und sogar zu besiegen.

Schon Teschners nächstes Puppenspiel „Die Lebens-Uhr“, auf das ich später genauer eingehe, hat wieder dunklere Motive, es hat den Tod zum Thema. Auch „Der Basilisk“, eigentlich als erstes Stück einer ganzen Reihe alter Wiener Chroniken gedacht, und auch ein Stück das später detailliert beschrieben werden wird, beinhaltet ein Fabelwesen und ist eher düster gesetzt.

„Schab' den Rüssel“, das zweite und letzte Stück der geplanten Wiener Legenden, beinhaltet den Teufel und einen Bettler, der durch ihn zu Reichtum gelangt und ihn überlistet. So entkommt er der Hölle, der er sich vorher vertraglich Verschieden hatte, am Ende steht er aber ohne die Dame seines Herzens da und hat sein Glück doch nicht gefunden.<sup>121</sup> Hier siegt die Liebe nicht, ist aber als das höchste zu erreichende Gut deutlich erkennbar.

Aus dem Stück „Märchen“ spricht „der ganze Märchenzauber deutscher Romantik“.<sup>122</sup> Die Figuren sind folgende: Mann mit Schwert, Frau, Kind, fünf Zwerge (Erdgeister), drei Elfen (Luftgeister), ein Lindwurm (Feuergeist), Riese, Eule, Fisch, Nixe (Wassergeist). Teschner hat hier zum einen nahezu alle Wesen, die sich in Märchen finden, vertreten (Ritter, Zwerge, Elfen, Riese) und zudem durch Eule, Erd-, Luft-, Feuer- und Wassergeister und die im zweiten Bild auftauchenden Irrlichter auch wieder die Ebene des annähernd Gruseligen und

<sup>121</sup> vgl. ebd. S. 128ff.

<sup>122</sup> ebd. S. 135.

Mysteriösen geschaffen. Die Schauplätze der Waldlichtung, des Hexenwaldes und der Nixengrotte schaffen die schaurige Stimmung die, obwohl zumeist nicht wirklich gruselig, doch irgendwie sonderbar wirkt, wie dies in Märchen oft der Fall ist. Der Welt der Nixe, als düster verzauberte Unterwelt, kann der Mann schließlich doch noch entfliehen und findet zurück in die lichte, helle Oberwelt in der er mit seiner Frau und seinem Kind wiedervereint ist.

Als Nachspiel zum „Märchen“ führte Teschner meist den „Sonnentanz“ auf, ein symbolisches Spiel in vierfach gegliederter Szene in der der Lichtgott mit Erde und Mond in den Händen auf der Sonnenkugel tanzt. In vierfacher Verwandlung stellt er dabei die vier Jahreszeiten (Frühling – Sommer – Herbst – Winter), die vier Lebensalter (Kindheit – Adoleszenz – Erwachsenenalter – Alter) und die vier Temperamente (Choleriker: Erregbarkeit und Stärke der Rückwirkung sind am größten – Phlegmatiker: Erregbarkeit und Stärke der Rückwirkung sind am geringsten – Sanguiniker: die Erregbarkeit ist groß, die Rückwirkung jedoch schwach – Melancholiker: eine niedrige Erregbarkeit mit einer starken Rückwirkung.<sup>123</sup>) dar. So stellt sich am Ende das Bild eines langsamen greisenhaften Tänzers ein, der den Winter und die Melancholie zeigt.<sup>124</sup> Ein Bild der Vergänglichkeit wird hier gezeichnet.

Richard Teschners letztes Stück das noch zur Aufführung kam ist das 1947 entstandene Stück „Schach“, ein Symbol der Zeit: „ein Schachspiel, das zwischen den roten mongoloiden und den weißen germanischen Figuren ausgetragen wird, endet remis mit der Versöhnung der feindlichen Könige.

So wie er selbst die asiatische und europäische Welt in sich verschmolzen hat und daraus neue, eigenartige Schönheit entstanden ist, so weist er seiner Zeit den Weg aus dem scheinbar unlöslichen Gegensatz zwischen Ost und West: Verschmelzung zu einer höheren Einheit im Sinne des Friedens und der Humanität.“<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> vgl. Ullrich, H. (2011): Rudolf Steiner. Leben und Lehre. München: C. H. Beck. S. 142f.

<sup>124</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 136.

<sup>125</sup> ebd. S. 137.

## 5 Beispielstücke

Ich habe 4 Beispielstücke Teschners ausgewählt um anhand einer kleineren Auswahl genauer die Fragestellung bearbeiten zu können. Dazu habe ich versucht eine große zeitliche Spanne abzudecken (von 1916 bis 1937) um die Einflüsse verschiedener Strömungen und ihre jeweilige Präsenz in Teschners Stücken aufzeigen zu können. Auch Teschners Lebensweg von Prag nach Wien und die jeweils gesammelten Erfahrungen und erlebten Stimmungen sollten in den Stücken vertreten sein.

Das *Weihnachtsspiel* gehört zu einem der früheren Werke und behandelt ein altbekanntes Thema – Christi Geburt. Es ist die seit Jahren überlieferte Weihnachtsgeschichte – auch Teschner gestaltete die Figuren hier schlicht um der eigentlichen Botschaft, der Geburt unseres Erlösers, Raum zu lassen.

In *Karneval* wird die Beschäftigung mit Rudolf Steiners Anthroposophie besonders deutlich, auch Einflüsse Sigmund Freuds kann man erkennen, die Figuren sind hier schon eher in der Art Déco angesiedelt, sie sind filigraner und feiner geworden.

*Die Lebens-Uhr* stellt ein Stück dar in welchem Teschner seinen eigenen Hintergrund – sein Aufwachsen in Prag und die dort gewonnenen Eindrücke – verarbeitet. Die Prager Rathausuhr und die düstere Thematik zeigen hier ganz deutlich die Stimmung die im Prag um die Jahrhundertwende geherrscht haben mag.

Schließlich *Der Basilisk*, eine alte Wiener Sage, aus Teschners Wahlheimat. Auch dieses Stück ist voll mit Symbolik und beeinflusst von Teschners Beschäftigung mit den Strömungen seiner Zeit.

## 5.1 Das Weihnachtsspiel - 1916

Arbeitstitel: Mysterienspiel

Richard Teschner begann bereits 1916 mit der Arbeit an den Figuren zum Stück „Das Weihnachtsspiel“. Zu Beginn sollte das Stück für eine Zusammenarbeit mit Max Reinhardt erstellt werden, zu der es jedoch nie kam.

### 5.1.1 Figuren

Bereits im März des ersten Jahres standen die Figuren für das Stück fest: Maria, Joseph, das Jesuskind, 2 Cherubim, Erzengel Gabriel, 3 Hirten, 2 Läufer, 3 Könige: Kaspar, Melchior, Balthasar.<sup>126</sup>

### 5.1.2 Aufbau<sup>127</sup>

Außerdem gab es bereits eine Gliederung in Vorspiel/Verkündigung, den I. Teil mit Schneefall und der Geburt Jesu, den II. Teil mit der Anbetung der Könige und der Vision des Kreuzes. Bis auf den Gang nach Bethlehem war damit schon der Aufbau, wie er zur Zeit der ersten Aufführung ist, entstanden.<sup>128</sup>

Endgültig steht der Aufbau zur Aufführung wie folgt:

Vorspiel: Die Verkündigung

Maria betend. – Der Erzengel Gabriel erscheint und bringt die frohe Botschaft.

1. Akt: Der Gang nach Bethlehem

Josef und Maria wandern zur Nachtzeit und suchen Unter-

---

<sup>126</sup> vgl. Weißenböck, J. (1992): *Weihnachtsspiel*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Das Weihnachtsspiel. Teschner Programme Heft 1*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

<sup>127</sup> Der Aufbau ist, sofern nicht anders angemerkt entnommen aus: Hadamowsky, F. (Hrsg.) (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*. Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 119.

<sup>128</sup> vgl. Weißenböck, J. (1992): *Weihnachtsspiel*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Das Weihnachtsspiel. Teschner Programme Heft 1*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

kunft; sie finden sie in einem verfallenen Stall. – Maria sinkt erschöpft nieder und Josef bettet sie auf ein Heubündel. Sie schlafen ein. Josef erwacht und ist um Maria bemüht ...

Der Heiland ist geboren.

Die Hirten kommen herbei und beten Jesus an.

2. Akt: Huldigungen der Weisen aus dem Morgenlande

Die Heilige Familie auf einer Bergwiese. Zwei Läufer finden sie auf und führen die drei Könige her. Kaspar bringt Weihrauch dar, Balthasar opfert Myrrhe, Melchior bringt Gold.

Vision des Kreuzes

### **5.1.3 Geschichte/Legende**

Zugrundeliegende Geschichte des Stückes sind traditionelle Weihnachts- und Krippenspiele. Bis auf kleinere Änderungen in Farben und Zahl der Figuren, worauf ich im nächsten Punkt näher eingehe, richtet Teschner sich nach der traditionellen Geschichte. Viel Gestaltungsraum bietet diese wohl auch nicht, schließlich handelt es sich um eine seit Jahrhunderten überlieferte Geschichte.

### **5.1.4 Erzählweise<sup>129</sup>**

Das Stück ist mit schlichter Musik unterlegt, wir sehen Maria die Blumen in einer Vase arrangiert, dann Josef der vor dem Haus arbeitet. Im Hintergrund wird es heller, als würde die Sonne aufgehen und scheinbar aus dem Nichts erscheint ein Engel – Gabriel. Das Licht wird noch heller, der Engel überreicht als Bote Gottes der andächtig wartenden Maria das Kind. Dann verschwindet er wieder ins Nichts. In der nächsten Szene begeben sich Maria und Josef – jetzt mit Heiligenscheinen – auf den Weg nach Bethlehem. Nach einer mehrtägigen

---

<sup>129</sup> Die Beschreibung erfolgt nach einem Video: <http://www.youtube.com/watch?v=JY38P-6TYQM&feature=gv>. Die Qualität kommt natürlich nicht einer Originalaufführung gleich, ist aber mangels tatsächlicher Aufführungen meine einzige Quelle.

