

Theater der Zeit

Puppe 50

*Was war? Was ist? Was wird?
Fünf Jahrzehnte Puppenspielkunst an der
HfS Ernst Busch Berlin*



Puppe50

Was war? Was ist? Was wird?

*Fünf Jahrzehnte Puppenspielkunst an
der HfS Ernst Busch Berlin*

Herausgegeben von Jörg Lehmann



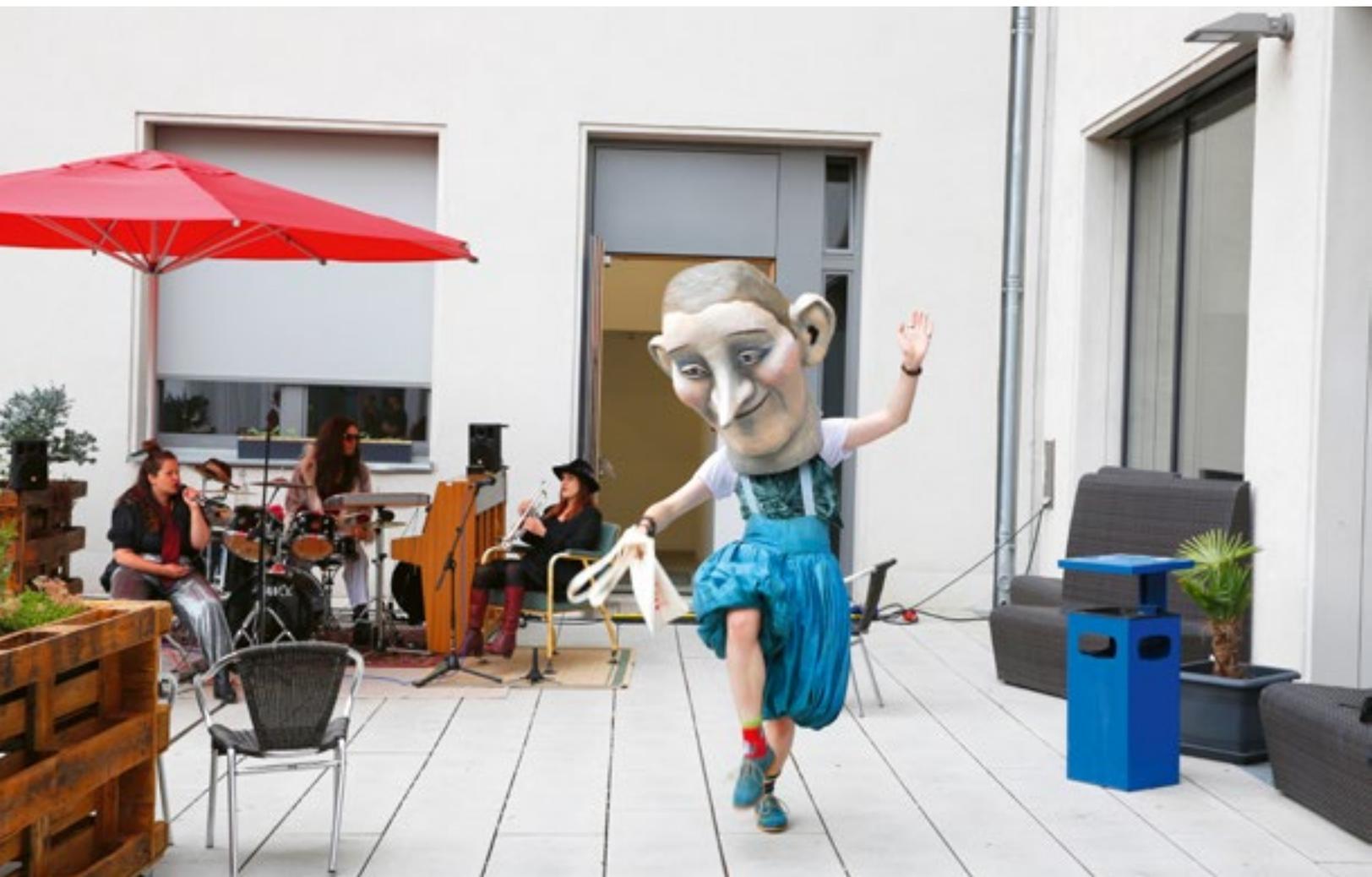


- 02 „Die Legende vom Wilhelm Tell“. Weltliteratur mit Objekten und Material nach Friedrich Schiller. Das Weite Theater – willkommen!
- 03 Der Abteilungsleiter mit alter Puppe und neuem Luftballon – herzlich willkommen zum Jubiläum!





04 Sternlauf zur Hochschule und Ankunft der Gäste.
05 Musik und (Masken)Tanz – warm up.





06 Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen, / Und jedermann erwartet sich ein Fest.
07 Allgemeine Erwartung.





08 „Max Reinhardt“, mit Pierre Schäfer, Rike Schuberty (leider verdeckt), Hans-Jochen Menzel, Suse Wächter und Amelie Schmidt.
09 „Bruder Tiger“, Freies Diplom von und mit Keumbyul Lim.











- 12 Nils Dreschke und Lars Frank (verdeckt) bestellen Grüße und Glückwünsche zum Jubiläum vom Puppentheater Halle.
13 „Kaspar Häuser Meer“ (Felicia Zeller), Szenenstudium Maske, Leitung Stefan Lochau.





14 „Die Backchen des Euripides“, Szenenstudium Maske, Leitung Veronika Thieme.

15 „Die lustige Grille“, Ensemblediplom Enikő Mária Szász, Cosima Krupskin, Leitung Pierre Schäfer.







17 Noch ein wenig TV. ...

18 Ein Absolvent: „Künstler / Das wird man mit der Muttermilch / Jetzt schau dir unsre Mutter an/Sieht die aus wie Thomas Mann/Nein.“



Grußwort der Staatsministerin für Kultur und Medien 16
Claudia Roth, MdB

Puppe50 – Erinnerung an eine Liebeserklärung..... 17
Anna Luise Kiss, Rektorin der HfS Ernst Busch Berlin

Puppe50 – Was war? Was ist? Was wird?
Ein Prolog..... 18
Jörg Lehmann

Was war?

Spurensuche an vier zurückgelassenen Orten..... 38
Markus Joss

„Lieber Hans-Peter!“
Brief eines Abteilungsleiters aus der Kaserne
oder Wie die Puppe auch Hochschule wurde 50
Hartmut Lorenz

Schauspieler und/oder Puppenspieler?
Zu ästhetischen und didaktischen Aspekten eines Theaterberufs 58
Konstanza Kavrakova-Lorenz

Das Objekt der Geschichte..... 62
Robert Schuster

„Puppen&Stifte“ – Erinnerungen an die Zukunft?..... 70
Ein Gespräch mit Mathias Becker und John von Düffel

Was ist?

Puppenspielkunst für Eilige
oder Vom Aufsetzen, Ablegen und Wiederfinden einer Maske –
Ein Parforceritt durch die Theatergeschichte
in zehn Tauchgängen 88
Jörg Lehmann

Den Schalk im Nacken und die Welt im Blick
Hans-Jochen Menzel – Puppenspieler, Regisseur und Lehrmeister.. 104
Gerd Taube

Zehn Dinge, die man von Astrid Griesbach lernen kann 110
Kathi Loch

Theater ist gemeinsames Atmen	
Über das Studium der Puppenspielkunst (eins)	116
Enikő Mária Szász	
Baukasten einer Puppenspielerin	
Über das Studium der Puppenspielkunst (zwei)	120
Cecilia Eva De la Jara	
Freispielen	
Vom Leben und Sterben	126
Katja Kollmann	
Was wird?	
Puppen und Menschen auf einer Bühne	
Störfall, Wiederbegegnung oder Familientreffen?	144
Moritz Sostmann, Atif Mohammed Nor Hussein und Jörg Lehmann im Gespräch am dritten Tag von Puppe50 WAS WIRD?	
Fünf Fragen an Ingo Mewes	
oder Die Busch wird grundlastfähig	158
Puppenspiel im Anthropozän	
Gedanken und Assoziationen zur Ding-Macht der Puppe	162
Thomas Oberender	
Atmendes Archiv	
Ein Projektantrag	176
Andrea Tralles-Barck	
„Alter Ego Raubkopie“	184
Ein Gespräch mit Helgard Haug, Stefan Kaegi und Imanuel Schipper von Rimini Protokoll über ihr aktuelles Projekt, Marionetten, Deepfakes und Elon Musk	
HÄNDE HOCH	
Ein Podcast über Menschen hinter Puppen	192
Roscha A. Säidow, Paul Enke	
Kunst ohne Zentrum	
oder Lob dem Netzwerk	196
Jörg Lehmann	
Impressum.....	198

Grußwort der Staatsministerin für Kultur und Medien

Puppe50 – seit einem halben Jahrhundert gibt es den Studiengang für zeitgenössische Puppenspielkunst. Ein Grund, ganz herzlich zu gratulieren! Und es ist Zeit für eine Standortbestimmung, wie sie der vorliegende Band wagt: Was war? Was ist? Was wird?

Im Sommer 1972 wurde dieser besondere Studiengang an der damaligen Staatlichen Schauspielschule Berlin gegründet. Er war der erste seiner Art im gesamten deutschsprachigen Raum, nur eine weitere Studienmöglichkeit ist seitdem hinzugekommen. In diesem halben Jahrhundert ist ein beachtliches Netzwerk von Puppenspielerinnen und Puppenspielern aus ganz Deutschland und Europa entstanden. Das fulminante Fest im Sommer 2022 hat dies auf sehr fröhliche und schwungvolle Weise deutlich gemacht.

Die Komplexität des Studiums ist groß, die Bandbreite der Theatermittel, die unter der Überschrift „Theater der Dinge“ an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch erforscht und erprobt werden, ist immens: Schattenfiguren, Handpuppen, virtuelle Räume, Marionetten, der eigene Körper, Masken, Projektionen oder Objekte des Alltags, die mit neuer Bedeutung aufgeladen werden. Mit all diesen Mitteln erzählen die Puppenspielerinnen und Puppenspieler mit Hilfe von „Dingen“ etwas über die Menschen, und das oft mit berührender Wahrhaftigkeit.

Für die Zukunft wünsche ich den Lehrenden, den Studierenden und allen Freundinnen und Freunden des Theaters der Dinge weiterhin viel Schwung und kreative Energie!

Claudia Roth, MdB

Puppe50 – Erinnerung an eine Liebeserklärung

Als Rektorin der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch gehört es zu meinen ehrenvollen Aufgaben, Grußworte zu den verschiedensten Anlässen zu sprechen. Kaum eine Rede in meiner bisherigen Amtszeit war so persönlich wie die zur Eröffnung des Jubiläums Puppe50. Vor großem Publikum, besetzt mit dem „Who's who“ der zeitgenössischen Puppenspielkunst, mit Kolleg:innen und Studierenden bemerkte ich einleitend, dass es sich bei der Puppe um eine Kunstform handelt, die mich – wie viele Menschen – seit Kindertagen begleitet. Damals waren es meine Eltern, beide Schauspieler, die wunderschöne Handpuppen mit nach Hause brachten und mit verstellten Stimmen unterschiedlichste Puppencharaktere zum Leben erweckten und mich zum Mitspielen animierten. Später begegneten mir Puppen auf Bühnen, auf Festivals, in Filmen und Serien. In meiner Ansprache ließ ich einige Stationen meiner künstlerischen und medialen Sozialisation Revue passieren und stellte fest, dass sie eigentlich immer da waren und mich begleitet haben. Eine ganz neue Dimension bekam meine Zuneigung, als ich begann, mich mit der Geschichte der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch zu befassen. Das war lange vor meiner Bewerbung um das Amt der Rektor:in. Damals lernte ich die oppositionelle, mitunter anarchische Kraft kennen, die in der Geschichte der zeitgenössischen Puppenspielkunst insbesondere an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch und in den künstlerischen Biografien ihrer Dozent:innen und Absolvent:innen steckt. Diese Zuneigung wuchs noch, als klar wurde, dass ich das Amt der Rektorin übernehmen sollte, denn zur Vorbereitung gehörte für mich der Bau von eigenen Puppen und das tiefgehende „Hineinhorchen“ in die Abteilung und die Wünsche der Dozierenden und Studierenden. In meinem Grußwort gestand ich auch, dass, seit ich Rektorin der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch bin und viele künstlerische Arbeiten der Kolleg:innen und Studierenden als Teil meiner Arbeit erleben darf, sich meine Zuneigung in Liebe gewandelt hat.

Die letzten Worte zur Eröffnung der festlichen Tage habe ich nicht mehr in genauer Erinnerung, aber im Kern ging es mir darum zu betonen, dass die zeitgenössische Puppenspielkunst eine Kunstform war, ist und sein wird, die Kindern einen ersten Zugang zum eigenen künstlerischen Ausdruck, zum Rollenspiel und zur Verlebendigung unserer Dingwelt eröffnet. Eine Kunstform, die uns an den unterschiedlichsten Orten begegnet, uns ein Leben lang begleitet und uns neue Sichtweisen auf alles eröffnet, was uns umgibt, was in uns und in den Dingen steckt. Eine Kunstform, der wir uns nicht mehr entziehen können, wenn wir sie in der poetischen bis überwältigenden Form erleben, wie sie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch vermittelt und weiterentwickelt wird. Vielleicht habe ich aber auch einfach nur gesagt: „Ich bin verliebt, bis über beide Ohren, in die zeitgenössische Puppenspielkunst.“

Anna Luise Kiss, Rektorin der HfS Ernst Busch Berlin

**Puppe50 – Was war?
Was ist? Was wird?
Ein Prolog**

Jörg Lehmann

Eine solche künstlerische Haltung, gekennzeichnet durch Demut gegenüber der Dingwelt, die uns umgibt, nenne ich eine innere Fähigkeit, die in der besonderen Wachheit und Begabung der Spielerpersönlichkeit wurzelt. Jener Wachheit, mit der sie die Dingwelt, ihre Formen und ihre Botschaften wahrnimmt und für die Zuschauer übersetzt.
(Konstanza Kavrakova-Lorenz, Professorin für Puppenspielkunst)

Es ist Sommer 1972. Die Staatliche Schauspielschule Berlin bekommt erstmals Zuwachs. Der Studiengang Puppenspiel wird geboren: ein methodisches, kulturpolitisches, vor allem aber künstlerisches Experiment.

Im Zentrum dieses komplexen Unterfangens steht seit nunmehr fünfzig Jahren die Beherrschung des Handwerks der Animation verschiedenster Materialien, Puppen und Objekte – und die Förderung einer eigenen künstlerischen Sprache. Nach dem Pilotprojekt eines Zusatzstudiums ab 1970 unter Leitung von Annemarie Esper und Heinz Hellmich, die beide ihre Wurzeln im Schauspiel hatten, wurde 1972 mit Hartmut Lorenz, Absolvent der Akademie der musischen Künste Prag, ein Fachmann mit dem Aufbau eines Curriculums für eine Fachrichtung Puppenspiel betraut. Der legte die ästhetischen Maßstäbe hoch:

Puppenspielkunst soll in ihren vielfältigsten visuellen Repräsentationen eine Weiterentwicklung des Schauspiels durch Ersetzen des lebendigen menschlichen Körpers sein, ohne seine Abwesenheit zu bewirken!

(Hartmut Lorenz, Professor für Puppenspielkunst)

Die Gründung eines Studiengangs für Puppenspielkunst ist zu diesem Zeitpunkt an einer Schauspielschule im deutschsprachigen Raum einmalig und bleibt es auch im ersten Jahrzehnt. Der künstlerische Impuls einer Handvoll Studierender und Lehrender des Studiengangs Schauspiel führte zur Befürwortung von offizieller Seite, die offenbar einen Bedarf erkannte. Ein Glücksfall.

Ein maßgeblicher Anstoß für die Wertschätzung des Puppenspiels und damit für die Gründung einer solchen Ausbildungsstätte in der DDR war sicherlich die Tournee von Sergei Obszow 1950/51, der mit seiner Kunst die Säle zwischen Rostock und Dresden füllte. Sein artistisches Können inspirierte die Theaterszene und erschien zugleich als zitierfähiger Referenzpunkt für die Relevanz dieser Kunstform in der noch jungen Republik. Die entstehenden kommunalen Puppentheater und Puppensparten an den Theaterhäusern verlangten nach professionellem Nachwuchs. Dem sollte mit der Einrichtung der Fachrichtung entsprochen werden.

Eine Ironie der Geschichte ist, dass der russische Ausnahmekünstler und Puppenspieler Obszow einer akademischen Ausbildung auf diesem Gebiet zeitlebens eher skeptisch gegenüberstand.