Reise – die Sonne geht auf und unter, es wird mehrmals hell und dunkel – und Abweisungen an Unterkünften erreichen sie den Stall. Wir sehen jetzt Maria die in den Wehen liegt, im Hintergrund brennt eine Kerze als einziges Lichtmittel und Wärmequelle, und 3 Hirten im Morgengrauen. In der nächsten Szene sehen wir die heiligen 3 Könige auf ihrem Weg zum Kind und Maria, das Kind auf dem Schoß, umgeben von Josef und den Hirten. Als auch die 3 Könige den Stall erreichen halten alle andächtig inne. Einzig Maria und das Kind sind hier erleuchtet. Teschner bediente sich auch bei der Vision des Kreuzes einfachster Mittel – ein schwarzes Dia mit ausgeschnittenem Kreuzzeichen das aus dem Bergsee aufsteigt.<sup>130</sup>

### 5.1.5 Symbolik, Motive, Farben

Teschner bedient sich Elementen der Tradition, so ist die Jungfrau Maria strahlend weiß und in einen blauen Mantel gehüllt. Aber schon der „Mondengel Gabriel, ganz dem Silber zugehörig, erscheint in strahlendem Gold. Denn nicht seine Herkunft aus kosmischen Fernen, sondern seine Sonnenbotschaft kleiden ihn in diesem Spiel“.<sup>131</sup>

Traditionell sind es vier Hirten, die das Jesuskind begrüßen kommen, sie entsprechen den vier Temperamenten (Choleriker, Phlegmatiker, Sanguiniker, Melancholiker). Doch aus einer Begrüßung durch die vier Temperamente wird bei Teschner eine Begrüßung durch ganz Europa. Die drei Hirten repräsentieren die drei Kulturvölker Europas aus damaliger Sicht (und als es noch nicht problematisch war von drei europäischen Kulturrassen zu sprechen): die Germanen, Romanen und Slawen.<sup>132</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Gestaltung des Stückes in Dreiergruppen hinzuweisen: Es sind drei Hirten, Maria, Joseph und das Kind, drei Könige, die Dreifaltigkeit (Gott, Jesus Christus, der Heilige Geist) vertreten durch drei Engel.<sup>133</sup> Die Welt, die wir erleben ist dreidimensional, außerdem begegnet uns die drei auf unserem Lebensweg Kindheit – Adoleszenz – Erwachsenenalter, Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft, Anfang – Mitte – Ende. Oder in der

---

<sup>130</sup> Behrendt, K. (1992): *Alles was lange währt ist leise....* In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Das Weihnachtsspiel. Teschner Programme Heft 1* o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

<sup>131</sup> vgl. ebd.

<sup>132</sup> vgl. ebd.

<sup>133</sup> vgl. ebd.

Natur in den drei „lebendigen“ Jahreszeiten Frühling – Sommer – Herbst wo sich auch Wachstum – Fruchtbarkeit – Vergehen wiederfinden.

Der Stern über Bethlehem erscheint im Himmelsdreieck und Teschner lässt mit der Anordnung der Figuren wieder das Dreieck entstehen, so etwa, wenn Maria, Josef und das Jesuskind mit den Heiligen Drei Königen und den drei Hirten im Schlussbild auf der Bühne die Vision des Kreuzes erleben.<sup>134</sup>

### 5.1.6 Gestaltung der Figuren

Auch die Figuren dieses Stückes sind schlicht gehalten, die Gewänder haben gedeckte Farben und sind aus einfachen Stoffen hergestellt. Einzig die 3 Könige und der Engel Gabriel tragen edles Gewand.

Den Figuren selbst sieht man Teschners Einfluss durch den Jugendstil an, sie sind einfach gestaltet mit Liebe zum Detail aber ohne unnötige Verschnörkelungen. Die Stoffe sind feiner und fließender als bei Teschners ersten Figuren aber dennoch geradlinig und nicht darauf ausgelegt die Aufmerksamkeit auf die Kostüme zu ziehen. Nicht die Art der Gestaltung erzählt hier die Geschichte, sondern allein die Handlung.

Natürlich ist auch – vor allem im Vergleich mit späteren Figuren – deutlich zu erkennen, dass Teschner seine Figuren hier noch nicht perfektioniert hat. Trotz allem sind sie unbestreitbar schon hier von hoher künstlerischer Finesse geprägt.

### 5.1.7 Aufführungen<sup>135</sup>

1919 zeigt Teschner sein Weihnachtsspiel zum ersten Mal der Öffentlichkeit – im Goldenen Schrein. Den Rahmen bildet die *Sonderausstellung Richard Teschner* im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

Nach dem Bau des Figurenspiegels arbeitet Teschner das Stück für die neue Bühne um und nimmt es 1932 wieder in seinen Spielplan auf. 1935 wird das Weihnachtsspiel abgefilmt und 1936 erstmals in 12 Wiener Kinos gezeigt. Die Weihnachtsspiel-Tradition wurde auch nach Teschners Tod noch aufrecht erhalten und in der Hofburg fortgesetzt. Die endgültig letzte Vorführung fand am 26.

---

<sup>134</sup> vgl. ebd.

<sup>135</sup> vgl. Weißenböck, J. (1992): *Weihnachtsspiel*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Das Weihnachtsspiel. Teschner Programme Heft 1* o. S. Wien: Österreichisches Theatrumuseum.

Dezember 1965 in der Theatersammlung statt, danach beendeten Teschners Assistentinnen die Spiele da es ihnen mit fortgeschrittenem Alter zu mühsam wurde.

### **5.1.8 Wiederaufnahmen<sup>136</sup>**

Unter der Leitung von Prof. Jirgal, wurde 1980 eine Fernsehdokumentation von Dieter Pochladko über Richard Teschner aufgenommen. 1986 führten Jarmila Weißenböck und Klaus Behrendt einen Teschner-Jour fixe in der Theatersammlung ein in dessen Rahmen unter Anleitung von Prof. Jirgal nach und nach Szenen vom Weihnachtsspiel rekonstruiert wurden. 1988/89 lief dann die erste Saison das Weihnachtsspiel rekonstruiert und ausgebessert über die Bühne. Auch nach der Übersiedlung in das Palais Lobkowitz 1991 fanden noch Aufführungen statt, schließlich aber gab es auch hier wieder einen längeren Zeitraum ohne Aufführungen bis 2010 noch einmal Stücke Teschners gezeigt wurden. Leider ist auch die Zukunft dieser Aufführungen noch fraglich. Nach der einmaligen Wiederaufnahme 2010 sind vorerst keine weiteren Vorführungen konkret geplant.

Es bleibt fest zu halten, dass Teschners Stücke nach wie vor bewundert werden und das Theatermuseum auch um ihren Wert weiß, allerdings ist eine dauerhafte Wiederaufnahme der Stücke nicht auch zuletzt mangels engagierter Spieler derzeit noch schwierig. Dieses Schicksal teilen leider alle hier genannten Stücke Teschners.

---

<sup>136</sup> vgl. ebd.

## 5.2 Karneval - 1930

Arbeitstitel: Alpdrücken, Traum im Karneval

Bevor das Stück mit seinem endgültigen Titel „Karneval“ auf die Bühne des „Goldenen Schreins“ fand bestand das Vorhaben von Max Goldschmidt gemeinsam mit Richard Teschner einen Film zu produzieren. Nach ersten Gesprächen 1928 begannen die Dreharbeiten im Oktober 1929 in Teschners Atelier in Gersthof. Die Dreharbeiten dauern 43 Tage, ein Film von etwa 13 Minuten Spieldauer ist entstanden. Doch Anfang 1930 zeichnet sich ab, dass der Film nicht akzeptiert wird und ohne Vertonung nur Ablehnung erfährt. Teschner wendet sich daraufhin der Gestaltung des Stückes für seine Bühne zu und wird mit einem verständnisvollen, begeisterten Wiener Publikum belohnt.<sup>137</sup>

### 5.2.1 Figuren

Kavalier, Dame, 3 Verfolger: Der Rote, Der Graue (das Hörnchen), Der Gelbe (die Verfolger alle aus dem „Nachtstück“), Bologneserhündchen, der kleine Mohr<sup>138</sup>

### 5.2.2 Aufbau<sup>139</sup>

Vorspiel: Der Kavalier und die Dame auf dem Heimweg vom Ball

Die drei Verfolger belauschen das Liebespaar und stören es. Der Kavalier wendet sich gegen die Zudringlichen, deckt den Rückzug seiner Dame und drängt mit seinem Degen die Verfolger ab.

Traumspiel: Die Dame in ihrem Alkoven

<sup>137</sup> vgl. Weißenböck, J. (1992): *Traum im Karneval / Karneval*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Karneval. Teschner Programme Heft 2*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

<sup>138</sup> entnommen der Figurentabelle in: Weißenböck, J. (Hrsg.). (1991): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 99.

<sup>139</sup> Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 122f.

voll Angst auf die Heimkehr des Kavaliers wartend, das Bologneserhündchen schmeichelt ihr vergeblich. Der kleine Mohr bringt den Nachtrunk. Die Dame, ermüdet vom Tanz und vom vergeblichen Warten, schläft endlich erschöpft ein. Farbige Lichter, Masken, ein riesiger Schmetterling tauchen auf, der Leuchterkegel und das Konsolentischchen werden lebendig. Die drei Verfolger, gespensterhaft verzerrt, schrecken sie. Auch der Kavalier erscheint ihr im Traum. Endlich gelingt es ihr, den Alpdruck abzuschütteln. Der herbeieilende Mohr verlöscht alle Lichter und beruhigt die Dame, die nun in einen traumlosen Tiefschlaf versinkt.

Nachspiel: Der nächste Morgen

Die Dame wartet noch immer auf die Rückkehr des Kavaliers. Da kommen die drei Verfolger hereingestolpert, verwundet und nicht ganz sicher auf den Beinen, und hinter ihnen her der Kavalier; er hat sie mit dem Degen und nachher bei der Flasche ausgiebig besiegt und treibt nun in einer Weinlaune die drei Kumpane hierher, damit sie vor der Dame Abbitte leisten. Die Dame wendet sich indigniert ab, und es gelingt dem Kavalier nur schwer, sie zu versöhnen. Die drei Geprügelten bekommen noch eine „Zuwaage“ vom kleinen Mohren.

### 5.2.3 Geschichte/Legende

Das Stück „Karneval“ benennt die Polaritäten mit denen der Mensch im Leben konfrontiert ist, als da sind „Wachen und Schlafen“ und „Leben und Tod“.<sup>140</sup> Alle Polaritäten liegen sehr eng beisammen. So spricht man beim Schlaf vom kleinen Bruder des Todes, wer lebt befindet sich in ständiger Todesgefahr und Wachen gibt es nicht ohne Schlaf, er ist letztendlich immer stärker.

Die Motive des Stückes basieren auf der Oper „Der Rosenkavalier“ von Richard

---

<sup>140</sup> vgl. Behrend, K. (1992): *Karneval*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Karneval. Teschner Programme Heft 2*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

Strauss, das Libretto zur Oper stammt vom österreichischen Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal.

Der „Rosenkavalier“ kann auch als ein Gegenwartsstück betrachtet werden: bezogen auf das Österreich der Zeit um 1910 kann eine Kritik auf die Sitten der Donaumonarchie herausgelesen werden – der Hofmannsthal selbst allerdings noch anhing. Eine zweite Möglichkeit der Interpretation findet sich in der Apologie des heiligen Ehestandes: im Stück liegt eine „konservative Tendenz“: die Verkommenheit des Ehebrechers gilt es zu entlarven und zu demontieren, um am Schluss die legitime eheliche Liebe triumphieren zu lassen.<sup>141</sup>

Während der „Rosenkavalier“ also vor allem die Ehe, das Ehebrechen, die damit verbundene Ehre und die Zeit zum Motiv hat, kann in Teschners Stück vielleicht noch die Zeit im Warten der Dame auf den Kavalier wiedergefunden werden. Um Ehe geht es hier nicht, auch wird niemand hintergangen, der Kavalier verteidigt zwar auch hier die Ehre der Dame aber nicht im Zusammenhang mit der Ehe. Traum und Alptraum treten in Teschners Stück als Thema in den Vordergrund.

#### **5.2.4 Symbolik und Motive unter der starken Präsenz von Rudolf Steiners Lehre und Sigmund Freuds Theorie**

In der Thematik des Stückes findet sich ein großes Potential für Symbolik. Stark beeinflusst durch seine Prager Jahre, die er mit Lernen und Erproben verbrachte und in denen er die Mystiker und Magier dieser uralten Stadt kennenlernte, schildert Teschner den so entstandenen Nährboden als „sumpfig und düster“. Auch, wenn die wirklich tiefen Einsichten erst Jahre später folgten, so ist doch klar ersichtlich, dass sie aus diesem Nährboden erwachsen. Teschner lernte, dass der Mensch als geistiges Wesen in einem physischen Körper lebt, der ihm als Werkzeug geschaffen wurde.<sup>142</sup>

##### 5.2.4.1 Die Wesensglieder (=Leiber)

Hier wird ein Einfluss der Lehre und des Denkens Rudolf Steiners deutlich. Laut Steiner ist der Mensch von drei höheren Wesensgliedern – dem ätherischen,

---

<sup>141</sup> vgl. Wikipedia (o. J.): Der Rosenkavalier. [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Rosenkavalier](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Rosenkavalier) – Online Ressource, Abruf: 22.08.2011.

<sup>142</sup> vgl. ebd.

dem astralischen und dem ichhaften-geistigen Leib – umgeben. Zusammen mit dem physischen Leib ergeben sich also vier Wesensglieder denen Steiner bestimmte Eigenschaften zuschreibt. Die vier Wesensglieder, oder übersinnlichen „Hüllen“, die sich immer stärker vergeistigen, sind jeweils durch eine besondere „Aura“ gekennzeichnet, die die Gestalt des physischen Leibes umhüllen. Die innerste Aura, also die dem physischen Leib am nächsten liegende, markiert den Ätherleib, von Steiner auch „Bildekräfte-Leib“ genannt, und hat die Farbe der Pfirsichblüte. Auf die Aura des Ätherleibs folgt die des Astralleibes. In der Farbgebung ein Farbenspiel zwischen Rot und Violett drückt diese Aura die Gefühlswelt des Menschen aus. In der äußersten Aura, der des Ich-Leibes – in der Farbgebung ein flimmerndes Blau – zeigt die Flamme die der Geist im Menschen bildet.<sup>143</sup>

Der physische Leib ist der einzige mit bloßen Sinnen erfassbare Leib und durch ihn ist der Mensch mit der äußeren Welt verbunden. „Er besteht aus den anorganisch-mineralischen Stoffen, in die er nach dem Tod zerfällt, und unterliegt allein den Gesetzen der physisch-materiellen Welt.“<sup>144</sup> Der physische Leib steht in enger Verbindung mit dem „Existential des Todes“.<sup>145</sup>

Auf der Stufe der Imagination stoßen wir auf den Ätherleib. Ihn bezeichnet Steiner aufgrund seiner funktionellen und gestaltenden Kräfte als den „Architekt“ des physischen Leibes. Bei Pflanzen und Tieren garantiert er Ernährung, Wachstum und Fortpflanzung, beim Menschen fungiert er außerdem noch als „Träger konstanter seelischer Faktoren“ die den Charakter bilden. Der Ätherleib repräsentiert das „Flüssige“ im Menschen, denn er hat eine Tendenz zu ständiger Bewegung und Veränderung. Der Ätherleib manifestiert sich in den Körperflüssigkeiten und steht in enger Verbindung zum „Existential des Lebens“.<sup>146</sup>

Auf der Stufe der inspirativen Erkenntnis finden wir den Astralleib, auch Empfindungsleib genannt. Diese Aura ist Träger der leichten, beweglichen Empfindungen wie Lust, Schmerz, Triebe, Begierden und Leidenschaften. Durch seine Leichtigkeit, Unfassbarkeit und Elastizität steht dieser Leib in enger Verbindung mit dem „Existenzial der Lust“. Er manifestiert sich in der Atmung.<sup>147</sup>

Den Ich-Leib beschreibt Steiner als „blauen Nichtskörper“, nur für jene sichtbar,

---

<sup>143</sup> vgl. Ullrich, H. (2011): Rudolf Steiner. Leben und Lehre. München: C. H. Beck. S. 128.

<sup>144</sup> ebd. S. 128f.

<sup>145</sup> vgl. ebd. S. 129.

<sup>146</sup> vgl. ebd. S. 130.

<sup>147</sup> vgl. ebd. S. 131.

die die höchste Stufe der Erkenntnis, die Intuition ausreichend geschult haben. Der Ich-Leib ist Träger des Selbstbewusstseins, der Individualität und der Moral des Menschen. Als unsterblichen Teil des Menschen sieht Steiner hier einen Strahl des ewigen Geistes aufleuchten. Eng verbunden ist laut Steiner der Ich-Leib mit dem „Existenzial der Moral und der Liebe“.<sup>148</sup>

Teschner spielt mit diesen Leibern in seinem Stück „Karneval“. Vor allem auch mit der Vermischung der Formen an den Grenzen der jeweiligen Zustände: „Um aufzuwachen, bedarf der Mensch einer Leibeshülle, die er mit den Tieren gemeinsam hat, des 'Astralleibes': eine gedämpfte Art des Bewusstseins wird möglich. Aber zum Selbstbewusstsein fehlt noch das dem Menschen allein Eigene – das ICH. 'Astralleib' und ICH verlassen beim Einschlafen den 'physischen' und den ihn am Leben erhaltenden 'Ätherleib' und gehen in die geistigen Welten.“<sup>149</sup>

Gehen wir von der Lehre Steiners aus trennen sich beim Menschen im Einschlafen der „Astralleib“ und das ICH vom „physischen Leib“ und vom „Ätherleib“. So bekommt der Titel des Stückes „Karneval“ („Carne vale“ = „Fleisch, lebe wohl!“) eine ganz neue Bedeutung auf die auch Klaus Behrendt hinweist.<sup>150</sup>

#### 5.2.4.2 Die Wesenheiten – Körper, Seele, Geist

Betrachten wir die Handlung und auftretenden Charaktere so wird auch hier die Präsenz der Wesenheiten nach Steiner klar: Die Dame stellt die Seele des Spieles dar, der Kavalier, mit dem Degen als Geisteswaffe, vertritt das geistige Prinzip, das ICH. Da sich die beiden, Seele und Geist nun vereinen wollen treten die Gegenmächte auf. Im Stück sind dies die drei Verfolger mit denen der Kavalier sich sogleich auf einen Kampf einlässt und darüber die Anwesenheit der Dame vergisst. Der kleine Mohr, der nun der Dame zur Seite eilt symbolisiert die niederen, ungeläuterten Kräfte des Menschen, die in diesem Fall zum Diener der Seele geworden sind.<sup>151</sup>

Wir bekommen das Einschlafen der Dame mit die sich trotz der Verweigerung des Schlaftrunkes, im Erleben ihrer Empfindungen, dem Schlaf ergeben muss. Wir tauchen ein in eine Traumwelt die surreal wirkt und in der die wunderlichs-

<sup>148</sup> vgl. ebd. S. 131f.

<sup>149</sup> Behrend, K. (1992): *Karneval*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Karneval. Teschner Programme Heft 2*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

<sup>150</sup> vgl. ebd.

<sup>151</sup> vgl. ebd.

ten und sonderbarsten Dinge passieren. Der Diwan, auf dem die Dame liegt, verwandelt sich in ein Schiff um das Wasserelement, das durchschritten werden muss um das körperliche hinter sich zu lassen, zu bereisen. Die Elemente Mensch/Tier/Gegenstand gehen fließend ineinander über, wandeln sich ineinander um. Die Dame wird umschwebt von vier Masken, den drei Verfolgern und einem Harlekin, die physische Präsenz der Figuren ist damit aufgehoben, sie besitzen keine Körper mehr. Gegenstände des Bühnenbildes erwachen zum Leben, wie dies nur im Traum möglich ist, der Kerzenleuchter verscheucht die Masken, ein Falter, die „Maskierung“ des Kavaliere setzt sich zur Dame aufs Bett. Das Konsolentischchen wird zu einer Fangschrecke und versucht den Falter zu verscheuchen. Im folgenden zeigen sich die drei Verfolger als „physischer Leib“, „Ätherleib“ und „Astralleib“. Der „Ätherleib“ logischer Weise als Krebs, da er die Wahrnehmungen, u. a. Schmerz, des Menschen beherbergt, der „Astralleib“ als Sitz der Gefühle ist ein gelbes Hörnchen, dass es endgültig schafft, den Schmetterling zu verscheuchen. Aufgeschreckt aus dem Traum wird der Mohr herbeigerufen der die Kerze löscht, woraufhin die Dame endlich zur Ruhe finden kann.<sup>152</sup>

Vor dem Aufwachen muss der Mohr „die Schlacken der Nacht“ entfernen damit die Wahrnehmung vom ICH den Menschen langsam erwachen lässt. „Folgerichtig staubt der kleine Mohr zuerst den Ofen ab, dann den Spiegel und zuletzt das Fenster. Denn der Ofen bedeutet in der alten Bildersprache das Herz, der Spiegel das ICH und das Fenster die bewußte Wahrnehmung der äußeren Welt.“<sup>153</sup>

Als die drei Verfolger da waren um sich zu entschuldigen setzt der kleine Mohr die Reinigung des Leibshauses fort und befreit es weiter von den „Schlacken der Nacht“ indem er die Verfolger vertreibt.<sup>154</sup>

#### 5.2.4.3 Traum und Bewusstsein

Auch Freuds Traumdeutung kann hier angewandt werden. Im Stadium des Schlafzustandes, der Traumwelt, verschaffen sich Ängste und Sorgen der Dame Zutritt zu ihrem Bewusstsein und erwachen, da sie sich nicht dagegen wehren kann, zum Leben. Hierbei bekommen Emotionen, die eigentlich im Un-

---

<sup>152</sup> vgl. ebd.

<sup>153</sup> ebd.

<sup>154</sup> vgl. ebd.

terbewusstsein sind, Zutritt zu einer Ebene in der sie bewusst wahrgenommen werden.

### **5.2.5 Gestaltung der Figuren**

Die Figuren des Stückes Karneval lassen schon mehr das Art Déco erkennen. Sie sind fein ausgearbeitet, die Kostüme aus feinen Stoffen und die Schönheit – das Edle – steht im Vordergrund. Die Puppen sind filigraner geworden und haben sich auch hinsichtlich der Technik weiterentwickelt. Die Art der Gestaltung der Figuren und Kostüme ist hier – im Gegensatz zu den Figuren und Kostümen bei Teschners Weihnachtsspiel – Teil des Stückes, sie wollen bewundert werden, gehören zur Geschichte des Stückes und tragen die Erzählung von der Wunderlichkeit der Traumwelt mit.