Ein anderer Gedanke der Machthabenden war möglicherweise: Staatlich ausgebildete Puppenspielerinnen und Puppenspieler könnten mit ihrer Kunst vor

allem den sozialistischen Nachwuchs bestens formen und klassenbewusst beeinflussen. Wenn diese Vermutung zutrifft, ist das gehörig danebengegangen. Gerade die Studierenden der Abteilung Puppenspielkunst, einschließlich der hier Lehrenden, fühlten sich schon bald einem weiten Theaterbegriff, etwa dem Theater des Absurden, dem Anarchischen, dem Spielerischen, dem Surrealen, der Poesie ... weit mehr verbunden als etwa der im wahrsten Sinne des Wortes hölzernen Didaktik eines Verkehrskaspers. Versuche der Instrumentalisierung für unkünstlerische Absichten wussten die meisten der aus „der Puppe“ Kommenden mehr als einmal spielerisch zu unterlaufen.

Von Anfang an war das Diplomstudium in den zunächst drei, mit Erreichen des Hochschulstatus der Ernst Busch 1981 vier Studienjahren zweigleisig angelegt: gelehrt und erprobt wird die Animation verschiedenster Materialien sowie die Kunst der Darstellung. Noch heute manifestiert sich dies im zu erreichenden akademischen Rang: Puppenspieler/in/Darstellende/r Künstler/in – ein langer Titel. Das Spielfeld des Studiums hat sich seit seiner Gründung bis heute beträchtlich erweitert: Es reicht von der Untersuchung des genuinsten und ältesten Theaterrmittels, der Maske, die ihren Platz zu Beginn des Studiums hat, über das Mittel der Handpuppe, der sogenannten Tischpuppe und der Marionette. In den Szenenstudien werden Puppen untersucht und gespielt, die, inspiriert vom japanischen Bunraku, von mehreren Spielenden geführt werden. Es gibt Gestaltungsprojekte, Sommerprojekte mit Studierenden der Regie, freie Projekte, Studioinszenierungen, mitunter mit Studierenden des Schauspiels. Die Grundlagen der bildnerischen Gestaltung werden in den eigenen Werkstätten der Schule gelehrt, hier kann gebaut und geforscht werden. Das Labor für Digitalität als neu geschaffenes Experimentierfeld für die gesamte Hochschule ist in der Puppenspielkunst verankert und wartet darauf, entdeckt zu werden.

Zurück zum Beginn und Aufbruch. An den Schauspielhäusern entstanden Puppensparten und es wurden Theaterhäuser für Puppenspiel gegründet. Die Liste ist lang: Neubrandenburg (das 2001 leider einer äußerst naiven Kulturpolitik zum Opfer fiel), Erfurt, Halle, Dresden ... Überall prägten und prägen Absolvierende der Abteilung das künstlerische Schaffen und setzten Maßstäbe. Die Liste der Namen, die hier studierten und dann an den Häusern spielten oder inszenierten, auch an die Schule zurückkehrten, um zu lehren, ist lang. Peter Waschinsky etwa ist ab 1976 künstlerischer Leiter in Neubrandenburg. Durch den Erfolg seiner Regie- und Soloarbeiten auch über das kleine Land hinaus hat der Name der Stadt, sonst eher weniger als Sehnsuchtsort bekannt, noch heute einen legendären Klang innerhalb der Szene. Später wird das Puppentheater unter der Leitung von Knut Hirche weitergeführt. Christoph Werner, Autor und Regisseur, eine der vielen Mehrfachbegabungen in diesem Metier, leitet seit 2011 das Puppentheater Halle, das in der Szene Maßstäbe setzt. Viele, viele andere wären zu nennen.

Was die Arbeit und die Kunst der Absolvierenden der „Puppe“ auszeichnet, ist die Breite dessen, was untersucht, erforscht, erschaffen, künstlerisch hinterfragt wird. Diese Kunstform ist – im wahrsten Sinne des Wortes – nicht zu fassen. Sie bewegt sich notwendig und selbstverständlich zwischen den darstellenden und den bildenden Künsten, sie arbeitet mit Literatur oder ganz ohne Sprache, sie lebt von der Verführung der Aufmerksamkeit des Publikums auf den eigenen Körper oder auf ein Ding, ein Objekt – und von der bewussten Umkehrung dieser Wahrnehmung. Sie hat nicht den einen Referenzpunkt, weder künstlerisch noch örtlich. Sie ist eine Kunst ohne Zentrum und zugleich keinesfalls voraussetzungslos. Aus den beschriebenen Anfängen, der künstlerischen Initiative einer kleinen Gruppe von Schauspielstudierenden und ihrer Lehrenden, den eigenen Körper als Darstellungsmittel um ein Instrument zu erweitern, ist eine eigene, weit gefächerte Darstellungsform geworden: das Theater der Dinge.

Prägend für die Lehre an der BUSCH waren u. a. Horst Hawemann, dem ein basaler Ansatz in der Improvisationsarbeit zu verdanken ist, der schon genannte Peter Waschinsky, maßgebend in der Untersuchung und Vermittlung von Puppenspieltechniken für Marionette und Handpuppe. Konstanza Kavrakova-Lorenz, die Wesentliches zur Theoriebildung beitrug, Hartmut Lorenz mit den grundlegenden Seminaren zur Animation von Puppen und Material und dem Lehrangebot „Geschichten erzählen“. Hans-Jochen Menzel durch seine Wiederentdeckung und Weiterentwicklung des Handpuppenspiels und seine schier endlose Kraft und Langmut in der Förderung des Nachwuchses. Die schon erwähnten Werkstätten werden geführt von Ingo Mewes, Karin Tiefensee hat hier über viele Jahrzehnte die bildnerischen Gestaltungslehre geprägt. Nicht zu vergessen Regina Menzel, die unter dem nüchtern anmutenden Lehrangebot „Puppenführungstechnik“ eine ganze gedankliche und methodische Welt vereint und Generationen von Studierenden nahebringt.

Und immer wieder Zerreißproben, die bei einem solchen künstlerischen und methodischen Spagat nahe liegen: Wie viel Puppe braucht das Puppenspiel? Ist das nun zu viel Schauspiel? Früher war mehr Puppe ...! Bilden wir für Schau- oder Puppenspiel aus? Konstanza Kavrakova-Lorenz hat darauf bereits 1994 in ihrem Aufsatz „Schauspieler und/oder Puppenspieler?“ die einfache und bis heute radikale Antwort gegeben: „Die Ausrichtung seiner Konzentration ist vielschichtiger als beim Schauspieler; aber deshalb muss er sicherer Schauspieler können. Umso sicherer muss er die Quelle seines Produzierens im Griff haben.“

Hans-Jochen Menzel, seit 2003 Leiter der Abteilung, öffnete das Feld noch weiter. Schon während des Studiums wurde mehr und schneller „draußen“ gespielt, was nicht unumstritten war. Ab 2013, nach erfolgreicher Leitung der Puppensparte am Theater Junge Generation Dresden, übernahm der Schweizer Regisseur Markus Joss. Dieser verbindet seitdem eine kommunikative und bedachte Leitung der Abteilung mit Theoriebildung (Mitherausgeber „Theater der Dinge“ 2016) und innovativen Regiearbeiten; 2021 entwickelte er mit

Studierenden „Creatures Hill“, ein groteskes Spiel mit Puppen und Masken, das Maßstäbe setzte. Der Einbruch des Digitalen in die Theaterwelt und so auch die Puppenspielkunst eröffnete dem Kollegium im fünften Jahrzehnt der Lehre einen neuen Raum, der von Anfang an künstlerisch und methodisch umstritten war. Nach Versuchen, das neue Theatermittel der Digitalität in den Diplomstudiengang zu integrieren, erfolgte dann 2018 die Gründung des Masterstudiengangs „Spiel & Objekt“ mit derzeit 6 Studierenden pro Jahrgang, Aufnahme alle zwei Jahre, unter dem Dach der Abteilung. Seit der Spielzeit 2019/20 beherbergt eines der größten Häuser des Landes, das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, eine neue Sparte: Puppentheater. Geleitet und mit Leben erfüllt von Studierenden und Absolvierenden der Abteilung, mit Programmen im Kleinen Haus ebenso wie auf der (dort tatsächlich) großen Bühne: „The Black Rider“ in der Regie von Prof. Astrid Griesbach feierte im September 2020 Premiere. Und der bis dahin im Theater der Dinge eher unterversorgte Pott staunte, ein immer wiederkehrendes Phänomen in den Zuschauerräumen der Theater beim Erstkontakt mit dem Metier.

Ob Handpuppen, Tischpuppen, digital hergestellte Objekte, Klappmaul, Schatten oder Marionetten theatrale Vorgänge konstituieren – immer entsteht Theater. Ein Theater, in dem die Spielenden ein Ding in den Mittelpunkt der theatralen Kommunikation stellen, ohne dabei selbst zu verschwinden. Mehr noch, es agieren immer mindestens zwei Subjekte, nie ist der spielende Mensch nur Maschinist. Und vielleicht ist diese komplexe Form der Darstellung eben gerade deshalb auf der Höhe der Zeit, auch weil sie mit den Mitteln der Fragmentierung der Körper, der Überhöhung, der Anarchie und der Groteske versucht, etwas über unsere fragile Gegenwart zu erzählen.

Alles begann im Sommer 1972. Fünfzig Sommer später feierte die Ernst Busch mit derzeitigen und ehemaligen Studierenden und Lehrenden, mit Freundinnen und Freunden, Kollegen und Nachbarn das Jubiläum des ersten Studiengangs für ein Theater der Dinge im deutschsprachigen Raum. WAS WAR, WAS IST, WAS WIRD? Unter diesem Motto stand das dreitägige Fest vom 8. bis 10. Juli 2022 am sich immer noch neu anfühlenden Standort der Hochschule in Berlin-Mitte: mit Gesprächen, Begegnungen und natürlich Theater: Theater der Dinge in den unterschiedlichsten Spielarten.

Der erste Tag begann mit Aktionen im öffentlichen Raum und einem Lauf mit Puppen, Masken und Objekten zur Hochschule. Dort ging es weiter mit spektakulären Überraschungen draußen und dann drinnen: Unter dem Motto WAS WAR? gestalteten befreundete Theater und Gruppen ein Programm auf den zwei großen Bühnen und im gesamten Haus. Der zweite Tag stand ganz im Zeichen der Gegenwart und stellte die Frage WAS IST? Er wurde von den Studierenden in Kollaboration mit Studierenden aus Budapest und Stuttgart gestaltet. Und der dritte Tag beschäftigte sich mit dem WAS WIRD?: Es wurde über die Zukunft des Studiengangs und des Theaters der Dinge diskutiert und auf den Bühnen und in Foren spielerisch Ideen, Visionen und vor allem

Wünsche formuliert. Und auf denen bestehen wir nun. Ein Ergebnis ist dieses Buch. Eine subjektive Bestandsaufnahme nach fünf Jahrzehnten Forschung und Ausbildung in Wort und Bild. WAS WAR? WAS IST? WAS WIRD? Viel Freude und Anregung beim Blättern und Lesen!

Weitere Bilder und Eindrücke vom Fest „Puppe50 – Was war, was ist, was wird“ 08.–10.07.2022 finden Sie hier.



Was

war?



19 "Surrogates – Mein zweites Ich", Ronny Winter (liegend), Stefan Wey, Markus Voigt, Regie Klaus Gehre, Theater Greifswald 2013.

20 „Kasper tot. Schluß mit lustig?“ Lutz Großmanns legendäre Handpuppen – Wiederentdeckung von 2004, Regie Hans-Jochen Menzel.



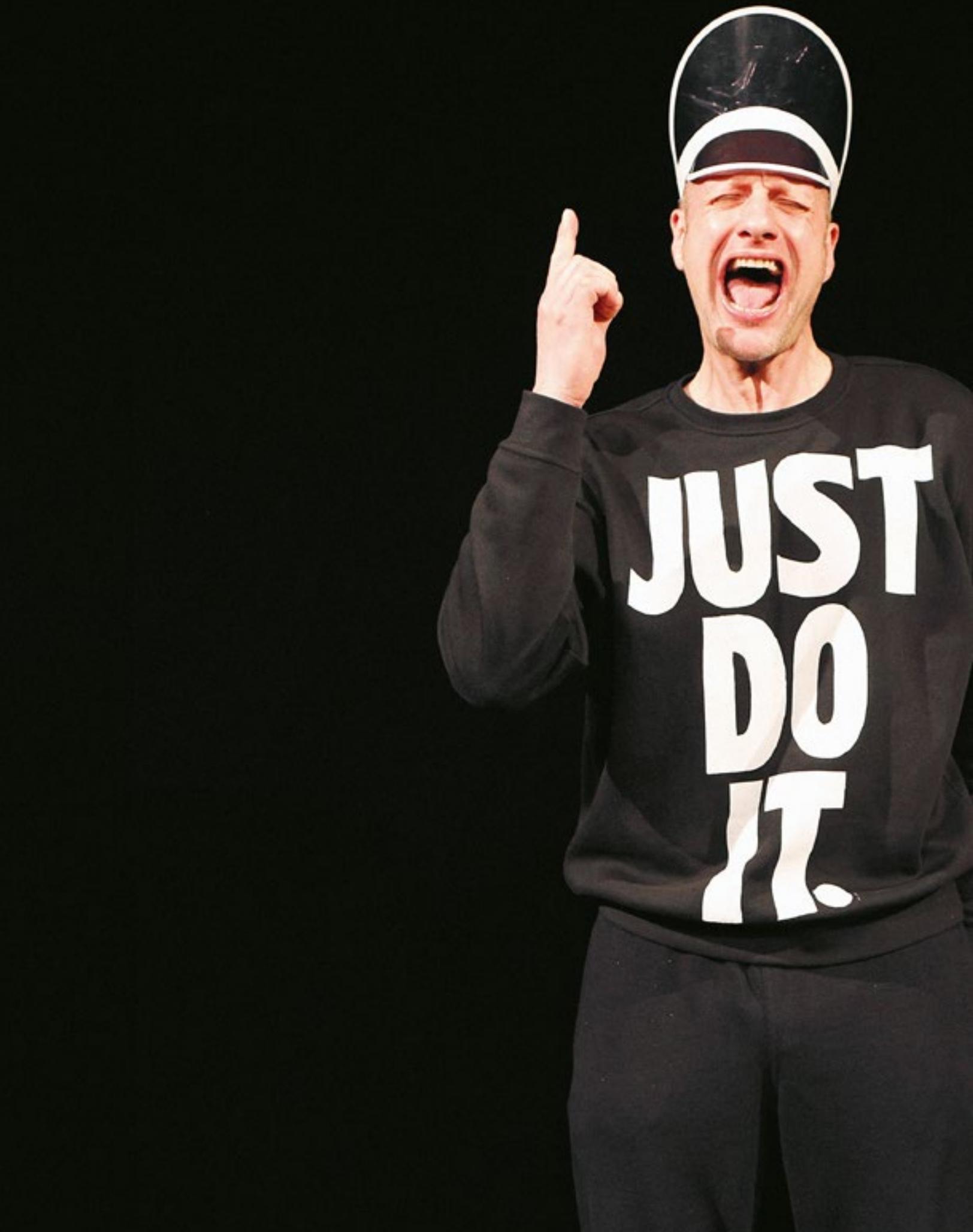




22 „Weihnachten bei Ivanovs“, Gorki Theater, Regie Tom Kühnel, Robert Schuster, Sprecherziehung Viola Schmidt, Onno Grohmann, 1995.
23 Hans Krüger spielt etwas.











26 Die Echse mit Zigarre und Micha Hatzius in der Freizeit.

27 „Konzert für eine taube Seele“ (Christoph Werner), Puppentheater Halle, Regie Christoph Werner, UA 2006.









30 „Virgin Queen“, Volksbühne Berlin, Sebastian Fortak, Nils Dreschke, Sandra Hüller, Lars Frank, Regie Claudia Bauer 2009.

31 „Über den Klee – oder der Knochen in meinem Kopf“, Melanie Sowa, Frederike Krahl, Puppen von Paul Klee, Regie Mario Hohmann 2008.





Puppentheater der Stadt Meitz

94114 Meitz, Mühlgang 12, Tel. (09 49) 5 23 35 78

**DIE WERKSTATT
DER SCHMETTERLINGS**

nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Gertraude Bahl

Regie: Christoph Werner • Typen: Aali Hussein
Schauspiel: Volker Weber • Musik: Georgije Vost
Es spielen: Lars Frank und 888, Dorothea
Es findet am 7. Februar • Premiere: 25. November 2000

Das Geschehen aller Dinge ereignet sich in Meitz und hier,
das Berg und Tal, die Meise und Fleder,
das Geschehen erzählt die Schwestern und beschließt
es Meitz zu erzählen.
den die Menschen glücklich machen soll
In einer Inszenierung mit viel Musik von Georgije Vost
das fast ohne Worte erzieht, erzählt der Regisseur
Christoph Werner ein Stück Kinderwissen, das immer noch
ein Stück so sich selbst kennen ermöglicht,
das jeder von uns auf besondere Weise zurückspiegelt bei
oder zurückspiegelt wird.
Es spielen Lars Frank und 888, Dorothea,
die mit ihrer Inszenierung „Kunter der phänalen Meise“
in der letzten Meise in Form waren
und die von ihm völlig anders ist,
Theater aufzuführen, im English haben.