### **5.2.6 Wiederaufnahme**

Auch das Stück „Karneval“ gehörte zu den Werken Teschners die Jarmila Weißenböck und Klaus Behrendt im Palais Lobkowitz kurzzeitig wieder auf die Bühne brachten – die erste Wiederaufführung fand am 17. März 1992 statt. Dazu wurden die Figuren restauriert und das Stück anhand der Regiepläne Teschners in langwieriger Arbeit rekonstruiert.<sup>155</sup>

Karneval gehört außerdem zu den 2010 aufgeführten Stücken die jedoch für die Zukunft nicht fest im Repertoire sind.

---

<sup>155</sup> Weißenböck, J. (1992): *Ein neuer Anfang aus neuer Sicht*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Karneval. Teschner Programme Heft 2*. o. S. Wien: Österreichisches Theatrumuseum.

## 5.3 Die Lebens-Uhr - 1935

Arbeitstitel: Ein Totentanz

### 5.3.1 Figuren

Der „Graue“ mit der Sense, Türmer (Kopf), Ritter, junge Mutter, Astrologe, Bettler, Harlekin (aus „Der verirrte Harlekin“), 3 Tauben, Katze<sup>156</sup>

### 5.3.2 Aufbau<sup>157</sup>

Vor der Uhr hockt „der Graue“ mit der Sense.

Die Turmkatze sonnt sich.

Tauben fliegen hin und her.

Der Türmer schaut aus dem Fensterchen nach dem Wetter aus.

Der Graue lockt ihn mit einem Kartenspiel.

Der Türmer läßt sich anführen, er streckt unvorsichtig den Kopf aus dem Fenster, der Zeiger enthauptet ihn.

Seine Stunde hat geschlagen.

Der Graue wartet auf ein neues Opfer.

Da kommt ein alter, kranker Lumpensammler gehumpelt, freudig erkennt er den Tod als seinen Erlöser von aller irdischen Mühsal, aber der Sensenmann weist ihn fort, und tröstet ihn auf eine andere Stunde.

Seine Zeit hat sich noch nicht erfüllt.

Nun nähert sich in heiterer Laune ein blumenbekränzter Narr, er hält die kauernde graue Gestalt für einen schlafenden Bettler, versucht eine kleine Unterhaltung mit ihm

<sup>156</sup> entnommen der Figurentabelle in: Weißenböck, J. (Hrsg.). (1991): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 100.

<sup>157</sup> Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 128f.

und bietet gutherzig ein Almosen; doch als sich der Graue in seiner vollen Größe aufrichtet, erfaßt den Narren ein gewaltiger Schreck – aber als richtiger Schalk wagt er es sogar den Tod zu foppen.

In spitzfindige astrologische Formeln vertieft, wandelt ein Gelehrter vorbei, doch der Sensenmann macht einen Strich durch seine Berechnungen und löscht sein Erdenleben aus.

Eine junge Mutter mit ihrem Kinde kommt zur Lebensuhr, unzufrieden mit dem Gange der Schicksalsräder, legt sie das Kind weg, möge es nehmen, wer will – sie weiß keine bessere Erlösung aus ihrer Not. – Der Graue aber weiß besser Bescheid um die Schicksalswege, er überläßt Mutter und Kind dem vorbeikommenden jungen Ritter und läßt sich gerne einmal von der Liebe besiegen.

### 5.3.3 Geschichte/Legende

„Es ist ein großer Totentanz. [...] Der Knochenmann führt alle zum Tanze und aus dem Leben. Wie der Tod auf der Prager Kunstuhr stündlich mahnend sein Glöckchen läutet, so wird auch im Spiel deutlich gemacht: *In einer dieser Stunden wirst du sterben!*“<sup>158</sup>

Die Lebens-Uhr schlägt der Menschen letzte Stunde. In der Illusion, man beherrsche die Zeit zeigt diese den Menschen, dass doch immer die Zeit die Menschen beherrscht und die Macht hat, das Erdenleben jederzeit zu beenden. Es wird außerdem verdeutlicht, dass niemand seine Stunde kennt und somit nichts an dem Lauf der Zeit ändern kann.

### 5.3.4 Symbolik der (Lebens-)Uhr

Die Uhr, vor der der Graue im Stück „Die Lebens-Uhr“ sitzt, zeigt den oberen Teil der Prager Rathausuhr, auch Kunstuhr, Aposteluhr oder astronomische Uhr genannt. Die Kunstuhr ist ein sehr komplexes Kunstwerk. Sie wurde aus Sicht

<sup>158</sup> Behrendt, K. (1998): Zum Raum wird hier die Zeit. In: J. Weißenböck (Hrsg.): Die Lebens-Uhr. Teschner Programme Heft 4. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

des Standortes gebaut, also so, wie man in Prag die Bewegungen am Himmel wahrnimmt, und soll den Gang von Sonne und Mond zwischen den Sternbildern unter Berücksichtigung der verschiedenen Länge von Tagen und Nächten darstellen. Die Erde wird dabei, nach alter Weltanschauung, feststehend gezeigt, während sich die Himmelskörper um sie drehen. Der Betrachter schaut Richtung Süden und sieht die Sonne im Osten auf- und im Westen wieder untergehen. Während des Jahres zeichnet die Sonne verschieden hohe Kreise am Himmel, je nach Jahreszeit. In der Mitte der Uhr ist eine Scheibe befestigt, die die Erde darstellt, ihre Mitte, in der die Zeiger befestigt sind, ist Prag. Auf dieser festen Erden-Scheibe sind drei weitere Kreise befestigt, der Wendekreis des Krebses (als Umkreis des längsten Tages am 21. Juni), der Äquator (als Umkreis von Tag- und Nachtgleiche am 21. März und 23. September) und der Wendekreis des Steinbocks (als Umkreis des kürzesten Tages am 21. Dezember).<sup>159</sup>

Eine detailliertere Beschreibung der einzelnen Funktionen der Uhr würde den Rahmen meiner Arbeit sprengen, nur auf das Schauspiel zur vollen Stunde möchte ich noch eingehen: Es zeigt sich „wie sich plötzlich oben die Fenster zur Seite schieben, wie die Apostel, einige derselben auch Bewegungen ausführend, an den Öffnungen, je sechs in einem Fenster, vorbeiziehen, wie rechts der Tod das Sterbeglöckchen läutet und die Sanduhr senkrecht stellt, wie die Figur nebenan, welche uns der Fremdenführer bereitwilligst als einen Türken bezeichnet, der das Ende seiner Macht anzweifelnd, mit dem Kopf schüttelt, links wieder, wie der Jude oder Geizhals mit dem Geldbeutel und Stock bewegt, und daneben die Eitelkeit sich mit Kopfbewegungen im Spiegel beschaut. Dann schließen sich wieder die Fenster, oben schlägt der Hahn mit den Flügeln und kräht sein Kikiriki.“<sup>160</sup> Außerdem befinden sich an den Seiten des astronomischen Ziffernblattes vier Figuren: eine Allegorie der Eitelkeit (Figur mit Spiegel) neben der der Habsucht (Figur mit Goldbeutel) links, die Allegorie des Todes (Sensenmann) und eine Allegorie der Wollust (Türke mit Laute) rechts. Nachdem alle Apostel die Fenster passiert haben dreht der Sensenmann das Stundenglas in seiner linken Hand und klingelt mit dem Glöckchen. Neben dem Kalenderzifferblatt finden sich vier weitere unbewegliche Figuren, links die Allego-

---

<sup>159</sup> vgl. ebd. S. 11ff.

<sup>160</sup> Gütling, A. (1940): *Die Kunstuhr am Prager Rathaus*. Prag: J. G. Calvesche Universitätsbuchhandlung. S. 3.

rie der geistigen (Philosoph) und die der geistlichen Weltanschauung (Engel mit Flammenschwert). Rechts davon der Astronom und die Allegorie der Wissenschaft (der Historiker bzw. Chronikenschreiber).<sup>161</sup>

Die Kunstuhr an sich besitzt also bereits einen großen Fundus an Symbolen und Interpretationsmöglichkeiten. Bezogen auf das Stück Richard Teschners tritt die Symbolik der Uhr an sich, als Instrument zum Messen der Zeit in den Vordergrund.

Die ersten Anregungen zur Lebens-Uhr liegen bei Teschner in den Prager Jahren in denen er die Uhr öfter betrachtet haben dürfte. Umgeben von Künstlern, Mystikern und Magiern erlebt Teschner in dem sich stündlich wiederholenden Figurenspiel der Kunstuhr mit seinen vielen symbolischen Beziehungen zum Menschen, zur Stadt, zum Kosmos ein Weltbild voll innerster Zusammenhänge.

<sup>162</sup>

#### 5.3.4.1 Die Bedeutung der Figuren

Der Tod, der „Knochenmann“ wird bei Teschner eine körper- und gesichtslose Gestalt im bleigrauen Gewand. Eine derartige Neudeutung der Formen ist typisch für Teschners Stil. Das Skelett des Menschen, im Knochenmann in seiner Reinform gegeben, ist dem Planeten Saturn zugeordnet. Das Spiel der Lebens-Uhr findet zwischen Sonne und Saturn statt, sozusagen zwischen Zentrum und Peripherie, aber auch dem grauen Metall Blei schreibt man das Skelett zu. So wird bei Teschner aus dem Knochenmann der Graue.<sup>163</sup>

Der Türmer, Diener des Räderwerks der Uhr, ist das erste „Opfer“ des Grauen. Ganz stimmig verliert er den Kopf, der ihm vom Stundenzeiger abgeschlagen wird, als er, gelockt durch den Grauen, zu weit aus dem Fensterchen herauschaut. Stimmig deshalb, da man, verbindet man sich zu sehr mit der Zeit, leicht den Kopf verlieren kann. Zudem ist es der Stundenzeiger: seine Stunde hat geschlagen. Er wollte die Zeit beherrschen, deshalb wurde sein irdisches Dasein beendet.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> vgl. Wikipedia (o. J.): Prager Rathausuhr. [http://de.wikipedia.org/wiki/Prager\\_Rathausuhr](http://de.wikipedia.org/wiki/Prager_Rathausuhr) – Online Ressource, Abruf: 01.08.2011.

<sup>162</sup> vgl. Behrendt, K. (1998): Zum Raum wird hier die Zeit. In: J. Weißenböck (Hrsg.): Die Lebens-Uhr. Teschner Programme Heft 4. o. S. Wien: Österreichisches Theatrumuseum.

<sup>163</sup> vgl. ebd.

<sup>164</sup> vgl. ebd.

Der Lumpensammler verdeutlicht, dass man das eigene Ende nicht selbst bestimmen kann, denn er bittet den Tod um Erlösung, diese wird ihm jedoch nicht gewährt. Der Lumpensammler genießt einen fragwürdigen Schutz vor dem Tod durch sein Leid. Ein Narr spielt mit der Uhr, aber auch, als der Graue sich zeigt und der Narr ihn erkennt verliert er nicht seinen Humor und wird verschont. Symbolisch kann man hier den Humor als Sieger über den Tod sehen.<sup>165</sup>

Die vierte Figur, die den Weg des Todes kreuzt ist ein Astrologe, tief in das Studium seines Buches versunken. Als sich der Tod ihm zeigt verweist er auf Uhr und Buch, doch der Graue nimmt sein Leben, denn die Sterne beherrschen zu wollen ist ebenso unmöglich, wie das Beherrschen der Zeit beim Türmer.<sup>166</sup>

Schließlich kommt eine junge Frau mit einem Kind auf dem Arm, sie scheint verzweifelt und möchte dem Tod, als dieser sich ihr zeigt ihr Kind überlassen. Sie befindet sich aber im Zwiespalt, kann das Baby nicht wirklich dem Grauen überlassen. Ein Ritter kommt hinzu, er beendet die Ausweglosigkeit zwischen Verzweiflung und Tod indem er sich der Mutter und des Kindes annimmt. Die Liebe besiegt hier den Tod.<sup>167</sup>

### 5.3.5 Motive

Als vorherrschende Motive sind hier ganz offensichtlich der Tod und die Liebe zu nennen. Niemand weiß, wann seine Stunde schlägt und das Leben auf der Erde kann schneller zu ende sein, als man denkt. Völlig unbeeinflussbar zieht der Tod die Fäden und auch, wenn er sich in diesem Fall der Liebe geschlagen gibt, so kann doch davon ausgegangen werden, dass zum Zeitpunkt wo es wirklich Zeit ist zu gehen auch die Liebe nichts mehr ausrichten kann.

Botschaft Teschners mit diesem Stück könnte die über die „wahren Werte“ im Leben sein. Menschen, die das Leben mit Humor und Liebe bewältigen „überleben“, jene, die die Zeit manipulieren wollen oder herrschsüchtig sind und sogar die Sterne unterwerfen wollen überleben nicht.

Zu Wiederaufnahme konnte ich keine Informationen finden.

---

<sup>165</sup> vgl. ebd.

<sup>166</sup> vgl. ebd.

<sup>167</sup> vgl. ebd.

## 5.4 Der Basilisk - 1937

Richard Teschner plante einen ganzen Sagen-Zyklus aus dem so reichen Sagenschatz seiner zweiten Heimat Wien, unter anderem: Der Basilisk – Der Stock im Eisen – Das Donauweibchen – Die Spinnerin am Kreuz – Koschitzky, der Kaffeesieder – Kara Mustafa – Der Bäcker Peter Wendler – Der liebe Augustin – Schab' den Rüssel – Pater Abraham a Sancta Clara – Der Engelsbrunnen. Realisieren konnte Teschner davon nur zwei Stücke: „Der Basilisk“ und „Schab' den Rüssel“.<sup>168</sup> Besprochen werden soll hier „Der Basilisk“.

### 5.4.1 Figuren

Bäckergeselle, Bäckerstochter, 5 Richter, Scharfrichter, Basilisk, Katze (aus der Lebens-Uhr), 4 Schlangen (Gewürm)<sup>169</sup>

### 5.4.2 Aufbau<sup>170</sup>

1. Bild: In der Backstube.

Die schöne und eitle Tochter des reichen Bäckermeisters Garhibl im Hause „Zum goldenen Kreuz“ in der Schönlaterngasse hat sich für ein abendliches Fest geschmückt / Der hoffnungslos in sie verliebte Bäckergeselle hält sie mit seinen Liebesbeteuerungen auf / Um ihn abzulenken, gibt sie ihm ihren Spiegel zum Halten und überläßt ihm denselben, damit er sich selbst überzeuge, wie wenig sein Äußeres zu ihrer Schönheit paßt.

2. Bild: In der Schönlaterngasse.

---

<sup>168</sup> vgl. Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 131.

<sup>169</sup> entnommen der Figurentabelle in: Weißenböck, J. (Hrsg.). (1991): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. S. 100.

<sup>170</sup> Hadamowsky, F. (Hrsg.). (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura. S. 131f.

Der verliebte Bäcker wartet beim Ziehbrunnen auf die Angebetete / Endlich sieht er sie in lustiger Gesellschaft vom Tanz heimkehren / Er versucht es abermals, sich ihr zu nähern, doch sie lacht ihn nur aus und läßt ihn stehen / Um seiner Liebesqual und Eifersucht ein Ende zu bereiten, springt er in den Brunnen.

### 3. Bild: Unterirdischer Raum.

Der Jüngling hat im Brunnen den Tod nicht gefunden, er erholt sich von seinem Sturz und noch in halber Betäubung sieht er sich dem *Basilisken* gegenüber / Zu seinem Glück hat er noch den Spiegel der Bäckerstochter bei sich und hält ihn dem Untier entgegen / Der Basilisk, dessen Blick alles Leben tötet, sieht sich selbst im Spiegel und geht an seinem eigenen Anblick zugrunde / Der Jüngling gewinnt einen Schatz, dessen Hüter der Basilisk war, und findet nach längerem Suchen einen Ausweg aus den unterirdischen Gängen.

### 4. Bild: Gerichtssaal.

Die Bäckerstochter wird einem hochnotpeinlichen Verhör unterzogen, denn sie war in den Verdacht gekommen, den Bäckergehilfen mittels eines Spiegelzaubers verhext und in den Brunnen getrieben zu haben / Schon soll sie gefoltert werden, da erscheint der wiedererstandene Geselle mit dem abgeschlagenen Haupte des Basilisken / Die Richter suchen schleunigst Deckung unterm Tisch, der Henkersknecht ergreift die Flucht, und so errettet der Jüngling die Geliebte vor dem Hochgericht.

## 5.4.3 Geschichte/Legende

Zur Legende des Basilisken gibt es mehrere, sich an Punkten unterscheidende

Versionen. Festzuhalten ist, dass 1212 als Jahr des Basiliken gilt und dieser in der Schönlaterngasse 7 in Wien gesehen wurde.

Zum besseren Verständnis der Sage gebe ich hier exemplarisch zwei Versionen:

#### **5.4.3.1 Version 1: Der Basilisk.** Nach Anton von Mailly.

Im Jahre 1212 wollte die Magd eines Bäckers in der Schönlaterngasse zu Wien im Hausbrunnen Wasser schöpfen. Doch wie erschrak sie, als sie im Brunnen etwas Seltsames glitzern sah, das einen gräßlichen Gestank von sich gab. Ein Bäckergehilfe, der keine Furcht kannte, ließ sich an einem Seil in den Brunnen hinabgleiten, mußte aber, da er zu schreien anfing, sofort hinaufgezogen werden. Als der zu Tode erschrockene Geselle wieder zu sich kam, erzählte er, im Brunnen ein gräßliches Tier gesehen zu haben, das die Gestalt eines Hahnes mit einem vielzackigen Schuppenschweif, plumpen Füßen und glühenden Augen hatte und auf dem Kopfe ein Krönlein trug. Ein Weltweiser der Stadt wurde zu Rate gezogen, und er erklärte, daß das gräßliche Tier ein Basilisk sei, das aus dem Ei eines Hahnes entsteht, das eine Kröte ausgebrütet hat. Sein Hauch sei giftig: Der Weise gab den Auftrag, das Tier mit einem Spiegel, den man ihm vorhalten solle, zu töten. Denn erblickt der Basilisk sein eigenes Abbild, so ist er von seiner Scheußlichkeit so entsetzt, daß er vor Wut und Ingrimm zerplatzt. Als man darauf dem Basiliken einen Spiegel vorhielt, brüllte er laut auf und verstummte. Dann warf man Steine und Erde in den Brunnen und hatte seitdem Ruhe. In Erinnerung an dieses seltsame Ereignis ließ ein späterer Besitzer des Hauses einen steinernen Basiliken an der Stirnwand anbringen, der noch heute zu sehen ist.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Mailly, A. v. (1926): *Niederösterreichische Sagen*. Leipzig-Gohlis: Hermann Eichblatt. S. 27.

#### **5.4.3.2 Version 2: Der Basilisk.** Nach Carl Calliano

Zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts lebte im Hause Schönlaterngasse Nr. 7 der Bäckermeister Martin Garhibl, ein böser, hartherziger und geiziger Mann, der seinem holden Töchterchen Apollonia und seinen Gesellen schwere Stunden bereitete, so daß von den letzteren nur Hans der Gelbhaar allein bei dem bösen Meister aushielt. Was die Ursache des Bleibens des Gesellen Hans bei dem bösen Meister war, ist leicht zu erraten. Nach einiger Zeit bat Hans den Vater um die Hand seiner Tochter. In hellem Zorn wies ihm jedoch der erboste Meister die Tür, mit dem höhnischen Ruf: „Sobald dieser Hahn, der sich so patzig wie du benimmt, ein Ei gelegt haben wird, sollst du meine Tochter zum Weibe erhalten!“

Nach einiger Zeit, als eben der Vater wieder einmal, nachdem Hans seiner Wege gezogen, seiner Tochter seinen Schwur wiederholte, hörte man den Hahn kräftig krähen und gackern und sah noch, wie er über das Dach flog. Im selben Augenblick erscholl im Hofe des Bäckerhauses ein Schreckensschrei. Durch die rasch zusammengelaufene Menge bahnte sich der Stadtrichter Jakob von der Hülben mit seinen Knechten Bahn, um nach dem Rechten zu sehen.

Nun hieß es, die Magd sei eben am Brunnen gewesen, um Wasser zu schöpfen, sei aber zu Tode erschrocken, als aus dem Brunnen verwunderliches Geflunker blitzte und greulicher Gestank hervordrang. Ein mutiger Lehrjunge, der sich, an ein Seil gebunden, in den Brunnen hinabgelassen hatte, erzählte, daß unten ein greuliches Tier mit zackigem Schuppenschweife, wunderbar glühenden Augen und warzigen Füßen sitze und auf dem Kopfe ein Krönlein trage. Es sehe aus, als wäre das Ungetüm aus einem Hahne, einer Schlange und einer Kröte zusammen-

gesetzt.

Ein gelehrter Doktor erklärte endlich der erstaunten Menge, daß das Tier ohne Zweifel ein Basilisk sein müsse, den schon der berühmte Plinius beschrieben habe. Es könne nur getötet werden, wenn man ihm einen Spiegel vorhalte, denn dann entsetze sich das Unwesen so über sein eigenes Aussehen, daß es vor Wut zerberste.

Zum Glück nahte ein Retter in der Gestalt des verschmähten Hans. Er ließ sich, einen Spiegel als Schild vorhaltend, in den Brunnen hinab, worauf der Basilisk zersprang.

Zum Lohne für die Rettung vom Basilisken mußte der Bäckermeister wohl oder übel einwilligen, daß Hans seine Tochter heimführte.