LECKEMEIERLUNG

Gertraude Bahl
„Die Werkstatt der Schmetterlinge“
Peter Heinemann Verlag
mit Illustrationen von Wolf Eibrecht

BUCHHANDLUNG
JACOBI & MÜLLER GMBH
Riese 3 • 04188 Ballenstedt
Tel. 0345 - 599 97 48 • Fax 0345 599 97 41

von Jan Kötter

- 32 „Die Werkstatt der Schmetterlinge“ Puppentheater Halle, zu Gast in Indien, Japan, Westeuropa - hier als Lesezeichen 2000.
33 Maulwurf, Frosch Herr Günther Falkenhorst und René Marik (Mitte).





Spurensuche an vier zurückgelassenen Orten

Markus Joss

Rekonstruktion einer Rede über Orte, Schutt, Dinge und Freiheit zur Eröffnung der Feierlichkeiten zum fünfzigjährigen Bestehen des Studiengangs Zeitgenössische Puppenspielkunst – unterbrochen von lautem Knallen.

Es tritt auf: der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter, dem Anlass entsprechend gekleidet. Er schiebt einen Servierwagen, darauf getürmt: Berge vergilbter Akten, einige Karteikarten, ein winziges Kästchen und eine Stecknadel.

Nebst einem Konzertflügel, der noch vom vorherigen Programm stehen geblieben ist, sind zu sehen: im Raum verteilt, auf Kopfhöhe schwebend, fünf große, strahlend weiße Luftballons.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter:

Wir haben alles erschöpfend aufgearbeitet. Ich werde hier jetzt lückenlos fünfzig Jahre Puppenspielkunst referieren.

Nach Gelächter und einer allgemeinen, herzlich gehaltenen Begrüßung – Liebe Gäste, liebe ... schön, dass Sie hierhergekommen sind ... beginnt das Reden.

Die Puppe feiert am 08./09. und 10.07.2022 ihr Jubiläum, so hieß es die vergangenen Wochen und Tage.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter nimmt aus dem Kästchen einen winzig kleinen Stuhl und stellt ihn auf einen Stapel Akten.

Einen Jubilar, eine Jubilarin setzt man gemeinhin auf einen Stuhl, nähert sich ihr, oder ihm, richtet warme, dankende Worte an sie oder ihn.

Aber: Wer oder was kann für sich in Anspruch nehmen, diesen Studiengang zu repräsentieren?

Der korrekte Zuruf an Sie, unsere Gäste, wäre gewesen: Bitte kommen Sie zu den Feierlichkeiten anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens des Studiengangs. Anlässlich des Bestehens, das ist sprachlich korrekt, aber unsexy. Stattdessen, sprachlich nicht ganz sauber, aber irgendwie verständlich: Der Studiengang feiert. – Der Studiengang selbst kann natürlich nicht feiern und wo ist er überhaupt?

Er deutet auf den winzig kleinen Stuhl, der immer noch leer ist.

Sie sehen, worauf ich hinauswill – die meisten unserer Gäste sind ja in dem Metier unterwegs. Es geht um die Fragen: Wer wird durch was repräsentiert? Wer spricht für wen? Wer soll sagen, dieser Studiengang ist so und so, und so

geworden, weil. Das Thema ist virulent: Wer darf wessen Geschichte erzählen, wer hat die Erzählhoheit – und hier noch einmal verschärfend: Wo ist eigentlich das bejubelte Objekt? Dies die erste Leerstelle. Wer oder was ist der Jubilar? Oder die Jubilarin?

Der Jubilar oder die Jubilarin gewinnt seine oder ihre Kontur erst durch das Sprechen über ihn oder sie, und auch der Sprecher macht sich unweigerlich selbst zum Thema, es geht gar nicht anders – es ist ein zutiefst performativer Vorgang.

Wir könnten erzählen: die Geschichte des Studiengangs als Teil der Institution oder als Summe der Artefakte, die er hervorgebracht hat: also nicht nur all die Puppen, die hier entstanden sind, sondern auch die Akten, die schriftlichen Diplomarbeiten, die vernachlässigten Kühlschränke, die verworfenen Lehrpläne und die Makulatur gewordenen Kooperationsverträge.

Oder als Geschichte der sich wandelnden Lehrkonzepte und ihrer Spiegelung in einer sich verändernden politischen, sozialen und ökonomischen Welt. Wie sah die Kunst- und Kulturszene, wie der Arbeitsmarkt zur Zeit der Gründung aus – und wie heute?

Oder der Studiengang ist die Summe all seiner Absolvent:innen, seiner Dozent:innen und Mitarbeiter:innen, den aktiven wie den ehemaligen, seiner Kooperationspartner und Netzwerke, in die er eingebunden ist. Der Studiengang wäre hier als ein radikal immaterielles Gebilde zu beschreiben. Nichts in diesem Bild wäre statisch. Der Studiengang als fluides Gebilde. Aber was wäre der Kern?

Keine dieser Perspektiven soll hier zum Leitfaden werden. Vielmehr soll diese Rede nur einige persönliche Begegnungen mit Orten benennen, an denen der Studiengang einmal seinen Ort, seinen Sitz hatte. Einige kenne ich aus Akten oder sie sind mit Objekten und meiner eigenen Biografie verbunden.

Ich mache hier mal einen ersten Schnitt.

Um den Vortrag zu strukturieren, ziehe ich an passenden oder unpassenden Stellen eine Karte mit Definitionen der Puppenspielkunst.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter nimmt eine Karteikarte vom Servierwagen und liest vor.

„Puppenspiel ist, wenn alles nicht funktioniert!“
Das ist ein Zitat von Hartmut Lorenz.

Es folgt die Begrüßung von Herrn Prof. Hartmut Lorenz, der unter den Gästen ist. Seinem Engagement und seiner Leidenschaft ist es zu verdanken, dass der Studiengang Anfang der 1970er Jahre als eigenständige Fachrichtung

innerhalb der Hochschule für Schauspielkunst aufgebaut wurde. Im weiteren Verlauf der Rede lernen die Zuhörer den Gehrten auch in der Rolle des Bauleiters am ersten Standort im Bruno-Bürgel-Weg Nr. 71 kennen.

Aufmerksam Beobachtende konnten während der letzten Minuten Nebel aus den Ritzen des Bühnenbodens aufsteigen sehen. Auch ein Vierkantschlüssel senkte sich mehrmals aus dem Schnürboden, ohne dass danach gegriffen wurde.

Schließlich greift der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter doch nach dem Vierkantschlüssel und öffnet eine Bodenluke, aus der Nebel aufsteigt und sich nun sogar eine Leiter schiebt. Nichts passiert.

Es wird darauf hingewiesen, dass jetzt ein lebensgroßes Krokodil aus der Luke steigen würde. Aus den Tiefen der Unterbühne würde es Stapel von weiteren vergilbten Akten auf die Bühne wuchten. Es würde auch Objekte aus seinem Schlund herauswürgen, bliebe in der Folge, also während der fortdauernden Rede, im Hintergrund präsent, sozusagen lesbar als Bindeglied zu einem unter dem Bühnenboden zu vermutenden kellerartigen Archiv.

Nach dem Hinweis, dass der werthe Kollege Prof. Florian Feisel von der Hochschule in Stuttgart quasi als Gastgeschenk an die Schwesterschule in Berlin geplant hatte, in dem Krokodilkostüm zu stecken, aber leider erkrankt sei und man sich das Krokodil nun vorstellen müsse, lenkt der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter den Blick auf eine Marionette, die sich aus dem Schnürboden herabsenkt. Es handelt sich um die älteste Puppe im Fundus. Sie ist genauso alt wie der Studiengang und hat in der Inszenierung „Die schöne Genoveva“ gute Dienste geleistet. Derweil steigt weiter Nebel aus dem Keller und umhüllt das abwesende, lebensgroße, würgende Krokodil.

Aus der Hand der Marionette, die sich mittlerweile auf den Flügel gesenkt hat, nimmt der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter ein Dokument.

Das Ministerium für Kultur schreibt im November 1971:

„Sehr geehrter Kollege Lorenz, ich lade Sie hiermit herzlich zur konstituierenden Sitzung der Studienplankommission Puppenspiel am Donnerstag, den 18. November ins Ministerium ...“, usw. „Hochachtungsvoll ...“ usw.

1971! Das könnte man als Startpunkt für den Studiengang lesen. Im November 1971 findet ein reger Briefwechsel statt. Es geht um „Studienpläne“, um „einzureichende Unterlagen“, um „nachzureichende Unterlagen“ und um „praktische Fragen der künftigen Verwaltung“.

Bevor ein Ministerium zu einer konstituierenden Sitzung einlädt, haben natürlich schon viele Menschen vorgedacht, haben geplant, gesprochen und: Sie haben da schon mal was ausprobiert!

1971 wird die konstituierende Sitzung angesetzt. Aber es gibt an der Ernst Busch bereits Klassen, in denen Puppenspiel gelehrt wird. – Und so gibt es auch eine gewisse Unschärfe, die uns bei den Vorbereitungen zum Jubiläum begleitet hat. Wir befinden uns im Jahr 1971 und es gibt bereits Studierende. Irgendwie sind wir also schon älter als fünfzig Jahre?

Der Grund dafür ist, dass es in einer ersten Etappe das Studienangebot Puppenspiel als Teil der Fachrichtung Schauspiel gab. Pilotprojekt könnte man so etwas vermutlich nennen. Es ist einer Handvoll engagierter Studierender und einigen Dozierenden der Fachrichtung Schauspiel zu danken, dass aus ihrem Interesse „an der Puppe“ ein Pilotprojekt innerhalb der Busch wurde.

Der Nukleus, der dann zum Aufbau eines eigenständigen Studiengangs führte, war der zweite Schritt und letztlich ein Bekenntnis zu einer Differenz. Die Initiatoren dieser Etappe waren davon überzeugt, dass nur ein spezifisches Angebot das Fundament für eine Professionalisierung des Berufes sein kann.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter steht immer noch neben der Marionette. Direkt daneben: einer der fünf großen weißen Luftballons.

Wir sind jetzt im Bruno-Bürgel-Weg 71 in Schöneweide. Traumlage am Wasser. Ehemalige Bootsschuppen. Der Studiengang wird aufgebaut und im Oktober 1974 beginnt ein Projekt, das für das Selbstverständnis der Fachrichtung vermutlich ebenso von zentraler Bedeutung war wie der Standort dieses Hauses hier. Man will Sichtbarkeit inmitten der Stadt und tritt also mit einem konkreten Anliegen an die Verantwortlichen heran. Mit Verweis auf den internationalen Erfolg der erwähnten Inszenierung „Genoveva“, in der diese Puppe hier mitgespielt hat, wird die Einrichtung einer Studiobühne ins Auge gefasst. Dazu wird von der Fachrichtung ein Vorschlag erarbeitet, der u. a. vorsieht, dass „die Bühne nicht weniger als 30 und nicht mehr als 100 Plätze haben soll“. Weiter wird darauf hingewiesen, dass dafür „ein Zugang zu der bestehenden Toilette geschaffen werden muss“ und dass „die Spielstätte eine Mindestbelastung von 3000 Watt haben soll“. Das waren noch Zeiten, als man mit 3000 Watt auskam! Vorgeschlagener Standort schon damals: eine Liegenschaft in der Stadtmitte! – Das Vorhaben wird abschlägig beantwortet, man bleibt in Schöneweide.

Machen wir es halt selber! Und wenn schon keine Studiobühne, dann wenigstens einen großen Probenraum, dorthin laden wir dann Zuschauer ein und dann ist das auch so eine Art Studiobühne. Und so gibt es 1975 den Startschuss für ein Bauvorhaben. Aber erst muss etwas abgerissen werden. Und der damalige Rektor der Hochschule, Hans-Peter Minetti, weiß auch davon und bittet einen gewissen Generalmajor Elssner, einen Lkw W50 des Wachregiments zur Verfügung zu stellen, und verweist darauf, dass „das Auf- und Abladen des Bau-schutts selbstverständlich von Studenten übernommen wird“. Im November des Jahres 76 stellen wir uns am Bruno-Bürgel-Weg einen solchen Lastwagen



W50 mit einer maximalen – ich hab es recherchiert – Zuladung von 5,3 Tonnen vor. Ich hoffe, dass nicht die maximale Kapazität ausgenutzt wurde. Wer schon mal eine Tonne geschippt hat ... Den Abriss übernehmen Studierende und es ist zu vermuten, dass auch Dozent:innen und der Studiengangsleiter involviert sind.

Aufgebaut wird jetzt mit Hilfe der Ausbildungsstätte des Tiefbaukombinats und im Oktober wird formvollendet um „die Anlieferung von 20qm Fertigbeton der Güteklasse 60“ gebeten und im März geht es dann noch mal um „HPL Platten von 5cm Stärke ...“

Diese ganze Kommunikation hat der Bauleiter Lorenz geführt, und das Bauvorhaben heißt „Probephase Bruno-Bürgel-Weg“. Der Bau schreitet voran, es gibt ein Richtfest und alles nimmt ein gutes Ende.

Aber auch Widerständiges:

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter greift nach weiteren Dokumenten.

Noch ein Fundstück aus dem Archiv. – Die Zahlen müssen Sie sich nicht alle merken, aber es geht hier um den Spirit. Es ist schon interessant, was beim Aufbau eines Studiengangs in den 1970er Jahren so alles über den Schreibtisch des Studiengangsleiters geht.

Im März 75 wird die kommunale Wohnungsverwaltung Treptow „noch einmal darum gebeten [...] den Wiedereinbau eines WC freizugeben“. Ein WC, über das wir erfahren, dass es bis 1973 in Betrieb war, dann aber „wegen Einfrierens und wegen allgemeiner Vernachlässigung geschlossen werden musste“. Verwirrend ist, dass im März 1977 der Leiter der Fachrichtung Puppenspiel, Herr Prof. Hartmut Lorenz, eine Kollegin Freitag aus der kommunalen Wohnverwaltung Treptow darauf hinweisen muss, dass das eine WC der Fachrichtung nicht genügt. Es ist „überlastet“.

Das Schöne und Faszinierende ist: Gleichzeitig gibt es Korrespondenzen mit Kolleg:innen anderer Hochschulen über Lehrinhalte und Ausbildungsziele, über Fragen der Ästhetik und wie die Puppenspielkunst weiter befördert werden kann. – So ein Studiengang ist ein komplexes Geschäft.

Der Luftballon am Standort Bruno-Bürgel-Weg wird zum Platzen gebracht.

Jetzt sind wir im Jahr 1992 und das Mietverhältnis am Bruno-Bürgel-Weg wird aufgelöst. Die Übernahme der Gebäude in der Hauptstraße an der Rummelsburger Bucht erfolgt im September 1992. – Traumlage am Wasser, schon wieder.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter geht am Krokodil vorbei zu einem zweiten Luftballon direkt in der Traumlage an der Rummelsburger Bucht. Verweilt kurz.

Mit dem Hinweis, er werde zurückkehren, pünktlich zum Auszug 2001 und zum Abriss der Gebäude, geht er zu einem dritten Luftballon.

Hier stehe ich in der Schnellerstr. 138, dem wohl merkwürdigsten Ort in der Geschichte des Studiengangs, nicht zu verwechseln mit der Schnellerstraße 104, dem früheren Standort der Schauspielabteilung und Hauptsitz der Busch.

Die 138 ist die ehemalige Elektro-Akustisches Laboratorium KG, eingezwängt zwischen Heizkraftwerk und der ehemaligen Bierbrauerei Bärenquelle.

Die Schnellerstr. 138. Das ist: Traumlage am Wasser, schon wieder. Und: in direkter Nachbarschaft zu einem Baumarkt. Also doppelte Traumlage.

Für einen Moment sieht es so aus, als könnte hier ein Domizil für den Studiengang entstehen. Aber gegen Ende der 1990er Jahre ist schon absehbar, dass die Traumlage – dort drüben – an der Rummelsburger Bucht nicht gehalten werden kann. Also sucht man nach einer Alternative.

Und hier beginnt meine erste wichtige Begegnung mit dem Jubilar, oder der Jubilarin. Wir schreiben das Jahr 1999. Ich bekomme einen Schlüssel, einen Raum, eher eine Halle, und kann mich mit meiner Werkstatt einrichten. Über Wochen schweiße ich Schrottobjekte zusammen als Ausstattung für eine Studioinszenierung der Puppenspielstudierenden. Eigentlich studiere ich Regie, aber weil das Schweißen nicht als Studienleistung anerkannt wird, muss ich mich beurlauben lassen.

Am Beginn meiner persönlichen Beziehung zum Jubilar steht ein Ort, der Freiheit und Inspiration bietet. Er ist verknüpft mit einer Studioinszenierung, die ich mit Studierenden des 3. Studienjahres realisiere. Dass dies überhaupt möglich ist, verdanke ich Frau Prof. Konstanza Kavrakova-Lorenz, die damals den Studiengang leitet. Für das Vertrauen, das sie schenkte, und die Freiräume, mit all ihren Unsicherheiten, die sie zugelassen hat, bin ich ihr bis heute dankbar.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter lässt die doppelte Traumlage an der Spree mit einem lauten Knall platzen. Und geht zurück zur Rummelsburger Bucht.

Jetzt also die Hauptstraße. In meiner Erinnerung eine Anhäufung von Baracken, traumhaft an der Rummelsburger Bucht gelegen. Ich bleibe bei meiner Erinnerung, bei meiner Erzählung und Sie ahnen, was die Idee dieser lückenhaften Reise durch die Standorte des Studiengangs sein kann.

Gesammelt werden hier hochsubjektive Erinnerungen ... und am Ende meiner Rede werde ich irgendetwas in der Art sagen, dass viele ihre ganz eigene Geschichte entlang von Orten und Objekten werden erzählen können. Und dazu lade ich Sie ein. Auch dazu ist dieses Fest da.

Meine Geschichte hat von Anfang an mit konkretem Material zu tun und ist sehr haptisch! So ist mir z. B. gleich aufgefallen, dass mein Vor-Vor-Vorgänger im Amt Fertigbeton einer geringen Güteklasse bestellt hat. Er wird mit dieser Art Beton irgendetwas ohne Stahlbewehrung gebaut haben. Ich vermute, es ging um einen Unterboden oder einen Estrich oder irgendetwas in der Art. Aus den Stapeln ungeordneter Dokumente purzeln uns Details entgegen. Hintereinander aufgereiht sind die Lücken das Interessante. Das Prinzip unserer Kunst, dem Material selbst seinen Raum zu lassen und die Verbindungen zu Objekten, Diskursen und der eigenen Biografie spekulativ zu füllen, ist das Leitprogramm dieses Ausflugs in die Vergangenheit.

Jetzt stehe ich wieder auf der Hauptstraße. Das meiste ist schon weg, was in den Baracken gelagert war, wurde schon weggeschmissen. Auch die Ausstattung der vorgenannten Studioinszenierung. Die Schrottobjekte – meine – wurden auf den Schrott gekippt, die meisten. Dabei wollte ich doch noch, man hätte daraus doch noch was bauen können, da war doch dieses eine Teil ...

Der Luftballon in der Hauptstraße in Toplage an der Rummelsburger Bucht wird zum Platzen gebracht.

Was ich retten kann, sind zwei Stahlräder, die mal Teil eines Kohlenwagens waren. Ich werde sie später mit nach Dijon nehmen und dort in einer Inszenierung einsetzen.

Die Hauptstraße gibt es nicht mehr. Der Platz ist bebaut. Die Räder sind jetzt in Frankreich.

Der amtierende Abteilungs- und Studiengangleiter geht am Krokodil vorbei Richtung Lichtenberg und kommt bei einem besonders schönen und großen Luftballon an.

Hier ist die Parkaue 25, wo ab 2001 nach und nach das Terrain erweitert wird. Im ehemaligen Zentralhaus der Jungen Pioniere und in direkter Nachbarschaft zum Caroussel Theater, der heutigen Parkaue, Junges Staatstheater Berlin, wird Etage für Etage, Raum für Raum, Freiheit, viel Raum, viel Freiheit von Studierenden eingenommen. Die ehemalige Hausmeisterwohnung wird zur Terra incognita für die Dozenten und gehört ganz den Studierenden. Es gibt dort eine Küche, mehrere Zimmer, in denen auch mal jemand schläft, wenn anderswo alles zusammenbricht. Als Leiter der Abteilung muss man nicht alles wissen. Hauptsache, die Hütte steht am nächsten Tag noch.



Botin zwischen den Welten ist die Kollegin, die sich um die Sauberkeit kümmert. Sie weiß Schauriges zu berichten. Der Kühlschrank! Der wurde vor der großen Sommerpause nicht ausgeräumt. Schlimm sei das. Ganz schlimm. Von der Abteilungsleitung wird verfügt, dass trotz der farblichen und geruchlichen Veränderung die grundsätzliche Funktionsfähigkeit nicht in Frage zu stellen ist. Es gibt keinen Cent! Nein! Kein neuer Kühlschrank! – Und weil gerade ein Animationsfilmseminar ansteht, entscheiden sich Studierende, einen Film mit einer Next-Level-Herausforderungs-Dramaturgie zu drehen. Die Herausforderung ist das Putzen. Das Ergebnis: ein Film und ein Kühlschrank, dem seine Würde zurückgegeben wurde.

Selbstverwaltete Sonderzone, das ist die Parkaue in meiner Erinnerung. Vieles muss selbst gemacht werden, so geht es auch.

Dann das Versprechen. Und als dieses gefährdet ist: die Forderung. 2012 kunstvoll vorgetragen: Bitte, bitte nach Mitte! Die HfS will den lange geplanten Standort in Mitte, an dem sich endlich alle Studiengänge begegnen können. Und jetzt sind wir hier.

Der Luftballon in der Parkaue 25 wird zum Platzen gebracht. Das Krokodil erschrickt kurz und trollt sich von der Bühne.

Jetzt gibt es nur noch einen Luftballon.

2018 wird die Zinnowitzer Straße bezogen und ist auch wieder ein Versprechen: Der neue Standort soll die Studiengänge zusammenbringen. 2012 schon vorgetragen, ist das jetzt unsere Baustelle für die nächsten Jahre und Jahrzehnte.

Eine kleine Tour de Force einmal quer durch Berlin. Von der sogenannten Peripherie in die offizielle Mitte. Von Schutt und Baustellen zu neuen Baustellen, vom Luxus der Selbstverwirklichung mit kurzen Wegen zum Luxus beheizter Räume. Wir sind uns der Verantwortung bewusst und werden etwas daraus machen. Die Räume sind im Winter warm und es regnet nicht durchs Dach. Das ist nicht selbstverständlich und nicht ironisch gemeint. – Aber bevor der Duktus dieser Rede jetzt zu pastoral wird, ziehe ich noch einmal eine Karte: „Wenn viel auf der Bühne steht, Puppentheater vor sich geht.“ Das ist von Horst Hawemann.

Es senkt sich aus dem Schnürboden: ein monströs großer Stuhl, den der amtierende Abteilungs- und Studiengangsleiter erklettert.

Ich setze mich auf diesen Stuhl, nicht etwa, weil ich der Jubilar bin. Aber jemand muss für die Dauer dieser Rede den Studiengang repräsentieren. Und am Ende der Rede will sich der Jubilar oder die Jubilarin ja auch bedanken dürfen. Und in dieser Funktion möchte ich sagen: Danke an alle, die den Studiengang aufgebaut und seine Interessen leidenschaftlich vertreten haben.

Danke an alle Mitarbeiter:innen, die den Laden am Laufen halten und ihn täglich etwas besser machen, und vor allem: Danke an die Studierenden, die alles hinterfragen und damit dafür sorgen, dass dies alles in Bewegung bleibt.

Es folgt ein tosender Applaus für eben all jene.

Und mein besonderer Dank heute geht an Prof. Astrid Griesbach und an Prof. Hans-Jochen Menzel. Beide haben das Alter erreicht, in dem sie die Hochschule verlassen.

Liebe Astrid, lieber Jochen. Ihr habt diesen Studiengang über Jahre geprägt und Generationen von Studierenden eine bestimmte Haltung mit auf den Weg gegeben: Das Spiel ist das Wichtigste und alles darf darin in Frage gestellt und ausprobiert werden.

Sollte die Rede noch einmal wiederholt werden, wird empfohlen, dass an dieser Stelle das Krokodil zurückkommt und den scheidenden Kolleg:innen zwei immens große Blumensträuße überreicht.

Es folgt ein langer und herzlicher Applaus.

Was uns ausmacht, ist die Summe der Leistungen all derer, die hier gearbeitet haben. Was uns ausmacht, sind auch die Partner, mit denen wir zusammenarbeiten. Theater, Festivals und viele große und kleine Institutionen, die uns herausfordern und zum Teil seit vielen Jahren begleiten. Wir sind ein Netzwerk, das Personen, Orte und Objekte, aktuelle und zurückgelassene, umfasst. Was wir sind, sind wir erst durch dieses Netz.

Nun muss ich noch die Antwort auf meine eigene Frage geben, was uns denn recht eigentlich ausmacht?

Es ist der Glaube an die Puppe und ihre Magie. Der Glaube an die Fantasie des Zuschauers. Erst in Ihrem Blick wird die Puppe zur lebendigen Figur. Es ist der Glaube an das Spiel und an die Imagination.

Es verbeugt sich: das Krokodil.

**„Lieber Hans-Peter!“
Brief eines Abteilungs-
leiters aus der Kaserne
oder Wie die Puppe auch
Hochschule wurde**

Hartmut Lorenz

Berlin, 9.11.2012

Werte Leser,

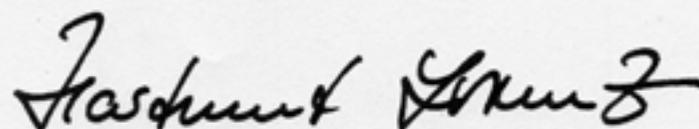
das vorliegende Dokument „Lieber Hans-Peter“ vom 31.01.1980 war mein letzter, aber dann auch erfolgreicher Versuch, die „Fachrichtung Puppenspiel“ an der Staatlichen Schauspielschule Berlin (SSB) im Zuge der von Hans-Peter Minetti, dem damaligen Direktor, betriebenen Umstrukturierung in den Hochschulstatus, gleichberechtigt zu behandeln und ebenfalls in den Hochschulstatus zu überführen.

Meine vorangegangenen Vorstöße, den Hochschulstatus auch für „Puppenspielkunst“ innerhalb der SSB zu erreichen, führte zum Rausschmiss meiner Person aus der Dienstbesprechung (Dez.1979) des damaligen Direktorates unter Minetti: „Dieses Thema ist vom Tisch“.

Weil ich mich diesbezüglich bereits im MfK an den Abteilungsleiter für Hoch- und Fachschulwesen gewendet hatte, wurde mir vorgeworfen, die Umstrukturierung der SSB zu einer Hochschule zu gefährden. Daraufhin bekam ich als „Ungedienter“ kurz vor dem Weihnachtsfest mit 34 Jahren den Einberufungsbefehl für 4 Monate in die NVA, einem „Patenregiment“ von Minetti.

Im April 1980 suchte mich Minetti anlässlich seiner „Truppenbetreuung“ im Flugzeugabwehrrregiment in Prenzlau auf und teilte mir mit, dass er durch obigen Brief beeindruckt und überzeugt wäre, dass der Hochschulstatus der Abteilung Puppenspielkunst innerhalb der künftigen „Hochschule für Schauspielkunst“ ein wichtiger kulturtheoretischer Baustein für die Struktur der gesamte Hochschule sein könnte.

F.d.R.:



Prenzlau, 31.1.80

Lieber Hans-Peter !

Die Zeit vor meinem Einzug in die NVA war für mich derart knapp bemessen (Übernahme eines zweiten Szenenstudiums wegen . Krankheit einer ext. Dozentin, Übergabe meiner Funktion u.v.a.), daß ich erst hier nach Dienstschluß meinen Brief an Dich fertigstellen konnte. Bitte entschuldige die Form. Ich bin keine Schreibkraft und es gibt hier nur eine alte Maschine. Die Genossen haben mir gern die Maschine geborgt, weil sie sich an einen Besuch bei uns in der SSB erinnern. Die Länge des Briefes halte ich für notwendig, um mich artikulieren zu können, weil wir uns nun doch erst im Mai wiedersehen werden. Unsere Entlassung ist am 30. April gegen 18 Uhr. Ich grüße Dich und alle Kollegen sehr herzlich.

Soldat Hartmut Lorenz
Fachrichtungsleiter Puppenspiel a.D.

H. Lorenz

Prenzlau, 31.1.80

Lieber Hans-Peter !

Durch die Diskussion um den Status unserer Schule fühle ich mich veranlaßt, meine Argumente für die Beibehaltung der gemeinsamen, gleichwertigen Ausbildung von Schauspielern und Puppenspielern in dieser Form darzulegen.

Der zusammengefaßte Unterricht in mehreren theoretischen Fächern und dem Improvisationsseminar hat sich für die Studenten der Fachrichtung Puppenspiel als sehr vorteilhaft erwiesen, denn die einheitliche Methodik der Lehre bedingt gleich hohe Anforderungen für Schauspieler und Puppenspieler in der Ausbildung wie Künstlerischen Praxis.

Die Statusanhebung und damit verbundene qualitative Verbesserung der Ausbildung für Studenten des Schauspielerberufes gegenüber der für Puppenspieler bedeutet eine Veränderung des bisher gemeinsam begangenen Weges, der m.E. unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung unserer Kunstgattung, die dem Schauspiel und Puppenspiel gleichgewichtige kulturpolitische Aufgaben zuordnet, eine richtige Entscheidung war.

Im Ensemble der darstellenden Künste belegte das Puppenspiel kunsthistorisch betrachtet immer eine besondere Stellung. Entweder fand es seine Entfaltung in hohen künstlerischen Ansprüchen bei gleichzeitiger Anerkennung oder es begnügte sich mit der Kopie der gesellschaftlich anerkannten und somit notwendigen, etablierten Darstellungskunst, dem in seinem Ausdruck unmittelbarerem Schauspieltheater.

Immer dann, wenn sich die Schöpfer der Puppenspielkunst nicht zu ihren Mitteln bekannten und sie nicht für eine relevante gesellschaftliche Aussage nutzten, rückte das Puppentheater an den Rand der offiziellen Kunst oder rutschte gar ab in billige Unterhaltung. Diese Gefahr wurde in den sozialistischen Ländern durch Förderungen kulturpolitisch konzeptionell ausgeschlossen. Diejenigen, denen es gelang die ästhetische Wirksamkeit der Musik, der Sprache, der bildenden Kunst - also der Plastik, der Szenografie und besonders der Bewegung im Raum, bewußt in den synthetischen Darstellungsprozeß einzuordnen, sich also in der sensiblen Aussagekraft der Künste auszukennen bemühten, womit sich

differenzierte gesellschaftliche Vorgänge zu ihrem Inhalt erschließbar machten, werden heute zu den Avantgardisten gezählt. Sie vermittelten ihrer Zeit über das Medium der darstellenden Kunst Impulse zu gesellschaftlich progressivem Handeln.

Die eigentliche Renaissance des Puppentheaters, der Prozeß, diese vielschichtige, poetische, künstlerisch bedeutsame, in ihrem Wirken so kompliziert herstellbare Kunstgattung aus der Anonymität, auf den Platz zu führen, den sie im gesellschaftlichen Zusammenwirken aller Künste beanspruchen kann, vollzieht sich, unter Berufung volkskünstlerischer Traditionen, erst seit Beginn dieses Jahrhunderts. Und es waren meist Künstler anderer Gattungen, die die Wirkungskraft unserer Kunst erhoben, ihr zu der Anerkennung verhelfen, die ihr heute schon vielerorts beigemessen wird.

Namen wie Prof. Dr. Jan Malik, langjähriger Generalsekretär der UNIMA und erster Leiter des Zentralen Puppentheaters Prag oder Prof. Josef Skupa, der Anfang der zwanziger Jahre die damals satirisch scharfen, noch heute populären Gestalten Spejbl und Hurvinek ins Leben rief, verbindet man mit der Gründung des Lehrstuhls Puppentheater an der AMU in Prag. Durch die Gründung dieser Ausbildungsstätte, die bewußt als Hochschule eingerichtet wurde, vollzog man 1952 in der CSR den Schritt, der durch das Wirken Sergej Oblaszows bereits vor 1945 in der Sowjetunion getan wurde, worauf ähnliche Maßnahmen in fast allen sozialistischen Ländern bereits in den fünfziger Jahren folgten. Heute werden mit Ausnahme der DDR in allen sozialistischen Ländern Puppenspieler - wenn auch in unterschiedlicher Form - hochschulmäßig ausgebildet.

Die das Puppentheater nicht ausklammernde Theaterwissenschaft hat es nicht schwer Autoritäten zu zitieren, die der Bedeutsamkeit des Puppentheaters auf die Spur gekommen sind. Oft waren es nicht einmal Puppenspieler selbst, da sie sich lange der Tendenz beugten, sich in ihrer Kunsthandwerkelei zu isolieren. Erinnerung man sich an Kleist, Goethe, Adolphe Appia, Gordon Craig, Ionescu, an Bauhauskünstler oder heute an Oblaszow, Niculescu, Cesal oder Jurkowski, Schröder, Roser oder Mescke, alle forderten oder fordern sie teils durch praktische Anwendung oder durch

programmatische Schriften das Puppentheater heraus. Viele sehen in einigen seinen Möglichkeiten und Formen Impulse für eine Bereicherung ihres zeitgenössischen Theaters.

Das Niveau des zeitgenössischen Puppentheaters wird weitestgehend von Theatern bestimmt, deren Ensembles hoch qualifiziert sind. Daß wir heute in der DDR auf diesem Gebiet einen großen Nachholbedarf haben, ist uns allen bekannt. Bewußt wurde mir das einmal mehr am 20. Nov. 1979 in Prag, anläßlich des UNIMA-Kongresses, als Fragen der Ausbildung konferiert wurden.