Um aber diese Begebenheit den Nachkommen dauernd ins Gedächtnis einzuprägen, wurde ein getreues Abbild des Basilisken an der Außenmauer des Hauses angebracht, wo er sich noch heute befindet. In einer Nische des Hauses wurde bei dessen Renovierung im Jahre 1577 eine Inschrift angebracht, die leider seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts spurlos verschwunden ist:

"Anno Domini MCCII ward erwählt Kaiser Friedrich II. Unter seinem Regiment ist von einem Hahn entsprungen ein Basilisk, welcher obenstehender Figur gleich, und ist der Brunnen voll angeschüttet worden mit Erde, darinnen ein solches Tier gefunden worden ist, ohne Zweifel, weil ob seiner giftigen Eigenschaft viel Menschen gestorben und verdorben sind. Renoviert Anno 1577 durch den Hausherrn Hans Spannring, Buchhändler."<sup>172</sup>

Besonders bei dieser Legende ist, dass es eine genaue Orts- und Zeitangabe

---

<sup>172</sup> Calliano, C. (o. J.): *Niederösterreichischer Sagenschatz*. In: „Niederösterreichische Landesfreunde“ (Hrsg.): *Niederösterreichischer Sagenschatz*. Wien: Heinrich Kirsch. S. 23ff.

gibt. Das weist darauf hin, dass zu Zeiten des „Erscheinens“ des Basilisken großer Aberglaube herrschte. Noch heute kann in der Schönlaterngasse das Haus des Basilisken bestaunt werden.

Der Legende nach entsteht ein Basilisk aus einem Ei, das ein Hahn legt und das dann von einer Kröte ausgebrütet wird. Bilder zeigen das Wesen daher oft als Mischung zwischen Hahn und Kröte bzw. Echsentier. Der Basilisk galt als sehr giftig, sein Blick allein könne töten, nur wenn er sich selbst im Spiegel sähe sei er zu besiegen. Hier finden sich meist Angaben, dass der Basilisk bei seinem eigenen Anblick zerplatzte, weil er voll Zorn und Ärger über seine eigene Hässlichkeit war. Eine andere, durchaus plausible, Erklärung wäre, dass er sich selbst ansieht und da sein Blick tödlich ist, sich selbst tötet.

#### **5.4.4 Symbolik und Motive in der Erzählweise**

Das erste Bild in der Backstube wird dominiert von einem großen Backofen, wie bereits im Stück „Karneval“ kann der Ofen als Symbol für die zentrale Kraft des Herzens angesehen werden, der Blick des Zuschauers wird auf eine Waage gelenkt. Diese ist nicht belastet, dennoch befindet sie sich nicht im Gleichgewicht, ein Zeichen für herannahendes Unglück? Aus dem Spiel mit der schneeweißen Katze erkennen wir die Verliebtheit des Bäckersgesellen, die er der Bäckerstochter kurz darauf auf Knien gesteht. Seine Gefühle bleiben unerwidert und so bleibt ihm nur der Blick in den, ihm von der Bäckerstochter geschenkten Handspiegel: Hier kann er sich selbst erkennen, der Spiegel wird zum „Requisit der Erkenntnis“. Als Äquivalent zur Oberflächlichkeit der eitlen Tochter, die im Spiegel nur die vergängliche Illusion ihrer jugendlichen Schönheit sieht, soll der Geselle seine eigene Unzulänglichkeit erkennen.<sup>173</sup>

Im zweiten Bild sehen wir die Schönlaterngasse, erhellt vom Licht der namensgebenden „schönen Laterne“. Immer noch nicht verstehend, dass seine Liebe ausweglos ist, will der Bäckergeselle der vom Tanz heimkehrenden Tochter den Spiegel wiedergeben, freilich als Vorwand um sich ihr nähern zu können. Auf die erneute Abweisung seines Werbens hin stürzt sich der verzweifelte Geselle mit dem Spiegel in den Brunnen. Im Märchen bedeutet der Brunnen oft einen

---

<sup>173</sup> vgl. Behrendt, K. (o. J.): Spiegel im Spiegel. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Basilisk. Teschner Programme Heft 5*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

Zugang zu einer Welt hinter der Welt<sup>174</sup>. Der Spiegel, in den Händen der Tochter zu nicht viel nützlich, wird hier zur Rettung für den Gesellen.<sup>175</sup>

Im dritten Bild befinden wir uns im unterirdischen Raum. Der Geselle begegnet dem Basilisken und hält diesem den Spiegel vor. Das Untier stirbt, ein Blitz zuckt über die Bühne. Prof. Behrendt sieht in diesem Blitz einen „Geistesblitz, der vom Willen zur Tat führt“. Daraufhin ergreift der Jüngling das Schwert, laut Prof. Behrendt symbolisch für erneuerte Willenskraft und bemächtigt sich des Kopfes des Basilisken. Der Schatz ist gefunden.<sup>176</sup>

Im Gerichtssaal, Bild vier, sehen wir nun die Bäckerstochter, sie ist angeklagt, den Bäckersburschen in den Tod gejagt zu haben, sie selbst ist der Situation ausgeliefert. Doch der Geselle erscheint aus der Tiefe und errettet seine Geliebte vor der Verstreckung des Urteils. Die Tochter erkennt die große Liebe des Gesellen und wendet sich ihm zu, glücklich werden sie zum idealen Liebespaar.

177

#### 5.4.4.1 Die Politik des Basilisken

Der Basilisk entsteht zu einer Zeit in der es politisch hoch hergeht. Hitler ist seit 1933 Reichskanzler, der zweite Weltkrieg steht kurz bevor. Die Welt ist voll hässlicher Basilisken. Teschner kann mit seinen Figuren-Pantomimen vieles Zeigen, was vielleicht nicht möglich gewesen wäre, hätte es einen Sprechtext zu seinen Stücken gegeben: „Aus heutiger Sicht erscheint Teschners Bemühen vielleicht gering, die Mehrdeutigkeit seiner Figurenspiele zaghaft. Aber das Wort hätte verraten, was das Bild zeigen durfte.“<sup>178</sup>

Damit hat Teschner mit seinen Figuren-Pantomimen nicht nur den Zuschauern Raum für ihre eigenen Gedanken und Gefühle gegeben, sondern konnte auch seine eigenen Gedanken subtil vermitteln.

Zu Wiederaufnahmen konnte ich keine Informationen finden.

<sup>174</sup> bei „Frau Holle“ beispielsweise hat der Brunnen als Durchgang zu einer Parallelwelt eine zentrale Bedeutung. Goldmarie und Pechmarie haben hier die Möglichkeit ihr wahres Ich zu zeigen und den Schatz, in Goldmaries Fall, mit nach Hause zu nehmen.

<sup>175</sup> vgl. Behrendt, K. (o. J.): Spiegel im Spiegel. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Basilisk. Teschner Programme Heft 5*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

<sup>176</sup> vgl. ebd.

<sup>177</sup> vgl. ebd.

<sup>178</sup> ebd.

## 6 Fazit

Richard Teschner war ohne Frage ein Ausnahmekünstler mit vielseitigen Begabungen und einem breitgefächerten Interesse. Während ich mich in meiner Arbeit nur auf sein Figurenspiel, die Arbeit an und mit Puppen, ihren Bühnen und selbstgeschaffenen Stücken, konzentrierte, kam ich im Arbeitsprozess auch mit seinen künstlerischen Betätigungen in anderen Bereichen, z. B. der Malerei, in Berührung.

Betrachten wir das Gesamtwerk Teschners, so wird deutlich, dass er eine ausgeprägte Auffassungsgabe besaß und, als sehr wacher und interessierter Mensch, Einflüsse und Strömungen seiner Zeit auf sog und in seinem künstlerischen Schaffen zu etwas ganz eigenem verarbeitete.

Teschner, der sich mit der damals klassischen Vermittlung von Lehre und Wissen eher schwer tat, der die Mittelschule und sogar die Kunst-Akademie in Prag nur mit mäßigem Erfolg besuchte, zeigte sich im weiteren Verlauf seines Lebens als Ausnahmetalent. Selbstbewusst und immer von seinem Können überzeugt, zielstrebig, ehrgeizig und überaus kreativ kam er sich selbst, seinen Idealen, seinen Zielen immer näher.

Aus einem kleinen Dorf kommend, ging er nach Prag, später nach Wien, besuchte Den Haag, ließ sich von asiatischer Kunst faszinieren und inspirieren, spielte später im Ausland und eröffnete sich auf diese Art zunehmend die Welt, während sein künstlerischer Weg eine gegenläufige Richtung nahm: Von vielfältigen Interessen (Malerei, Poesie, Musik, Biologie, etc.) fokussierte er zunehmend auf das (Puppen-)Theater. Die Bühnen, Figuren und Inhalte verwirklichte er auf ungewöhnliche Weise (nämlich „sprachlos“), sicherlich unter dem Einfluss des zuvor Gelernten. Teschner konnte sein Wissen und Können hier bündeln und auf prägnantere und gezieltere Art zu einer Perfektion gelangen.

Er scheute keinerlei Einsatz, Engagement und harte Arbeit und verfolgte immer neue Ideen, Visionen und Projekte, die er nach guter Planung schlussendlich umsetzte. Auf seinen Begabungen ruhte er sich jedoch nicht aus. Der Perfektionist Teschner scheute weder langwieriges Erproben und Probieren noch filigras-

ne Kleinstarbeit: so übte er die Puppenführung, indem er mit seinen Marionetten durch Prag spazierte, oder seine eigene Handgeschicklichkeit perfektionierte, um die später immer feiner ausgeformten Hände und Füße seiner Puppen einhändig in feinsten Gesten sprechen lassen zu können. Auch stellte er die faszinierenden Gewänder und Kostüme seiner Puppen selbst her. Bei der Kreation seiner Bühnen, vor allem der des Figurenspiegels, zeigen sich innovative Kreativität und handwerkliches Geschick gleichermaßen.

Überzeugt von seinen Visionen und getrieben von seinem unglaublichen Schaffenswillen scheint mir, als konnte ihn nichts aufhalten: weder geplante Arbeitsbeziehungen, die scheiterten – wie die zu Max Reinhardt – noch Absagen, die er im Laufe seiner angestrebten Ausbildungs-Laufbahn erhielt – wie die von der k. u. k. Akademie der bildenden Künste in Wien – ließen ihn resignieren. Immer wieder suchte und fand er Alternativen und neue Wege. Auch ohne Laufbahn an einer Kunsthochschule wurde Teschner aufgrund seiner außergewöhnlichen Leistungen später der Ehrenprofessorentitel verliehen.

Betrachten wir Teschners Privatleben stoßen wir auf die Frau, die Teschner die Beschäftigung mit seiner Leidenschaft, dem Puppentheater ermöglichte, indem sie ihn alltäglicher Sorgen, vor allem finanzieller Natur, entthob. Die Beziehung zwischen Emma und Richard Teschner war womöglich geprägt durch Inspiration und Bereicherung auf beiden Seiten. Emma, bereits in die entsprechenden künstlerischen Kreise eingeführt durch ihren familiären Hintergrund, die vorangegangene Ehe mit Paul Bacher und den gemeinsamen Betrieb der Galerie Miethke, konnte Teschner mit wichtigen Kontakten versorgen. Gleichzeitig mag es ihr gefallen haben, den jungen Mann an ihrer Seite als begabten, aufstrebenden Künstler in diese Gesellschaft einzuführen. Richard Teschner, der ursprünglich aus eher kleinbürgerlichen dörflichen Verhältnissen stammte, wird von dieser Welt fasziniert gewesen sein. In den Räumen der Villa Paulick, zu deren Familie er nunmehr ebenfalls gehörte, fanden spannende Begegnungen statt. Hier wird sich vermutlich seine Beziehung zu Gustav Klimt vertieft haben, der dort mit seiner Familie häufig zu Gast war. Sowohl finanziell als auch im Hinblick auf Begegnungen und Kontakte konnten er und seine Kunst von den von Emma zur Verfügung gestellten Ressourcen profitieren.

Richard Teschner hat sich mir als sehr feinsinniger, offener Menschen mit großem Drang zu Wachstum und Bewusstseinerweiterung gezeigt. Ich gewann den Eindruck als habe er all die spannenden Einflüsse und Wandlungen – den Zeitgeist – während „seiner“ Zeitgeschichte besonders intensiv gespürt und sich – neben vielleicht auch kritischer Abgrenzung – davon besonders stark inspirieren lassen.

So wie er zunehmend klar seinen künstlerischen Weg erkannte und ihm überhaupt „das Eigene“ sehr wichtig gewesen zu sein scheint, so sehr scheint er „das Eigene“ im Zuschauer respektiert zu haben. Er schien es sogar noch fördern zu wollen: ihm war wichtig, seinen Puppen keine „Erwachsenensprache“ zu geben, da er die Diskrepanz zwischen der Größe der Figuren und der Größe der menschlichen Stimme sah. Ich denke jedoch noch deutlich mehr aus folgenden Gründen: Teschner wollte dem Zuschauer nicht so viel vorgeben, sondern diesen seine eigenen Gefühle und Worte finden lassen. Aus diesem Grund auch verzichtete er auf die Ausmalung der Mimik, speziell der Augen, die ja in einem Gesicht meist als Emotionsträger fungieren und ausdrucksstärkste Partie sind. Vermutlich ursprünglich inspiriert von der Ästhetik der Japaner in der „Kunst des Weglassens“ gibt er hiermit seinem Zuschauer den Deutungsspielraum den es braucht, um diesem ein eigenes und individuelles Erleben zu verschaffen, in dem all dessen Bilder (Träume, Erinnerungen, Verletzungen, Freuden, etc.) Nahrung finden, wachsen und an die Oberfläche kommen können und dürfen.

Teschner, der sich mehr und mehr von vorgegebenen Stücken – den javanischen Legenden – trennte und eigene Geschichten auf die Bühne brachte, entwickelte spannende Märchen und Mythen, voll tiefgründiger Botschaften und spannender Prozesse, die einen beachtlichen Deutungsspielraum eröffnen. Hier zeigt sich Teschners Affinität zu inneren Vorgängen und Konflikten und somit eine deutliche Verbindung zu der gerade in seiner Zeit entstehenden Psychoanalyse: wenn wir davon ausgehen, dass Freud mit seiner Grundannahme postulierte, dass seelische Gesundheit nur dadurch erreicht werden kann, dass die Menschen bereit sind, sich ihrer wahren Motive und Ängste bewusst zu werden, gibt Teschner in seinen Stücken zahlreiche Gelegenheiten sich der eigenen verdrängten Gefühle und Gedanken bewusst werden zu können. Wir be-

kommen dank seiner Stücke Gelegenheit diese Verdrängungen aufzulösen, um schlussendlich eher zu wissen, was unsere Handlungen motiviert, um uns somit in unseren Entscheidungsmöglichkeiten wieder freier werden zu lassen

Sein Stück „Karneval“ zeigt sich voller Symbolik, Andeutungen und Offenlassungen. Hier finden sich zum Beispiel in den Träumen der Dame die Vielzahl ihrer Ängste, zu denen sie auf diesem Weg einen emotionalen Zugang bekommt, womit gleichsam der Anstoß zu deren Bewältigung gegeben wird. Auch die einzelnen Figuren (Kavalier, Mohr, die Verfolger) stehen für mehr als ihre jeweiligen „Persönlichkeiten“ (sowie auch die weiteren Figuren, wie Hündchen, Falter/Schmetterling): sie sind ebenso als „Sehnsüchte“, „Wünsche“, „Triebe“, „Strömungen“, „Versuchungen“ zu verstehen und wurden in diesem Sinne personifiziert.

Teschner führt uns in der „Lebens-Uhr“ über das Thema Tod zur Relevanz des eigenen inneren Prozesses. Hier kann der Tod auch als 'Wächter' und somit als 'Helfer für Wachstumsprozesse' verstanden werden: wer sich allzu schnell auf kurze Verführungen und 'schnellen' Genuss einlässt, wird in seinem Leben auf diesem Weg nicht Sinn bringend weiterkommen (der Türmer, der sich zum Kartenspiel verlocken lässt).

Wer sein Leiden zum Anlass nimmt aufgeben und daran verzweifeln zu wollen (wie der Lumpensammler), wird 'zurückgeschickt', um vielleicht dann die Chance nutzen zu können, an seiner Krise (Krankheit, Armut...) zu wachsen statt daran zu verzweifeln.

Der Narr kann als Mensch gesehen werden, der – ganz in der Gegenwart – den Moment genießt, die Situationen ohne 'Eigennutz' und die Dinge wertfrei wahrnimmt und offen in Kontakt geht. Diese sehr reife Haltung gepaart mit Humor und einer Grundhaltung von Altruismus werden als „richtig“ bestärkt, wohingegen eine sehr eingegrenzte, engstirnige und zwanghaft anmutende Sicht auf das Leben, die Welt und den Kosmos, die keine Alternativen zulässt, gepaart mit einer gewissen Arroganz und Selbstüberzeugung – wie beim Astrologen – wiederum abgestraft werden.

Sehr berührend zeigt sich in der letzten Szene dieses Stückes die Mutter, die

nicht mehr weiter weiß und sich traut, ihre Grenzen zu spüren und die es wagt, diese Verzweiflung offenzulegen und ihr Liebstes zu opfern bereit ist. Hier wird die reife Fähigkeit, eigene Grenzen zu erkennen und – auch die schwierigsten – Emotionen anzunehmen und um Hilfe zu bitten, belohnt: Ihr wird ein Ausweg und Neuanfang offenbart.

Sehr prägnant zeigt sich in Teschners Stück „Der Basilisk“ die Diskrepanz zwischen einer Welt, die im Äußeren verhaftet bleibt und vorwiegend den Schein pflegt (die Bäckerstochter) und dem Mut, den eigenen schwierigen und teilweise schmerzvollen Weg zu gehen (der Bäckerlehrling). Teschner zeigt auf, dass viel Mut und die Überwindung der Ängste gefragt sind, um auf dem eigenen Weg im Wachstumssinne weiterzukommen. Dies wohl motiviert durch die Liebe, wodurch jedoch weder Mut noch Anstrengungsbereitschaft an Wert verlieren. Teschner macht uns – die wir es so zu verstehen bereit sind – über den Weg der Symbole deutlich, dass erst das „Absteigen in die eigenen Tiefen“ (Brunnen) und somit das Betrachten und Anerkennen der eigenen Schattenseiten, verborgenen Ängste und Verletzungen (Basilisk) und deren Integration in unser Selbstbild und unsere Selbstwahrnehmung eine Wandlung und einen eigenen Wachstumsprozess möglich machen. Das Leugnen, Verdrängen oder Bekämpfen der 'alten Wunden' lässt diese weiter schwären – erst ein Betrachten (Spiegel) machen Metamorphose möglich, erst ein ernsthafter, achtsamer und mutiger Umgang mit sich selbst, seinem Leben und den Menschen im eigenen Umfeld führen zu innerer Freiheit und bieten weitere Wachstumsalternativen.

Genau das lehrt uns Teschner symbolhaft angedeutet durch den Inhalt seiner Stücke, durch deren „sprachlose“ Darbietung und mithilfe der Puppen, mit denen wir uns – dank wenig vorgegebener Emotionen und 'offener Mimik' – identifizieren können.

In allen Fällen entwickelten sich Teschners Stücke hin zu Integration und Versöhnung. Dies sowohl im Hinblick auf intra- wie interpersonelle Themen und Prozesse. Ihm war in Bezug auf alle Grundthemen „die Verschmelzung zu einer höheren Einheit im Sinne des Friedens und der Humanität“ wichtig. Dies nicht im Sinne einer allzu schnellen Harmonisierung und dem Ignorieren bestehender

Probleme und Schwierigkeiten, sondern über den „ehrlichen“ und sicherlich auch schwierigeren Weg des Anschauens und Bearbeitens aller anstehenden Lebensaufgaben – am Beispiel des eigenen psychoanalytischen Wachstumsprozesses. Hier zeigt sich seine Bewusstheit, dass alle „Schatten integriert sein wollen“, dass Gegensätzlichkeiten nicht weggewischt, sondern betrachtet und nebeneinander stehen gelassen werden können. Auch, dass schwierige (Lebens-) Situationen nicht negiert, verdrängt oder verleugnet – sondern betrachtet, akzeptiert und bearbeitet (oder auch einfach nur anerkannt) – werden wollen.

Er ist zutiefst ganzheitlich und humanistisch orientiert und in dem dort vorherrschenden Glauben verwurzelt, dass sich allgemeinemenschliche Entwicklung zum Guten orientiert. Dies wie es scheint in einer fast gegenläufigen Bewegung zu Alfred Kubin, der im selben Ort aufwuchs wie Teschner und der aufgrund dessen eine zumindest ähnliche Beeinflussung erlebt haben dürfte: Kubins künstlerische Entwicklung war eher der leidvollen und auf Probleme fokussierten Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz zugewandt.

Weil in der ganzen Arbeit Teschners so viele Aspekte der Epoche zu finden sind in der er lebte kann sein Werk als Spiegel dieses Zeitgeistes gesehen werden. In seiner Arbeit spiegeln sich Kunst- und Stilrichtungen, geistige Strömungen und Umbrüche dieser Zeit, finden sich Themen mit denen Teschner in Berührung kam und mit denen er sich auseinandersetzte. Sein „Figurenspiegel“ vereint all diese Einflüsse in sich bzw. auf seiner Bühne – in Form der Figuren und der Stücke die mit ihnen erzählt werden.