Die kurze Geschichte des DDR-Puppentheaters weist sich vor allem dadurch aus, daß auf das unmittelbare Wirken Sergej Oblaszows auch bei uns staatliche Puppentheater errichtet wurden. Jedoch ging man zunächst den etwas überbewerteten Weg der Neugründung und gleichzeitigen Ausbildung der Nachwuchskräfte in den Theatern. Bis zum Ende der sechziger Jahre erschöpfte sich diese Art der Bildung des Nachwuchses und reichte nicht mehr den gewachsenen gesellschaftlichen Anforderungen sowohl in qualitativer wie in quantitativer Weise aus. Die künstlerische Praxis forderte eine spezifische Ausbildungsstätte. Nach mehrmaligen Versuchen an der SSB eine den Anforderungen der Kunstgattung Puppentheater entsprechende Ausbildung aufzubauen, wurde ebenda 1971 die Fachrichtung Puppenspiel gegründet, zu deren Leiter ich 1972 berufen wurde. Auf zunächst viel zu wackeligen Füßen stehend, erreichten wir doch schon, ausgestattet mit den Erfahrungen erster Jahrgänge, eine Ausbildungsmethode, die die meisten unserer Absolventen in der harten Praxis sich sehr gut bewähren ließ, einige prägen heute sehr entscheidend das künstlerische Profil ihrer Theater (z.B. Peter Waschinski als künstlerischer Leiter im Puppentheater Neubrandenburg, er repräsentierte die DDR auf zahlreichen Auslandstourneen, vor allem im NSW Bereich; Doris Fülle, Leiterin des Puppentheaters Wismar; Marlis Beuchler; Iduna Hegen; Stephan Hellmann u.a.)

In meinen Ausführungen im "Material zum Theater" Nr. 63 versuchte ich den Vorzug darzustellen, daß unsere Puppenspielerausbildung, eben durch den Anschluß an die Schauspielerausbildung an der SSB ihren hohen, hier möchte ich sagen ihren entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Wert hat. Dieser liegt erstens in der Tatsache der

der kulturpolitisch außerordentlich wichtigen Gleichstellung von Schauspielkunst und Puppenspielkunst und zweitens in der Methode, sozialistisch realistische Darstellungskunst zu lehren,

Studenten wie Lehrkräfte arbeiten in dem Bewußtsein, ihre Begabung und ihre Energie, ihr Wissen und ihre Fähigkeiten gleichermaßen wie in der Schauspielausbildung für die gesellschaftlich zur Gleichberechtigung gebrächten Puppenspielkunst einzusetzen.

Da sich auf dem Gebiet des Puppentheaters in unserer Republik Kader nur über einen zweiten Bildungsweg die Hochschulreife für einen Puppentheaterberuf erwerben können, gelingt es uns erst in diesem Jahr entsprechende Bewerbungen entgegenzunehmen (z.B. Schulze, Dießner). Für beide Kader interessieren wir uns schon lange vor der akut gewordenen Problematik. Mit ihnen wäre künftig das Hauptfach mit hochschulqualifizierten Kadern abgesichert. Auch der Kollege Heyse, Absolvent unserer Fachrichtung, bemüht sich seit seinem Einstellungsgespräch um eine entsprechende Qualifizierung.

Weiterhin arbeitet unser Kollektiv, was sonst im Lehrkörper nur noch mit Hochschulkadern besetzt ist, kontinuierlich am Lehrplanwerk, was in der praktischen Umsetzung, mit Hilfe der übernommenen Erfahrungen der Schauspielabteilung an Qualität gewonnen hat. Nach einer nochmaligen Überarbeitung der Formulierungen im Mai d.J. glauben wir für die Stärkung unserer nationalen Puppenspielkunst eine angemessene und optimale Variante gefunden zu haben, die den Qualitäten anderer Ausbildungsstätten auf dem Gebiet des Puppenspiels nicht nachstehen wird.

Mit dem natürlichen Überblick über die Entwicklung des Puppentheaters unserer Republik durch meine Funktionen im Präsidium der UNIMA-Sektin der DDR und im VT sowie in meiner engagierten Tätigkeit in der Ausbildung befürchte ich:

1. Die Bedeutung der Puppenspielkunst als gleichberechtigte Gattung der darstellenden Künste würde leiden.
2. Studenten wie Lehrkräfte sähen sich der Tatsache ausgesetzt, daß unser Beruf weniger hoch bewertet wird, als andere Berufe der darstellenden Kunst.
3. Die entstandene Kollegialität unter beiden Fachrichtungen könnte sich verschlechtern.

4. Der Aufwand einer gesonderten Ausbildung nach unterschiedlichen Lehrplänen brächte eine finanzielle Mehrbelastung und für einige Lehrkräfte doppelte Vorbereitungen.
5. Die in Aussicht stehenden qualifizierten Kader könnten von ihren Bewerbungen als Lehrkräfte unserer Fachrichtung Abstand nehmen.
6. Vorhandene Lehrkräfte (z.B. der Kollege Otto, der sich in der Promotion befindet, oder die Kollegin Kremke mit zwei Hochschulabschlüssen) könnten uns verlorengehen.
7. Die Bedeutung der Ausbildungsstätte für Puppenspieler in der DDR würde verglichen mit den Hochschulen der sozialistischen Bruderländer oder den Entwicklungen z.B. in der BRD in Anbetracht der Tendenz unserer Schauspielerausbildung nicht gewinnen.

Lieber Hans-Peter, mein Engagement für meinen Beruf sowie bevorstehende Entscheidungen veranlaßten mich zu dieser umfangreichen, aber doch mehrfach gekürzten Darlegung, in welcher Dimension wir m.E. auch unsere Puppentheaterentwicklung sehen müssen. Ich glaube, wir sind durchaus in der Lage und vor allem bereit auch mit erhöhtem Kraftaufwand das nachzuarbeiten, was einer Mitnahme unserer Fachrichtung in den gleichen Status wie die Abteilung Schauspiel noch notwendig ist. Wenn Du Dir über den Modus der Ausbildung unserer Puppenspielstudenten (max. 9 Studenten Pro Studienjahr) Deine Meinung bildest, dann bitte ich Dich auch an die Förderung des Puppenspiels als Ganzes zu denken, dem ich mich, wie Du Dich dem Schauspiel, ganz verschrieben habe.

Ich danke Dir!

Mit herzlichem Gruß

Justus Lorenz

Schauspieler und/oder Puppenspieler? Zu ästhetischen und didaktischen Aspekten eines Theaterberufs

Konstanza Kavrakova-Lorenz

Erstveröffentlichung:

Völker, Klaus (Hg): Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin. Zur Geschichte und Ausbildungspraxis.

1. Auflage, Berlin: Hentrich&Hentrich, 1994, S. 132ff

Am Anfang war der Spieltrieb – das Dionysische. Oder war am Anfang die Vision, der Wunschtraum, das Apollinische?

Welche von beiden Triebkräften bewegt einen Menschen dazu, sich auf einen besonderen Ort zu begeben, den wir Bühne nennen, um von dort aus anderen Menschen, die zuschauen, etwas vorzumachen?

Will er uns vormachen, daß er ein anderer ist als er selbst, um etwas Weiteres (Drittes) auszudrücken, oder stellt er etwas anderes dar, mit dessen Hilfe er sich selbst aus Ausdruck mitteilt?

Eine solche Art von Fragestellungen, die ein Modell von „Entweder-Oder-Thesen“ bedient, kann unendlich variiert werden. Und jede neue Konstellation wird die Möglichkeit, sich für eine „richtige“ Antwort zu entscheiden, unwahrscheinlicher machen, und zwar sowohl in der historischen Dimension dieser Problematik als auch in ihren morphologischen und phänomenologischen Dimensionen.

Und doch sind die oben gestellten Fragen nach den Beweggründen und ihren psychologischen Ursprüngen keine rein theoretischen, sondern konkret-praktische Fragen des Ausbildungsalltages.

Aus welchem Grund geht einer auf die Bühne, warum will er oder sie Schauspieler/in werden, warum will sie oder er Puppenspieler/in werden? – also, wie kann er/sie dieses erlernen und was soll er/sie lernen.

Wie Sie sehen, sind diese Fragen einfach, aber für eine Ausbildungsstätte von existentieller Bedeutsamkeit. Schulen, dabei meine ich nicht nur die Institutionen, sondern auch die Lehren an diesen Institutionen, entstehen in konkreten Zeiten. Sie werden durch bestimmte historische Entwicklungen hervorgebracht und stehen unter dem permanenten Einfluß der sich verändernden gesellschaftlichen Realität.

Schulen werden, nach einer bestimmten Zeit ihrer Entwicklung, zu gewachsenen Strukturen, deren Lebensfähigkeit durch das Maß von Kontinuität und Diskontinuität der Lehrinhalte und ihrer Organisation bestimmt wird.

Daher ist die thematische Fragestellung meines Vortrages; „Schauspieler und/oder Puppenspieler?“, mit einem eindeutigen „Ja“! zu beantworten – dieses, paradox anmutende, „Ja“ gilt vor allem dem Verbindungspaar „und/oder“.

Während des Studiums an dem Fachbereich Puppenspielkunst in der Hochschule für Schauspielkunst wird ein anfängliches „und/oder“ hin zu einem sich ausbildenden „sowohl/als auch“ entwickelt. Am Ende des Studiums, in der Praxis eintreffend, steht das „und/oder“ als Frage wieder da, doch die Absolventen sind befähigt worden zu wählen. Und sie tun es, indem sie auf den Bedarf reagieren, aber auch ihren Intentionen entsprechend, sie künstlerisch variabel realisieren zu können.

Die Entwicklung des Individuums von einem Stadium des Fragens und Hinterfragens zum Stadium von Entscheidungsfähigkeit, bildet die Grundlage der Didaktik und Methodik in der Abteilung Puppenspielkunst. Diese Grundlage setzt eine bestimmte ethische Haltung seitens der Lehrenden voraus.

Das Kollegium der Lehrenden versteht sich als ein Arbeitsteam schöpferischer Individuen, die ihre Kreativität und ihre Intentionen im selbstdefinierten

Rahmen der Studienplanung realisieren. Der Team-Gedanke durchdringt den gesamten Ausbildungsprozeß und wird als künstlerische Erfahrung der Lehrenden an den Studierenden weitergegeben. Das Wissen und Können der Lehrkräfte, gewachsen während der zwanzigjährigen Existenz dieser Ausbildungsstätte, fassen wir auf und praktizieren wir als Angebot von Unterrichtsinhalten und -formen. Sie richten sich an begabte, bewußte und mündige Menschen und ermöglichen ihnen das Entdecken, Erkennen und Entfalten ihrer individuellen künstlerischen Fähigkeiten und Vorstellungen.

Dieser, zunächst ethisch prononcierte Grundsatz der Ausbildung, ist untrennbar mit der ästhetischen Definition der Kunst des Puppenspielers, als eine spezifische Art von Darstellungskunst, verknüpft. Daher liegt das Vorrangige der Ausbildungsmethodik in der Entwicklung der Puppenspieler als Darsteller. Dabei erweist sich der Begriff „Darsteller“ als ein übergeordneter Begriff für eine besondere künstlerische Ausdrucksweise. Gemeinsam allen Darstellungsformen ist, daß man sein Anliegen, seine Visionen, Ideen und Vorstellungen über den Umweg von Figurengestaltungen realisiert. Diese „Figuren“ begegnen sich, lieben oder bekämpfen sich auf der Bühne, sie handeln und behandeln sich gegenseitig. Dabei geben sie sich Stück für Stück durch ihre Aktionen und Reaktionen zu erkennen. In dem konkreten Raum und mit der vergehenden Zeit entstehen in der Phantasie des Zuschauers erlebbare und emotional bewertbare Gestalten, die durch ihre Beziehungen auf die Mitteilung einer Idee verweisen. Ist diese Idee ohne das subjektive Erlebnis der Gestaltwerdung mitteilbar, so war das ganze Spiel umsonst bzw. eine Redundanz, die ein außerkünstlerisches Anliegen verfolgt. Denn über Kunstwerke können wir dann sprechen, schreibt Richard Hamann in seiner „Theorie der Bildenden Kunst“ sinngemäß, wenn das Material der Darstellung zum eigentlichen Inhalt der Darstellung geworden ist.

Der Darstellungsvorgang ist für uns die gemeinsame Quelle des Schauspielens und des Puppenspiels. Im Material der Darstellung beginnt der Unterschied und geht so weit, daß in letzter Instanz zwei verschiedene Formen Darstellungskunst entstehen. Als Material seiner Gestaltungen benutzt der Schauspieler sich selbst in seiner psycho-physischen Totalität. Das Material des Puppenspielers wird um ein Ding, die Puppe, erweitert, das zum Medium seines künstlerischen Ausdrucks wird.

Die Erweiterung der eigenen Verwandlungsfähigkeit des Darstellers verlagert seine Konzentration auf den Umgang mit dem Objekt, das das Medium seines Anliegens werden soll. Er wandelt es um, er läßt es seine Rolle als handelndes Subjekt übernehmen, er verleiht ihm Wesenszüge und tritt als der eigentliche Figurengestalter bewußt und gekonnt zurück. Die Verwandlungsfähigkeit bekommt eine zusätzliche Dimension – wird zur Umwandlungsfähigkeit.

Diesen Prozeß nennen wir „Belebungsprozeß“, und den Vorgang, der ihn ermöglicht, ist einerseits die Animation der Puppe und andererseits das besondere Verhältnis des Puppenspielers zur dinglichen Umwelt, das sich öffentlich durch das Spiel thematisiert. Dabei verstehen wir unter „Puppe“ ein spezifisch materiales, meist gegenständliches Medium, das, Instrument und

Bildgestalt zugleich, die darstellende Tätigkeit des Spielers als Puppenspiel determiniert.

Sie sehen, dieser Begriff trägt für uns die Bedeutung eines Stammbegriffes für die Darstellungsart. Eine Puppe an sich gibt es in dem oben genannten Sinne nicht. „Puppen“ können alle Dinge werden, die ihrer Beschaffenheit nach die Funktionen von Instrumenten und Medien der Darstellung übernehmen können.

Sicherlich verstehen wir unter dem Begriff „Schauspieler“ Verschiedenes, wenn wir an die „offene Spielweise“ denken und die Funktion des Menschen benennen wollen.

Die offene Spielweise ist sinnvoll, wenn sie gerade das Verhältnis zwischen Mensch und Puppe, zwischen Lebendigem und Leblosem, als Spannungsverhältnis manifestiert und auf jeder Phase des Spiels, der Vorführung die Möglichkeit von Umkehrung latent trägt. Diese Möglichkeit der Umkehrung, des Auswechslens von Lebendigem und Belebtem, baut die innere Dramatik des Puppen-Spiels, bildet die kleinste dramaturgische Einheit des Puppentheaters. Der Puppenspieler muß auf dem Weg seiner Ausbildung sich als Quelle seiner Tätigkeit, des Darstellens, erfahren, entdecken, begreifen und erproben. Sein Körper, seine Stimme, sein Einbildungsvermögen trainierend, entwickelt er eine besondere Beobachtungsfähigkeit – agierend beobachtet er sich.

Die Ausrichtung seiner Konzentration ist vielschichtiger als beim Schauspieler, aber deshalb muß er sicherer Schauspielen können. Um so sicherer muß er die Quelle seines Produzierens im Griff haben. Aus diesem Grunde legen wir großen Wert auf die Grundausbildung und besonders auf die Grundlagenseminare: Improvisation und Animation. Die Improvisationsfähigkeit wird zum Prinzip der Erarbeitung einer Rolle, einer Figur, einer Geschichte. Die Animation, die den „Belebungsprozeß“ einführt und ermöglicht, wird zum Gestaltungs- und Formungsprinzip während des Spiels. Das Gestaltungsmaterial der Darstellenden Kunst ist die Tätigkeit des Darstellers – sie bildet auch das Hauptelement des Theaters. Das Puppenspiel macht eben diese Tätigkeit zum Thema und Inhalt und zum Erlebnis für den Rezipienten. Hier liegt der Unterschied zwischen Schauspiel und Puppenspiel. Dieser Unterschied kann während des Spiels herausgekehrt werden und/oder verschwinden.

Und deshalb liegt es einzig in der Hand des Darstellers, in der kommunikativen Aktion auf der Bühne die Akzente zu verschieben; sich vom Schauspieler zum Puppenspieler und umgekehrt zu verwandeln.

Das Objekt der Geschichte

Robert Schuster

Mit einem Mal starrten mich aus der Dunkelheit riesige Augen an. Die Käthe-Kruse-Puppe und das Geräusch der Mäuse, die unter dem Fußboden knabberten, bewohnten die schlaflosen Nächte meiner Kindheit. Vielleicht war eine Maus über den Schenkel der alten Puppe gehuscht und hatte ihr die verklebten Lider gelöst. Sie war so gebaut, dass sie die Augen immer aufschlug, wenn man sie aufrichtete. Aber die Puppe, die von meiner Mutter als Kind durch die Bombenangriffe getragen worden war, hatte dies offenbar nicht getan, als jemand sie in die Ecke meines Zimmers gesetzt hatte. Jetzt aber hatte das Weiß ihrer Augen meine Angst in der Dunkelheit des Zimmers erkannt. Niemand war da, der sie wegdrehte. Erst als ich selbst den Mut hatte, aufzustehen und etwas über sie zu legen, fand ich in meinem Bett wieder die Kraft, mich umzudrehen und meine Augen zu schließen. Tagsüber spielte auch ich mit Handpuppen, baute aus einem Eishockeyspiel ein Puppentheater. Meine nächtliche Angst brachte ich damit nicht in Verbindung. Tagsüber hatten diese Spiele noch die Selbstverständlichkeit kindlichen Tuns. Ich hatte noch nicht entdeckt, dass die Puppe ihrerseits ein Medium zwischen den Welten sein konnte. Noch nutzte ich die Handpuppen, mit denen ich spielte, um im Kreis der Familie auf mich aufmerksam zu machen. Ich hatte noch nicht verstanden, beides miteinander zu verbinden.

Ich habe von 1992 bis 1996 an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin Schauspielregie studiert. Die wohl wichtigste Begegnung in dieser Zeit war die mit Tom Kühnel. Mit ihm habe ich mich auf eine mehrjährige gemeinsame Suche begeben. Er machte mich auf Suse Wächter, Christian Weise, Atif Hussein und Peter Lutz aufmerksam, die im selben Jahrgang Puppenspiel studierten. Bei den Präsentationen ihrer ersten Übungen wurde ich wieder von jenem mich durchdringenden Blick erfasst. War ich es, der aus einer anderen Zeit auf sie schaute, oder war ich ertappt, aus der Zeit gefallen zu sein?

Als Kinder unserer Zeit, die mit der Wiedervereinigung zu Ende gegangen war, betraten wir gemeinsam einen historischen Zwischenraum, der zumindest für gewisse Verfremdungen Resonanz bot. Es war eine fruchtbare Zeit, weil es noch kein Abwehrkampf war. Es waren die freudvollen Zeiten der Begegnung zweier bis dahin getrennter Welten. Die gesellschaftliche Verkehrsform, auf die wir stießen, bezog ihren Wert aus dem Zelebrieren und Vermarkten der vermeintlichen Unverwechselbarkeit des Individuums. Das war uns fremd. Wir glaubten, damit nicht aufwarten zu können. Wir waren euphorisiert von der Entgrenzung, selbstbewusst, aber auch überfordert von der kulturellen Norm und der Verpflichtung zur Individualität. Aus der Freude, diesem Zwang ein Schnippchen zu schlagen, schöpften wir sicherlich unser größtes Potential. Wir schrieben Texte über kollektive Arbeitsformen oder legten uns Pseudonyme zu. Vielleicht zog uns auch deshalb die Spielweise des Bunraku an, einer japanischen Puppenführungsmethode, bei der die Menschen, die die Puppen führen, schwarze Kapuzen tragen.

Mit dem Blick der Neuen schauten wir auf die Ängste derer, die sich nicht vorstellen konnten, eine Künstlerpersönlichkeit zu werden, die auf dem Markt glänzt, oder zumindest zu denen gehören werden, die davon leben können. Wir vertrauten der Phalanx mehr als dem Nimbus Rockefeller. Der einen Menge entronnen, wollten wir nicht in der neuen Anonymität untergehen, die jede und jeden von uns zum Schmied seiner eigenen Gesichtslosigkeit erklärt hätte. Zwischen zwei Welten, zwei Zeiten und zwei Interpretationen des Wertes des Individuums standen wir mit verwundertem Blick, weil uns der historische Verlauf den verspannten Mechanismus entriegelt hatte. Wir sahen die Angst und teilten sie, oder fürchteten wir, dass unsere Angst durchschaut werden könnte? Es lässt sich vielleicht sagen, dass im historischen und der biografischen Zusammentreffen der Möglichkeitsraum entstand, unsere Blockaden in künstlerische Obsessionen zu verwandeln. Die Gelegenheit, unseren Obsessionen gegenseitig Bedeutung zu geben, war unsere Chance.

Es war das gestalterische Talent von Suse Wächter, das im freudvollen Zusammenspiel mit den multiplen Begabungen von Atif Hussein und Peter Lutz unser erstes Forschungsfeld auf diesem Gebiet absteckte.

Suse Wächters Blick auf die Menschen erinnert mich oft an die Bilder von Francisco de Goya. Unsicher, was mich schaudern lässt: die Gestalt oder der Blick auf diese? Sie hatte einen zutiefst künstlerischen, wenn nicht ethnologischen Blick auf die Menschen und die grotesken Züge der Realität. Mit obsessiver Energie trieb es sie, Wesen mit anatomischer Präzision und skulpturaler Expression zu entwerfen. Suse kam zu mir nach Hause, um meine neugeborene Tochter zu vermessen. Sie beobachtete hysterische Mütter in Cafés, die die neue Zeit wieder zu Hause ließ, und überforderte Väter auf Kinderspielplätzen. Ihr langjähriger künstlerischer Partner war Ingo Mewes, ein genialer Erfinder von Skeletten, Mechanismen, künstlerischen Golems, mittlerweile erfolgreich damit beschäftigt, aus der Energie des Windes Gold zu spinnen. Suse Wächter nutzte die Gesetze der Schwerkraft, um die Erdschwere der menschlichen Existenz in ein spielerisches Schweben zu bringen. Sie setzte die süße „Pupa“, die sich mit starren Augen totstellt, wie ein lauernes Krokodil, jederzeit bereit zuzuschnappen, den „Fleischsäcken“ gegenüber. So nannte sie die, die sich als Individuen feierten und die Welt um sich herum als normal empfanden.

Es entstanden Kinder, Kreaturen, Homukuli und mit ihnen die Frage, was ihnen gegeben war. Waren sie erschaffen, wurden sie erprobt. Und die erste Kettenreaktion der Phantasie wurde ausgelöst, als aus den Bewegungen aufeinander zu die ersten Partnerbeziehungen entstanden. Eine jede erste Probe mit neuen Puppen strebte zu der Frage, wie sie sich im Spiel mit einer anderen Puppe reproduzieren könnte. Meist begann nach diesen ersten kindlichen Exzessen die Arbeit. Die Suche galt der Potenz der Puppe, ihren Möglichkeiten und den Grenzen des Materials.

Die Puppe betritt etwas steif die Bühne. Und das Spiel beginnt dort, wo dieses Staksen zum Ausdruck des pubertierenden Kindes wird. Wenn sie sich so bewegt,

sieht es fast so aus, als sei sie sehr nachdenklich; wenn es eine Möglichkeit des Materials ist, dann ist es situativ einsetzbar, wenn es eine Grenze des Materials ist, dann wurde es in die Figurenbehauptung eingebunden.

Im Theater gibt es immer die Anspielung auf eine Realität und den Versuch, dieser Anspielung eine eigene Realität zu geben. Wo aber im menschlichen Spiel die eigene theatrale Realität erst gesucht werden muss, hat die Puppe von Natur aus schon eine eigene Realität, deren Gesetzmäßigkeiten die Anspielung auf die Realität bestimmt. Eine Person, die sich selbst vergessen zu machen versucht, um dieses Objekt in narrative Interaktionen zu bringen, bildet die dritte Realitätsebene. In diesem Kontakt zwischen mindestens zwei Realitäten wirkt das bestimmende epische Potential der Puppe. Und das in mehrfacher Hinsicht. Die Puppe muss die Umstände, in denen sie agiert, buchstäblich ablaufen und berühren, um von ihnen erleuchtet zu werden. Dabei bremst die Puppe immer das Dramatische aus. Diesen Umgang muss man lieben. Wenn man dabei im Zusammenspiel mit Schauspieler:innen oder Dramaturg:innen die Nerven verliert, geht die Puppe verloren. Diese wiederum hat von mancher Strömung der letzten Jahre profitiert, die die Sinnfälligkeit des Denkens in dramatischen Handlungszusammenhängen ungewiss erscheinen ließen. Ganz praktisch begegnete uns dieses Problem in der Probenphase, in der das Spiel zwischen Puppenspieler:innen und Schauspieler:innen dem Augenaufschlag des Publikums entgegenstrebt. Beide Kunstformen haben zwei diametral unterschiedliche Arbeitsrhythmen, wenn sie auf das Publikum zugehen. Mimetisch spielende Menschen spielen sich frei, indem sie ihre Existenz neben dem Ablauf sichtbar machen, das Leben der Puppe erscheint nur im wiedererkannten Ablauf. Die Puppe kann sich nicht neben der physischen Handlung, die etwas erzählt, ausagieren. Den psycho-physischen Prozess kann es so für sie nicht geben, aber seine Illusion aus der Sicht der auf die Puppe Schauenden schon: „Schau, die Schaumstoffpuppe muss sich festhalten. Ihr wird schwummrig!“ Zum anderen handelt es sich allein schon durch die verwendeten Materialien um ein episches, weil verfremdetes Spiel. Die Widerstände des Materials, aus dem die Puppe besteht, beleuchten die Kräfte der Wirklichkeiten, die sie umgibt. Und darüber hinaus hat es sogar noch eine metaphysische Komponente, da die Realität und insbesondere die Erscheinungen des Lebens aus dem Reich der unbelebten Natur heraus beleuchtet werden.

Vielleicht widerlegt die Praxis des Puppenspiels nicht die Einsicht, dass es keine Erfahrung des Todes gibt, aber sie kann die Illusion generieren, dass es ein Schauen des Todes gibt. Wir können ihn nicht erfahren, aber vielleicht können wir ihn wiederentdecken. Vielleicht gar die Anagnorisis der Voruns-Geschrittenen, ihr Wiederkehren im Anorganischen. Wenn es so wäre, übersteigt es das gestische Potential der Puppen. Es will nichts bedeuten. Es findet statt.

Unsere Suche begann in der Zeit, in der die alten Rollen abgestoßen wurden, bis die Spielerinnen allein auf der Bühne blieben und in ihrer Verlassenheit zum Thema wurden. Das andere Extrem dieser Zeit in den mimetischen Künsten war die vollständige Einverleibung und damit einhergehend die Enteignung

der fiktionalen Persona. Wir griffen mit schwarzverhüllten Gesichtern nach dem im historischen Sinne vollständig abgeschlossenen Stoff der Revolution, um ihn in der Gegenwart sprechen zu lassen. „Die Maßnahme“. Das dialektische Lehrstück Bertolt Brechts über das richtige Tun im Kampf für eine nicht entfremdete Zukunft und den Preis für das Individuum. Wir ließen Puppen zurückschauen.

Zerknirscht rutschten die Genossen auf ihren Stühlen hin und her, kleinlaut, den Blicken der anderen ausweichend, offenbarten sie den Genossen des Kontrollchores, dass sie etwas zu berichten hätten und ihr Urteil forderten. Sie sprachen über die Last dessen, was geschehen war, was sie getan hatten, mit den Bleistiften auf der Tischplatte. Ein episches Verfahren. Aber das Wunder der Verlebendigung, der Beseelung entsteht eben nicht nur aus einem „Das steht für ...“. Die eigentliche Erschütterung entspringt der Wahrnehmung, dass es auch für sich selbst steht. Das ist das große performative Potential der Puppe. Die Objekte scheinen mit der Tatsache zu spielen, dass sie betrachtet werden.

Die Puppen sind nicht ironisch. Sie entziehen sich nicht den Problemen dieser Welt. Ihnen glaubten wir. 1994, fünf Jahre nach dem Zusammenbruch des Sozialismus, war das viel, und wohl nur mit ihnen möglich. Wenn ich eine bestimmte Kopfbewegung als Ausdruck einer unstillbaren Traurigkeit wiederzuerkennen glaube, dann beargwöhne ich es nicht, dann stelle ich nicht mit psychoanalytischer Distanz Vermutungen darüber an, was eigentlich dahinter stecken könnte, dessen sich die beobachtete Figur selbst nicht bewusst ist. Ich erkläre das Wesen nicht zu einem Rätsel seiner selbst, sich selbst fremd. Ich erkenne seine Fremdheit an.

Mit der Fremdheit umzugehen, hieß für uns nicht, uns als Gemeinschaft darauf zu verständigen, dass die Gestaltung der Verhältnisse eine letztlich aussichtslose Angelegenheit ist. Und so scheint es mir heute auch kein Zufall gewesen zu sein, dass wir uns bei unserer zweiten großen Unternehmung dem Stück „Weihnachten bei Ivanovs“ von Alexandr Vvedenskij, einem Vertreter der absurden Literatur, zugewandt haben. Wir versuchten, der allgemeinen Freude an den Dingen, die sich der Fassbarkeit widersetzen, etwas entgegenzuhalten. In jenem Augenblick, in dem das Ende der Geschichte proklamiert werden sollte, wurde es zur Selbstverständlichkeit, dass jede und jeder von uns sein eigener Planet ist, mit einer anderen Wahrnehmung der Dinge, die ihm selbst nicht gewiss ist. Die Chimäre der friedlichen Koexistenz in der Dauerperformance der Gegenwart wurde zum Goldenen Kalb eines Diskursraumes, der keine grundlegenden Veränderungen mehr für nötig hielt. Aber warum sollte das Absurde, das Nicht-Verstehbare, zum neuen gemeinsamen Paradigma werden? Standen doch viele von uns damals mit dem Stolz, meinetwegen auch der Selbstgefälligkeit auf der Probebühne, selbst erlebt zu haben, wie im gemeinsamen Tun die Absurdität der gesellschaftlichen Verhältnisse und mit den Mitteln des Theaters auch deren Fortsetzung in den Köpfen zum Teufel gelacht werden konnte. Unsere historische Erfahrung war, dass jeder gesellschaftliche Status quo ein Transitraum ist und letztlich veränderbar ist.

Vvedenski fordert das Undurchführbare. Giraffen, die im Gericht nach dem Rechten schauen, und schweinische Ferkel, die sich dem Weihnachtsfest entziehen. Ein Autor, der das Theater seiner Zeit aufheben und vorführen wollte. Wir nahmen die Herausforderung an. Im Griff nach der Puppe verlor die bürgerlichen Verkehrsform Bühne ihre Schwerkraft. Dem Absurden gegenüber verhielten wir uns wie Kinder, die sagen: „Ja, natürlich, das machen wir.“

Alexandr Vvedenskij hat in seiner Figurenbeschreibung Kleinkindern Altersangaben zugeordnet, die eher auf Greise hindeuten. Das war für Suse Wächter vermutlich einer der gestalterischen Impulse für die wundervoll beängstigenden Puppen dieser Inszenierung. Diese unbehausten Wesen mit den Gesichtszügen von Menschen, die schon sehr viel mehr erlebt haben, und zugleich mit kindlichen Körperproportionen. Das Verfahren steht in meinen Augen für eine grundsätzliche Potenz des Puppenspiels. Der Text öffnete sich wieder, weil wir ihn weitergaben und nicht unsere Interpretationen ins Spiel brachten. Das Absurde offenbarte sich weniger als das Unverstehbare, sondern als das in seinen Widersprüchen Beängstigende. Weil wir die Absurditäten für real nahmen, begannen die Zuschauerinnen zu schielen.

Dieses Phänomen ist mir zum ersten Mal bei der Arbeit mit Puppen begegnet. Ein besonderes Schauen im Theater. Wie ließe sich dieser Blick beschreiben? Meistens sind die Augen größer als sonst. Ein Schielen, das von innen kommt, aus der Schlaflosigkeit. Meist ziehen die Nackenmuskeln den Kopf ein wenig nach hinten, um den Abstand zu vergrößern, vielleicht auch um aus Vorsicht auf Distanz zu gehen oder um die Urteilskraft wiederzuerlangen und im besten Fall dieses Schielen wieder loszuwerden. Der Suche nach diesem schielenden Blick galten unsere Operationen. Und er ist auch heute noch einer meiner Maßstäbe. Wenn sich das in den Gesichtern des Publikums widerspiegelt, war die Arbeit eine glückliche. Es ist eben nicht das Staunen über das Unmögliche – es ist die Fassungslosigkeit über das Mögliche, das Gewahrwerden des materialisierten Wunders. In jedem Fall ist es der Augenblick, in dem sich die Zuschauenden dem Anderen öffnen. Das bisherige Sehen gerät aus dem Gleichgewicht, neue Perspektiven und damit auch neue Verhältnisse zu den Dingen werden denkbar.