Abschließend zu meiner Beschäftigung mit Richard Teschner betone ich die Art der Kunst die Teschner schuf: Im Gegensatz zu Künstlern, die Kunstwerke schaffen die dem Betrachter auch Jahre nach ihrer Entstehung noch zugänglich sind war Teschners Kunst eine flüchtige – auf die Aufführungen beschränkt und danach nicht mehr replizierbar. Meiner Ansicht nach wählte Teschner bewusst diesen Weg: den Weg seiner Leidenschaft, eine transitorische Welt, einen Kunstraum der vergänglich war und die Anwesenheit seiner Person voraussetzte. Sicherlich sind seine Marionetten auch heute noch zu bestaunen, jedoch sind diese „seelenlos“ solange sie nicht gespielt werden. Auch die Stückbeschreibungen geben allein gelesen wenig her. Teschner hielt seine Motivationen

und Gedanken zu den Stücken und deren Entstehung nicht fest, wer heute versucht diese nach zu spielen wird nicht den Ausdruck hineinlegen können den Teschner sich dafür vorgestellt haben dürfte. Teschners Kunst war an ihn gebunden und konnte selbst durch seine Assistentinnen nach seinem Tod nur unzureichend und kurz weitergeführt werden. Somit stehe ich – und jeder, der sich mit Teschner beschäftigen möchte – vor der Aufgabe aus sehr dürftiger Literatur zu dokumentieren und analysieren, was den Menschen Teschner ausmachte. Die Arbeit mit den Materialien die mir zur Verfügung standen, unter anderem im Nachlass den das Österreichische Theatermuseum verwaltet, war interessant und frustrierend zugleich. Teschner bietet so viele Facetten die zu bearbeiten den Rahmen einer einzigen Diplomarbeit sprengen und mich nun doch mit dem Gefühl zurücklassen nur einen Bruchteil von Teschners Genie kennen gelernt zu haben. Seine Figuren und Theaterbühnen strahlen einen Zauber aus – so perfekt ist die „kleine Welt“ die Teschner hier geschaffen hat. Fasziniert von seiner Arbeit wünschte ich, eines seiner Stücke gesehen und die Magie einer Teschneraufführung erlebt haben zu können.

## 7 Bibliographie

BAUM, P. (1985): *Im Spannungsfeld von Wirklichkeit und Phantastik. Zum Werk von Alfred Kubin, Klemens Bosch und Carl Anton Reichel*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. 91-96). Wien, München: Brandstätter.

BEHRENDT, K. (o. J.): *Der goldene Schrein*. In: Bezirksmuseum Währing (Hrsg.): *Prof. Richard Teschner. Der Magier von Gersthof*. (S. 10-14). Wien: Druckerei Lischkar.

BEHRENDT, K. (1991): *Metamorphose des Wayang Golek*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. (S. 59-61). Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

BEHRENDT, K. (1992): *Alles was lange währt ist leise....* In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Das Weihnachtsspiel. Teschner Programme Heft 1* o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

BEHRENDT, K. (1992): *Karneval*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Karneval. Teschner Programme Heft 2* o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

BEHRENDT, K. (o. J.): *Spiegel im Spiegel*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Der Basilisk. Teschner Programme Heft 5* o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

BEHRENDT, K. (1998): *Zum Raum wird hier die Zeit*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Die Lebens-Uhr. Teschner Programme Heft 4* o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

BLAVATSKY, H. P. (1889): *Der Schlüssel zur Theosophie*. Graz: Adyar.

BOSSAGLIA, R. (1985): *Die Secession*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. VII-XI). Wien, München: Brandstätter.

CALLIANO, C. (o. J.): *Niederösterreichischer Sagenschatz*. In: „Niederösterreichische Landesfreunde“ (Hrsg.): *Niederösterreichischer Sagenschatz*. Wien: Heinrich Kirsch.

DAVISON, G. C. & NEALE, J. M. (1988): *Klinische Psychologie. Ein Lehrbuch*. München, Weinheim: Psychologie Verlags Union.

ESCHMANN, K. (1990): *Jugendstil: Ursprünge, Parallelen, Folgen*. Göttingen: Muster-Schmidt.

FAHR-BECKER, G. (1994): *Wiener Werkstätte 1903-1932*. Köln: Benedikt Taschen.

FUNKE, C. (1996): *Max Reinhardt*. Berlin: Morgenbuch.

GORSEN, P. (1985): *Jugendstil und Symbolismus in Wien um 1900. Eine kritische Annäherung*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. 17-33). Wien, München: Brandstätter.

GÜTLING, A. (1940): *Die Kunstuhr am Prager Rathaus*. Prag: J. G. Calvesche Universitätsbuchhandlung.

HADAMOWSKY, F. (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura.

HADAMOWSKY, F. (1970): *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek 1954-1965*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 23-25). Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

KRAFFT, L. (1970): *Der Figurenspiegel Richard Teschners und das Puppenspiel seiner Zeit*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 10-15). Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

KAMMERHOFER, F. T. (2010): *Hugo von Hofmannsthal: Leben, Träume und Visionen*. Graz: Classic – Werbeagentur.

KUTTER, P., MÜLLER, T. (2008): *Psychoanalyse. Eine Einführung in die Psychologie unbewusster Prozesse*. Stuttgart: Klett-Cotta.

LIST, E. (2009): *Psychoanalyse: Geschichten, Theorien, Anwendungen*. Wien: Facultas.wuv.

MAILLY, A. v. (1926): *Niederösterreichische Sagen*. Leipzig-Gohlis: Hermann Eichblatt.

MAYERHÖFER, J. (1970): *Der Nachlass Richard Teschners*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 26-29). Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

NEUWIRTH, W. (1984): *Wiener Werkstätte – Avantgarde, Art Déco, Industrial Design*. Wien: Dr. Waltraud Neuwirth.

RAMM-BONWITT, I. (1991): *Figurentheater: lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien*. Stuttgart, Zürich: Belser.

ROESSLER, A. (1947): *Richard Teschner*. Wien: Gerlach & Wiedling.

SCHWEIGER, W. J. (1982): *Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932*. Wien: Brandstätter.

STERNER, G. (1985): *Hermes Handlexikon. Der Jugendstil*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch.

STRÖHLE, R. (1993): *Faszination Art deco*. München: Klinkhardt & Biermann.

TESCHNER, R. (1941): *Figurenspiegel*. Die Pause, Heft 4, 76 Seiten.

TESCHNER, R. (o. Q.) in: F. Hadamowsky (1956): *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien, Stuttgart: Eduard Wancura.

ULLRICH, H. (2011): *Rudolf Steiner. Leben und Lehre*. München: C. H. Beck.

Vereinigung – SECESSION LXXXVIII – 4863 Seewalchen a. A. (Hrsg.): *Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee* (S. 97-110). St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus.

WEIDINGER, A. (1989): *Richard H. Teschner. Eine Kurzbiographie – Leben & Werk*. In: Vereinigung – SECESSION LXXXVIII – 4863 Seewalchen a. A. (Hrsg.): *Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee* (S. 97-110). St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus.

WEISSENBÖCK, J. (1984): *Richard Teschner. Magier von Gersthof*. In: Parnass – Die österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift – Sonderausgabe, Heft 3, o. S.

WEISSENBÖCK, J. (1991): *Der Figurenspiegel: Richard Teschner*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

WEISSENBÖCK, J. (1992): *Weihnachtsspiel*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Das Weihnachtsspiel. Teschner Programme Heft 1*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

WEISSENBÖCK, J. (1992): *Traum im Karneval / Karneval*. In: J. Weißenböck (Hrsg.): *Karneval. Teschner Programme Heft 2*. o. S. Wien: Österreichisches Theatermuseum.

ZAUNSCHIRM, T. (1985): *Die Klimt-Gruppe*. In: (o. Hrsg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. (S. 61-64). Wien, München: Brandstätter.

ZETTL, W. (1970): *Das Phantastische bei Teschner*. In: J. Mayerhöfer (Hrsg.): *Richard Teschner* (S. 16-19). Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

### **Internet:**

(o. A.) (o. J.): *Die Theosophie*. <http://www.religio.de/theos.html> – Online Resource, Abruf: 04.08.2011.

Wikipedia (o. J.): *Prager Rathausuhr*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Prager\\_Rathausuhr](http://de.wikipedia.org/wiki/Prager_Rathausuhr) – Online Ressource, Abruf: 01.08.2011.

Wikipedia (o. J.): *Symbolismus (Bildende Kunst)*.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolismus\\_%28Bildende\\_Kunst%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolismus_%28Bildende_Kunst%29) – Online  
Ressource, Abruf: 04.08.2011.

Wikipedia (o. J.): Der Rosenkavalier.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Rosenkavalier](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Rosenkavalier) – Online Ressource, Abruf:  
22.08.2011.

Wikipedia (o. J.): Galerie Miethke. [http://de.wikipedia.org/wiki/Galerie\\_Miethke](http://de.wikipedia.org/wiki/Galerie_Miethke) –  
Online Ressource, Abruf: 21.09.2011.

## **Abstract der Diplomarbeit**

Die Arbeit beschäftigt sich mit Richard Teschners künstlerischem Schaffen in Bezug auf sein Figurenspiel. Es soll verdeutlicht werden, wie Teschner kulturelle Umbrüche und neue Strömungen in seine Werke aufnahm und was er in Hinblick auf sein Figurenspiel daraus schuf.

Im ersten Teil wird die Entstehung und (Weiter-)Entwicklung der Bühnen und Figuren Teschners wie auch die Besonderheiten der Raumanordnung beleuchtet.

Im zweiten Teil wird – besonders zu den Themen und Motiven der Stücke – auch ein zeitlicher Überblick gegeben um diese in die Umbrüche und Einflüsse der Zeit einordnen zu können. Hier finden sich die Künstler mit denen Richard Teschner verkehrte und künstlerische Strömungen denen er begegnete.

Im Anschluss daran werden 4 Stücke Teschners, Das Weihnachtsspiel, Karneval, Die Lebens-Uhr und Der Basilisk genauer beschrieben und analysiert.

### **Keywords**

Richard Teschner, Figurenspiel, Puppentheater, Goldener Schrein, Figurenspiegel, Wayang Golek, Stabpuppen, Marionetten, Figuren-Pantomime, Das Weihnachtsspiel, Karneval, Die Lebens-Uhr, Der Basilisk



# Lebenslauf

---

## Persönliche Daten

Hannah Kohn  
Robert-Hamerling-Gasse 12/15  
1150 Wien  
Telefon: 01 3476457  
Mobil: 0650 8412040  
kohn.hannah@gmail.com

Geburtsdatum  
Familienstand

12.04.1984  
ledig, ein Sohn (\*2011)

## Schulbildung

2003

Abitur (Matura) in Essen, NRW, Deutschland

## Studium

2003-2006

Medizin an der WWU Münster

2006-2012

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft  
an der Universität Wien

## Praktikum

Herbst 2007

BeMeTheatre München

## Kenntnisse

PC-Kenntnisse

Maschineschreiben, 10 Finger blind  
Erfahrung mit Microsoft, gute PC-Kenntnisse  
(PowerPoint, Excel-Grundkenntnisse, Word)

Sprachkenntnisse

Englisch (fließend in Wort und Schrift)  
Französisch (Grundkenntnisse)  
Italienisch (Grundkenntnisse)

Wien, 28. Mai 2012

Hannah Kohn