Jahre später begegnete ich der berühmten chinesischen Performance-Künstlerin und Regisseurin Tian Mansha an der Shanghai Theaterakademie. Sie zeigte mir die Schule der Sichuan-Oper in Shanghai. Ich war sehr beeindruckt und auch verstört, weil ich den enormen Druck der Schüler:innen sah, ihre individuellen Eigenarten den überlieferten Formen unterzuordnen. Ihr Blick war auf die Unterweisenden gerichtet in der Hoffnung, in deren Blicken die Bestätigung zu finden, dass es sich lohnt, mit ihnen zu arbeiten. Sie versuchten im kalten Blick der enttäuschten Erwartung den Funken der Hoffnung zu sehen, dass hier die eine große, alle überstrahlende Virtuosin heranwächst, deren Name sich über Generationen hinweg in das Bewusstsein des Volkes einschreiben wird. Ein Konzept von Individualität, das uns völlig fremd ist. Mansha erzählte mir von ihrer Suche nach den großen Talenten, die sich dadurch

auszeichnen, dass sie trotz absoluter Perfektion der Form in der Lage sind, ihrem Blick erneut Leben einzuhauchen. Sie suchte das lebendige Schauen. Nicht als Geheimnis, sondern in seiner Klarheit. Augen, die sich verschenken – in der Bereitschaft, gesehen zu werden und auch doppelt gesehen zu werden, als das, was sie selbst noch nicht sind, was sie vielleicht erst durch die Begegnung sein könnten. Solche Augen zeigen das Sehen nicht. Sie schauen. Aus sich selbst heraus, von und aus der eigenen Person heraus, der eigenen Gemeinschaft, auf das Fremde. Ja, um es zu erfassen.

Es ist der große Traum des Theaters, dass diejenigen, die im Dunkeln sind, eben doch gesehen werden. Aufleuchten als die, die das Werk tun, als die großen Gestalterinnen alternativer Räume. Um dieses Werk zur gleichen Zeit mit sehr unterschiedlichen Menschen zu tun und so zu gemeinsamen Lebensräumen zu gelangen, bietet das Puppenspiel einen wundervoll komplexen, mehrdimensionalen Phantasieraum. Er wird durch drei Koordinaten strukturiert: Erstens durch das Material. Zweitens durch den menschlichen Umgang mit ihm. Und drittens durch die Fiktion, die geschaffen wird, indem mindestens eine Person, die an dem Spiel teilnimmt, diese Fiktion als vorgestellte Realität anerkennt. Zwischen allen drei Ebenen spielt es. Im besten Fall tanzt unsere Phantasie dort mit den Möglichkeiten, die sich in der Wirklichkeit noch nicht durchsetzen konnten, die uns aber, einmal geschaut, nie mehr verlassen werden. Die Alternativen sind dann nicht mehr wegzureden. Was gemeinschaftlich gesehen wurde, muss in der Welt sein. Es spielt. Natürlich entstanden solche Spielfelder, als Tom Kühnel noch vor der Schauspielschule die „Hamletmaschine“ mit Handpuppen machte. Es entstanden Anspielungsfolien. Es spielte zwischen den Welten. Wenn der Mann im Panzer und hinter der Scheibe von einem Finger animiert wird, der der Person gehört, die diesem kleinen Stück Uniform ihre Stimme gab, war vielleicht nicht nur die von Heiner Müller beschriebene Scheibe, sondern auch die Grenze plötzlich passierbar und das Leben kein Gefängnis mehr. Er und seine Zuschauer:innen erfuhren sich mit Hilfe des Objekts als Subjekte der Geschichte. Und auch wenn er selbst von deren Verlauf überrascht war, wurde Verantwortung erfahrbar. Unsere Verantwortung, diesen Muskel im Spiel zu trainieren, um uns nicht selbst zum Objekt zu erklären, sondern um auch und gerade als Fremde den Anderen Bedeutung zu verleihen.

Das große Talent solcher Puppenspieler:innen, denen ich die Ehre hatte zu begegnen – und dazu zählen nach der hier beschriebenen Zeit auch Gloria Iberl-Thieme, Christian Sengewald oder Vanessa Valk – ist es, das Objekt zu entzünden und mit diesem Funken die Phantasie der Zuschauenden zu entfachen – sie in Verzauberte zu verwandeln. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes Magier:innen. Eine Arbeit, die immer auf das innere Feuer des Gegenübers zielt. Sie lassen die Zuschauenden glauben, was sie in ihren Händen führen, sei lebendig. Aber ihre Hände machen sie vergessen.

Und als sich die Kinder am Ende des von Alexandr Vvedenskij beschriebenen Weihnachtsfestes zum Sterben legten, zogen die Puppenspielerinnen ihre Hände, die wir den ganzen Abend gesehen, aber vergessen hatten, aus den

kleinen Köpfen. Im Augenblick des Todes bekam das Material sein Gewicht zurück und sank auf die Dielen der Stube. Die schwarze Gestalt erhob sich, blickte auf die kleine leblose Gestalt hinab und verließ den Raum.



„Puppen&Stifte“ – Erinnerungen an die Zukunft?

Ein Gespräch mit Mathias Becker
und John von Duffel

Jörg Lehmann: Lieber Mathias, lieber John, schön, dass ihr bereit seid, mit mir ein wenig in der Vergangenheit zu graben. Eine kleine Vorrede zur Einordnung: „WAS WAR?“ heißt dieses Kapitel – und die Kollaborationen unter der Überschrift „Puppen&Stifte“ waren ohne Zweifel wichtige, inspirierende Momente in der jüngeren Geschichte unseres Studiengangs. Zwischen 2012 und 2017 vernetzten sich Studierende der Puppenspielkunst – ungefragt – wiederholt mit Studierenden des Studiengangs Szenisches Schreiben der UdK Berlin. Daraus entstanden – neben der Erfahrung der künstlerischen Begegnung und der gemeinsamen Probenarbeit – beeindruckende theatrale Ereignisse. Mit dem jetzigen zeitlichen Abstand betrachtet vielleicht auch Experimente mit neuen künstlerischen Strategien gemeinsamer Theaterarbeit.

Es gab 2012 eine erste Bandenbildung, die rein aus einer studentischen Initiative entstanden ist. Dann 2013 eine zweite, zu der John und ich eingeladen wurden, wo wir uns auf ein für alle Gruppen verbindliches Thema geeinigt haben: Georg Büchner. Und eine dritte, bei der 2017 Texte von Studierenden der UdK Ausgangspunkt und die Grundlage der Probenarbeit für drei reguläre Szenestudien zu Beginn des 3. Studienjahres in der Puppe waren.

Für mich persönlich ist „Puppen&Stifte“ eine sehr intensive Erinnerung, die immer mal wieder anklopft und mit Nachdruck in die akademische Routine hineinruft: Zugabe! Vielleicht wieder unter dem wunderbaren Titel „Puppen&Stifte“, für den Mathias die Rechte hat?

John von Düffel: Der Titel ist tatsächlich so etwas wie ein Programm – zumindest aus Sicht der Schreibenden. Die meisten jungen Autor:innen, die bei uns an der UdK im Studiengang Szenisches Schreiben studieren,

kommen vom Literarischen, von einem sprachkünstlerischen Verständnis her. Ihr Medium ist das Wort, das Poetische, die Unschärfe, die Abstraktion, und geradezu prototypisch ist in den ersten Semestern die Berührungsangst mit dem Konkreten: einer handfesten Situation, einem klaren Konflikt und dem Spiel mit einer Geschichte. „Stifte“ dagegen ist sehr konkret, ein fasslicher Ausdruck des Schreibens – und die „Puppen“, anders als Schauspieler, sind konkret und dinglich. Mit ihnen kann man sich nicht in Befindlichkeiten und endlose Introspektionen flüchten.

JL: Ein Gedanke, den ich vor dem Hintergrund aktueller Diskurse sehr faszinierend finde. Aber noch einmal in die Geschichte: Wie erinnert ihr den Beginn von „Puppen&Stifte“? Das ist jetzt alles über zehn Jahre her.

JvD: Meine Erinnerung ist zugegebenermaßen etwas schemenhaft. Die erste Kooperationsrunde fand gleich mit dem ersten Jahrgang statt, den ich als Studiengangsleiter betreut habe, mit Jakob Nolte, Michel Decar, Katja Brunner, Konstantin Küspert, Bonn Park, Sascha Hargesheimer und und und. Es ist also sehr lange her. Woran ich mich aber sehr genau erinnere, ist die Befreiung von der ewigen Ressourcenfrage, die sowohl die Autor:innen als auch ich in der Mitverantwortung als eine besondere Freiheit erlebt haben. Schreibt ein Namenloser ein Theaterstück für Schauspieler:innen, wird er meist ein Kammerstück schreiben: ein Set, wenige Personen, studiobühnentauglich. Die Zensur der Ressourcen und der Produktionsbedingungen haben alle als Schere im Kopf. Beim Theater der Puppen und Dinge hingegen ist erstmal alles möglich, die Grundprämisse der Fantasie ist eine viel freiere ... Das hat den Autor:innen damals richtig die Köpfe geöffnet.

JL: Mathias, die Idee entstand bei euch, bei den Studierenden, der Puppe?

Mathias Becker: Ja, richtig. Ich glaube, es gab eine Wohngemeinschaft mit Studierenden der HfS und der UdK. Aus den Begegnungen bei Theaterbesuchen oder Partys ist dann die Idee entstanden, zusammen zu arbeiten. Das Problem war nur, dass der Stundenplan der HfS kaum Lücken ließ, um sich zu begegnen. Ich erinnere mich, dass wir uns sehr stark dafür engagierten und uns den Platz für eine Begegnung erkämpften. Wir sind dann mit unserem Jahrgang und einigen Taschen voller Puppen in die UdK gegangen. Dort saßen wir dann schüchtern den anderen Studierenden gegenüber, in der Mitte standen Kaffee und Kuchen. Irgendwann fingen wir einfach an, verschiedene Puppenarten zu zeigen, es war eine Art Crashkurs in Figurentheater. Daraufhin sind wir ins Gespräch gekommen und haben uns wieder verabredet. Die interessierten Autor:innen schickten dann Texte rum. Alles war sehr unorganisiert und chaotisch, was, denke ich, eine gute Voraussetzung war, um sich zu begegnen. Was ich an der Situation besonders fand, war, dass unsere Klasse und die Studierenden der UdK extrem offen waren. Alle waren bereit, etwas zu teilen, ohne genau zu wissen, wohin das führen würde.

JL: John, dieser Gedanke ging dann weiter in Form einer Einladung an euch, es gab ein erstes Treffen?

JvD: Das gab es. Und es gab anfangs auch eine gewisse Scheu oder gar Fremdheit. Der Erfahrungshorizont mancher Autor:innen mit der Puppe hat teilweise nicht weit über die Augsburger Puppenkiste hinausgereicht. Umso schöner war es zu erleben, wie schnell der Funke der neuen Möglichkeit übersprungen ist und sich Teams gebildet haben, die dann guerillaartig weiter zusammengearbeitet haben. Das lief so autonom und unterm Radar – jedenfalls von meiner Seite –, dass ich eigentlich nur ganz am Anfang und am Ende bei den Präsentationen dabei war.

JL: Die Puppe braucht die Stifte, da wir nicht wie etwa im Schauspiel einfach ins Bücherregal greifen können. Das Fach „Dramatik für Figurentheater“ ist dort sehr übersichtlich. Aber gibt es über diese nüchterne Tatsache hinaus Beweggründe, was hat euch damals angetrieben, den Kontakt zu den Studierenden der UdK, zu den angehenden Autorinnen und Autoren herzustellen?

MB: Im Puppenspielstudium waren wir zeitlich sehr eingespannt und hatten kaum Gegenseitigkeit, andere Kunststudierende kennen zu lernen. Die einzige Erfahrung einer Kollaboration entstand mit den Regiestudierenden der HfS. Einige dieser Erfahrungen waren unbefriedigend und brachten uns dazu, viel über die Position der Regie nachzudenken. Ich glaube, diesen Aspekt haben wir mit einigen Studierenden der UdK geteilt. In der Begegnung „Puppen&Stifte“ verbündeten wir uns, um das Gelernte, also in diesem Fall eine gegebene Struktur des Theaters mit Regie, Dramaturgie, Autor:in zu hinterfragen und selbst eine Form der Produktion zu finden. Ohne klassische Regie, sondern nur zwischen Puppenspieler:innen und Autor:innen wollten wir ausprobieren, wie ein Stück entstehen kann.

JL: Alles Formen der Selbstermächtigung von Spielenden, als die Begriffe dafür noch gar nicht erfunden waren. John, es gab ja schon Erfahrungen in der Kooperation mit der Abteilung Regie der Ernst Busch, richtig?

JvD: Ja, wir haben mit dem Regiestudien-gang der Ernst Busch eine lange Tradition der Kooperation in Form der Reihe „bat-Werkstatt Neue Stücke“, die noch von meinen Vorgängern ins Leben gerufen wurde. Dass junge Autor:innen schreiben, junge Regiestudierende inszenieren und Schauspielstudierende (meist der dritte Jahrgang Schauspiel UdK) spielen, liegt ja auch nahe. Das Problem, mit dem wir allseits immer zu

tun hatten, ist dabei nur: Wie schnell sich die bestehenden arbeitsteiligen und hierarchischen Strukturen der Auswahl, der Konzeption, der künstlerischen Entscheidung, der Probenhoheit usf. vom Profi- bzw. Stadttheater in den studentischen Arbeitszusammenhängen reproduzieren. Mit diesen Mustern der Macht hatten wir bei „Puppen&Stifte“ wenig bis gar nicht zu kämpfen. Vielleicht, weil die Bereiche der künstlerischen Expertise und des Ausdrucks so verschieden sind, dass es nicht zu den üblichen Konflikten kommt, vielleicht aber auch, weil sie sich ganz anders begegnen und die Räume der Zusammenarbeit nicht schon so besetzt sind.

JL: Was wäre heute der Impuls für eine solche Vernetzung? Mathias, du arbeitest neben anderen Projekten seit vielen Jahren mit dem Theaterkollektiv manufaktor zusammen, in dem mehrere der damals an „Puppen&Stifte“ maßgeblich Beteiligten weiterhin mit dir Theater entwerfen und machen.

MB: Aus der Perspektive einer Person, die im Kollektiv Theater macht, glaube ich, dass das große Potenzial dieser Begegnung auch heute noch in dem undefinierten Raum zwischen Text und Spiel liegt. „Puppen&Stifte“ ermöglicht einen Raum mit weniger Hierarchie, mit weniger klassischer Aufgabenverteilung. Dieser Raum bietet erst einmal die Chance, Dinge gemeinsam auszuhandeln. Zumindest haben wir diesen Raum damals so genutzt.

JL: John, wir haben einen Romantitel aus 1968 dem Gespräch vorangestellt. Was wäre aus deiner Sicht eine Zukunft für „Puppen&Stifte“?

JvD: Die große Chance, um nicht zu sagen, meine Sehnsucht für eine weitere Zusammenarbeit wäre, dass diese Kombination und Kooperation aus Autor:innensicht einen Ausweg aus der autofiktionalen Falle bietet.

Dass die Berechtigung eines Schreibstandpunkts, einer Perspektive im Hinblick auf Herkunft, Erfahrung, Privilegien und Prägungen befragt wird, ist eine völlig legitime und wichtige Entwicklung. Aber die Beschränkung auf das Autofiktionale lässt auch Horizonte des Spielerischen und der freien Erfindung zusammenschrumpfen. Viele haben Angst vor der Grenzüberschreitung und haben beim Schreiben die Grenzen ihrer Legitimation im Kopf. Eine Entgrenzung durch die Puppe und das Theater der Dinge wäre ein fälliger Kopföffner für die Autor:innen.

JL: Lieber Mathias, wie passen Stifte in die künstlerische Strategie von Stückentwicklungen, die ja im Theater der Dinge häufig praktiziert wird und auch bei manufaktor eine Konstante der Arbeit ist?

MB: Ich denke, da gibt es keine allgemeingültige Antwort. Autor:innen müssen genauso wie Figurenspieler:innen erst mal ihre Bedürfnisse besprechen und dann zusammenkommen. Auch damals schon waren manche Autor:innen sehr daran interessiert, zusammen mit den Spieler:innen zu proben. Andere Autor:innen hingegen wollten lieber den Text abgeben und wenig mit dem Probenprozess zu tun haben. Es braucht eine große Offenheit auf beiden Seiten und die Übereinkunft, dass beide Ausdrucksweisen im künstlerischen Produktionsprozess mit der gleichen Aufmerksamkeit bedacht werden.

JL: John, zum Schluss noch eine Frage an dich: Du leitest ja nicht nur den Studiengang Szenisches Schreiben, sondern bist auch selbst Autor, Dramatiker. Was können Stifte von der Puppe lernen?

JvD: In einem Satz: eine Fantasie der zweiten oder dritten Art, jenseits von Selbstdarstellung und Selbstbehauptung.

Was

ist.?











39 „Peer“ (nach Henrik Ibsen), Szenenstudium Maske, Leitung Astrid Griesbach, 2022.

40 „Le enfant prodigue/ Der verlorene Sohn“, nach Claude Debussy. Freies Vordiplom von Tizian Steffen, 2023.





- 41 „Die Ur-Venus oder Ur - nicht die Venus.“ Freies Vordiplom von Almut Schäfer-Kubelka, mit Odile Pothier und Gerda Pethke, 2023.
42 „Schlafstadium N“. Freies Vordiplom Melissa Stock, 2022.





43 „Du bist dran, ich passe“ von Georges Feydeau, Szenenstudium Handpuppe, Leitung Melanie Sowa, 2021.

44 „Prometheus“, Szenenstudium Profil und Vertiefung, Leitung Markus Joss, 2022.





45 „Sand fressen“, Freies Vordiplom von und mit Sven Tillmann, 2023.

46 „Ovid“, Szenenstudium Profil und Vertiefung, Leitung Roscha Saidow, 2022.









48 „Britannicus“ (Jean Racin), Kammeroper Schloss Rheinsberg, Puppen und Ausstattung Lisette Schürer, Regie Astrid Griesbach, 2023.
49 „Kabale und Liebe“ (F. Schiller), Regie Christian Weise, Studioinszenierung Schau- und Puppenspiel, Ballhaus Ost, Berlin 2018.





50 „Weglänge, Wehklänge“, Regieprojekt von Nathalie Rosenbaum, bat-Studiotheater HfS Ernst Busch 2022.

51 „Schimmelreiter“, Richard Barborka, Jana Weichelt, Freda Winter, Lennart Morgenstern, Florian Kräuter, Regie L. Schubert, Magdeburg 2018.



**Puppenspielkunst für
Eilige**
oder Vom Aufsetzen,
Ablegen und Wiederfinden
einer Maske –
Ein Parforceritt durch
die Theatergeschichte in
zehn Tauchgängen

Jörg Lehmann

„Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt!“ (Thomas Bernhard)

Wir wussten es alle. Die Musikerin, die unsere Proben mit Tönen und Geräuschen so wunderbar vorantrieb. Der Puppenspieler, der die Ente mit unendlichem Witz und in schöner Bodenhaftung gründeln ließ. Die Schauspielerin, die die Idee hatte, Wolf Erlbruchs Bilderbuch „Ente, Tod und Tulpe“ auf die Bühne zu bringen, folglich uns alle versammelt hatte und selbst den Tod spielte, sowieso. Irgendwann würden wir an die Stelle kommen, an der die Ente sterben musste. Erlbruch hat diesen Moment nicht gemalt, im Buch geschieht „es“ beim Blinzeln, während man eine Seite des Buches umblättert. „Mir ist kalt“, sagte die Ente eines Abends. „Willst du mich ein bisschen wärmen?“ Ente und Tod stehen sich gegenüber, halten sich an den Händen, wie zum Tanz. Umblättern. Auf der nächsten Seite heißt es dann: „Zarter Schnee schwebte in der Luft. Etwas war geschehen. Der Tod schaute die Ente an. Sie atmete nicht mehr. Sie lag ganz still.“ Noch einmal weiterblättern, schon trägt der kleine Tod, der eher wie ein Kind aussieht, die nun leblose Ente zum Wasser, gibt ihr die Tulpe mit und einen Schubs, und dann gehen beide auf die letzte große Fahrt. Noch einmal blättern, alles blau, nur noch Wasser, über zwei Seiten, am Rand steht der nun sehr kleine Tod. So ist es gezeichnet. Ein wenig traurig und sanft, unendlich und schön.

Auf unserer kleinen Bühne wurde viel probiert, geredet und immer mehr gegrübelt, je näher der Höhepunkt der Geschichte rückte. Der Regisseur fand es wichtig, dass die Stille des Sterbens, also das stumme Umblättern der Buchseite, sich auf der Bühne als ihr Gegenteil ereignete. Er imaginierte einen kreischenden Gitarrenton, grelles, blendendes Licht, Stroboskoplicht, er sprach von Led Zeppelin, spielte Luftgitarre und hoffte auf einen Einfall.

Irgendwann war es so weit. Musik trug das Geschehen, dann Stille. „Mir ist kalt“, sagte die Ente eines Abends. „Willst du mich ein bisschen wärmen?“ Der Tod bückte sich und streckte der Ente seine Hände, die in schwarzen Handschuhen steckten, entgegen, die Tulpe quer im Mund, wie im Buch. Die Ente, eine Handpuppe auf der Spielerhand, legte sich langsam in des Todes Arme, wurde dort behutsam empfangen; jetzt hätte man es mit einem scharfen E-Gitarren-Riff versuchen können, vielleicht auch ohne Strobo. Aber es kam anders: Die Ente richtete sich noch einmal auf, schaute, es war deutlich zu sehen, mit einem unbestimmten, die ganze Welt umfassenden Blick zurück zum Puppenspieler, der ihr mit einem angedeuteten Lächeln antwortete. Dann legte sie sich wieder in die Arme des Todes, der Puppenspieler zog langsam seine Hand aus der Puppe – und mit einem sanften Impuls, der jetzt schon von den Händen der Schauspielerin ausging, die den Tod spielte, wechselte die Puppe hinüber.

Später, während der Vorstellungen, war es in diesem Moment immer ganz still. Bei einer Abendvorstellung hatte jemand ein Weinglas mit in die Veranstaltung genommen und ließ es in die Totenstille dieses Moments (hinein)fallen. Kein Zischen, niemand zeterte, nicht einmal ein abfälliger Blick. Es klirrte. Die Dinge spielten Theater. Alle hatten verstanden.

„Ich ahnte mehr als ich verstand. Aber der Sprung macht die Erfahrung, nicht der Schritt.“ (Heiner Müller)

Was ist das Besondere, die Kraft, letztlich das magisch Andere dieser Theaterform? Was ist es, das da von der Bühne herab in unerhörter Einfachheit und Leichtigkeit, aber mit Nachdruck nach uns greift? Ist die Puppe, der Schatten, das Objekt, das Ding vielleicht so etwas wie das „mythische Element“ des Theaters? Dazu müssen wir uns von der kleinen Ente inspirieren lassen und auf einen Tauchgang gehen – in die Geschichte des Theaters.

Eins. Anfänge

Betrachten wir die Entwicklung des Theaters der Dinge, das Konstanza Kavrakova-Lorenz eine „spezifische Art der Darstellungskunst“ nennt, dann ist seine Genese selbstverständlicher Teil der etwa 2500 Jahre währenden Geschichte des europäischen Theaters. Die „Geburtsstunde“ dieses Theaters der Dinge liegt vermutlich in einem ähnlichen Zeithorizont, in dem auch das Aufkommen der griechischen Tragödie jene Zäsur markiert, an der das Theater nach einer lakonischen Bemerkung Bertolt Brechts eben durch seinen Auszug aus dem Kult „Theater wurde“. Doch: Lässt sich ein wie auch immer gearteter Beginn dieses Spiels definieren? Mit Sicherheit haben seit Urzeiten Menschen mit Schatten, Masken, Puppen und Objekten gehandelt und gespielt. Im Ritual der Prozession etwa wurde ein Götterbildnis mitgeführt, bewegt und damit gleichsam mit Bedeutung aufgeladen. Durch eine solche Form des rituellen Handelns mit einem Ding wurden dann im 5. Jahrhundert v. Chr. die Dionysien eröffnet, indem am Vorabend des großen Tragödien-Wettstreits nach Einbruch der Dunkelheit bei Fackelschein das (zuvor) außerhalb Athens in einen Tempel verbrachte Bildnis des Maskengottes Dionysos zurück in das nach ihm benannte Theater gebracht wurde. Die Spiele, das Theater, konnten erst nach dieser Heimholung stattfinden: nachdem man sich der Anwesenheit des Gottes, zu dessen Ehren sie stattfanden, versichert hatte.

Dem toten chinesischen Kaiser wurde eine komplette Armee aus Terrakotta mit ins Grab gegeben, statt Menschen wurden Puppen geopfert, der ägyptische Pharao nahm einen Teil seines Hofstaates zumindest als Nachbildung mit auf seine letzte Reise. Aber: Wann aus diesem kultischen, rituellen Handeln eine bewusste Darstellung zur Schaffung eines Abbilds, also Theater wurde, wann genau der Moment war, in dem dieses Handeln mit Dingen veröffentlicht, zur Schau gestellt, zur Unterhaltung feilgeboten oder instrumentalisiert wurde, liegt im berühmten Dunkeln. Die Geschichte des Theaters der Dinge, die auch eine Geschichte der Ausgrenzung, Unterprivilegierung bis hin zur Unterdrückung und Verfolgung ist, mäandert in ihrer Erscheinung und ihrer Bezeichnung auf vielfältige Weise und tritt uns im Laufe der Zeiten etwa als Puppen- oder Figurentheater, Maskentheater, Schattentheater, Objekttheater, als Materialtheater, aktuell auch in digitalen Spielarten und letztlich in unendlichen Variationen dieser Formen entgegen. Wie aber ist das Theater der Dinge zu fassen, wie ist es beschreibbar, was macht es unverwechselbar?

Es ist einerseits ein permanentes Gegenmodell zur Schauspielkunst und ihrer Entwicklung von der imitatio naturae zur realistischen Menschendarstellung – und doch ist es allein aus dieser rein vergleichenden Position nur unbefriedigend zu erzählen. Viele Linien wären denkbar, doch welche benennt das Wesen dieser Theatergattung? Was ist ihr Kern? Was genau ist in unserem Verständnis das Theater der Dinge? Was sind die Bedingungen, unter denen es, wie Werner Knoedgen formuliert, „zu seiner eigenen Notwendigkeit und formal-ästhetischen Konsequenz findet, so dass es durch keine andere Art der Darstellung ersetzt werden kann“?

Oder anders gefragt: Ab wann ist das Herausziehen der Spielerhand aus einer Handpuppe, die eine Ente darstellt, als Vorgang des Sterbens dieser Ente berührend – und zwingend?

Zwei: Die Maske

Beginnen wir versuchsweise mit folgender Frage: Was ist Theater, was ist Theatralität? Theater ist der Ort des Schauens (griechisch: theatron – Schauplatz) und konstituiert sich erst durch den aktiven, gerichteten Blick der Schauenden. Ohne den Blick von außen auf den Platz wird dieser nicht zu einem Schauplatz, erst der Blick schafft die Rahmung. Stellen wir uns den Blick als einen Blick in zwei Richtungen vor: Wenn auf dem Platz nichts „vor sich geht“, wird kein Schauender den Blick darauf richten. Wenn aber von „außen“ niemand schaut, wird sich „innen“ auf dem Platz kaum etwas regen. Der Schauplatz und damit das Theater impliziert also eine Dualität und ein Verbindendes zugleich. Dieser Gedanke wird uns später noch näher beschäftigen. Doch zunächst: Was geht nun auf diesem Schauplatz vor sich? Zu allen Zeiten gab und gibt es ein Streben des Menschen, eine Sehnsucht nach Verwandlung. Im Tanz, im Rausch, in der Ekstase gelang es ihm, seinen Göttern nahe zu sein. Er konnte aus sich heraustretend ein anderer werden. Auch die Dinge konnten sich verwandeln. Die Maske des Dionysos, die im gleichnamigen Theater über einem Pfahl hing, gab den Gott vor, der Gott selbst war anwesend. Und: Der Mensch konnte sich mit Hilfe der Dinge verwandeln. Doch wie geht diese Verwandlung im Theater nun genau vor sich? Der französische Philosoph Jean-François Lyotard hat es auf die verblüffend kurze Formel gebracht: „Verstecken-Zeigen. Das ist Theatralität.“ Zur Form geronnen scheint diese Beschreibung im ältesten Theaterrittel schlechthin zu sein, das eben auch – und deshalb interessiert es uns hier – ein Ding ist und der Verwandlung dient: die Maske. Was tut die Maske, was bewirkt ihr Aufsetzen durch einen Spielenden im theatralen Prozess? Sie verbirgt das Gesicht ihres Trägers, sie verweist dadurch auf etwas anderes, sie zeigt, indem sie verbirgt – ein wunderbares, geheimnisvolles Paradoxon. Der Mensch verdeckt ausgerechnet das, was ihn am erkennbarsten macht, sein Gesicht. Etwas Bekanntes wird bewusst verborgen, um etwas zu Entdeckendes für die Zuschauenden absichtsvoll schaubar zu machen. Das Maskenspiel wäre somit in unserem Verständnis zentral für das Theater der Dinge, da mit der Maske ein Ding, ein Drittes, das eben nicht der Mensch ist,

in den Fokus gestellt wird. Im Theater der Dinge konstituiert ein Ding, ein Objekt oder eine dinglich verkörperte Figur den Kommunikationsprozess, den wir Theater nennen. Um es in ein Bild zu bringen, stellen wir uns eine Bühnenszene vor: Wo sich im „Menschentheater“ der Darsteller des Ferdinand im 5. Akt von „Kabale und Liebe“ vielleicht sein Hemd aufreißt, um uns das beginnende Sterben seiner Figur nach dem Genuss der tödlichen Limonade zu zeigen (darzustellen), löst der spielende Mensch im Objekttheater vielleicht eine Tablette im Wasser (oder in der Limonade, das ist dann eine Frage des Humors) auf, um uns vom Ableben des schillerschen Helden zu erzählen. Beide vermitteln uns etwas über den Menschen, über sein Leben, seine Liebe und seinen Tod, nur die Mittel der Darstellung sind nicht die gleichen. Der Schauspieler muss seine persönliche Vitalität in dieser Szene mehr und mehr verbergen: Er „wird“ scheinbar selbst zum Sterbenden, wirft sich vielleicht zuckend mit seinem Körper dem Publikum entgegen – während der Spielende im Theater der Dinge eben ein Ding, ein Objekt mit Bedeutung auflädt und stellvertretend „erzählen“ lässt, sich selbst und seine Körperlichkeit, vergleichsweise transpirationsfrei, zurücknehmend. Beide aber zeigen uns in bewusster Entscheidung etwas, verweisen auf etwas, indem sie etwas anderes ebenso bewusst zurücknehmen: es folglich verbergen.

Drei: Zeigen durch Verbergen

Über Jahrhunderte hinweg wurden Theater und Theatralität durch die Maske gerahmt und definiert – und durch sie in jedem Moment des Spiels als ein artifizielles Geschehen, eben als Theater, erkennbar. Die erste institutionalisierte Form des Theaters im 5. Jahrhundert v. Chr. in Athen war ein reines Maskentheater: Chor und Spieler traten maskiert in die Orchestra bzw. aufs Proszenium. Die Maske kam aus dem Kultischen, war vielleicht Stellvertreter eines Verstorbenen, einer mythologischen Figur, war ein Totem und wurde fortan, in der Blütezeit der attischen Tragödie, zu einem Ding, das den theatralen Prozess jeweils entscheidend konstituierte und prägte. Um es erneut in ein szenisches Bild zu bringen: Da stand dann ein Mann (!) in einem einfachen Gewand (Chiton) auf ihn erhöhenden Bühnenschuhen (Kothurnen), den Kopf unter einer Maske verborgen, und rief als verlassene Medea ins Theaterrund: „Oh, ich Unglücksweib!“ – und keiner der dicht gedrängt Sitzenden hätte mit an Stanislawski geschultem Blick insgeheim geantwortet: „Das glaube ich dir nicht!“ In diesem Theater ging es ganz offenbar nicht um Gesicht und Psychologie, um Mimik, Tränen und Augenblitz: Nein, es wurde mittels der Maske gezeigt. Dieses Spiel der doppelten Anwesenheit (des Darstellenden und der Rolle) bleibt in der *Commedia dell'Arte* von der zweiten Hälfte des 16. bis ins 18. Jahrhundert lebendig und produktiv, allerdings mit einer neuen Gewichtung von Spielendem und Maske (oder Mensch und Ding). Die Masken der *Commedia*, die im Unterschied zu denen der Antike nicht mehr aus mit Kleister gestärktem Stoff, sondern aus Leder bestanden, wurden für die Spielenden gewissermaßen zu einer zweiten Haut. Sie verbargen nur noch

die obere Gesichtshälfte, während die untere, also vor allem der sprechende Mund, sichtbar blieb. Es entstand eine faszinierende Mischfigur, halb künstliches Wesen, halb Mensch: ein Hybrid. Etwas wurde bewusst verborgen, etwas anderes dadurch exemplarisch gezeigt. Durch die Bekanntheit der Figuren, deren Namen zum Teil ikonografisch wurden, die durch ihre jeweilige Maske und spezifische Körperlichkeit und Bewegungen definiert waren, bedurfte es keiner dramaturgischen Hinführung oder Exposition: Im Moment des Spiels waren Handlungen und Konflikte unmittelbar und auf Zuruf präsent. Die dramatische Spannung entstand durch die Art und Weise der Ausführung, also durch die besondere Qualität der Rollengestaltung, weniger durch die vermittelten Inhalte. Natürlich war die Maske im Laufe ihrer uns bekannten Geschichte einem permanenten Bedeutungswandel unterworfen, der wiederum nicht losgelöst von der Geschichte des europäischen Theaters insgesamt betrachtet werden kann. Uns soll sie hier lediglich als Theatermittel, als konstituierendes Mittel der Verwandlung und Verfremdung interessieren. Selbst in der theaterarmen Zeit des europäischen Mittelalters stand sie – ex negativo – im Fokus des Interesses, war sie es doch, die die vehemente Kritik der Kirche am Theater auf den Punkt brachte. „Für monotheistische Religionen, wie zum Beispiel das Christentum, ist Maske prinzipiell nicht akzeptabel, weil kurz gesagt, der eine Gott die absolute Figur ist.“ Dennoch oder gerade deshalb könnte man zugespitzt sagen: Das europäische Theater war lange Zeit ein Theater, in dem sich der Mensch im Spiel durch ein Ding – die Maske – verwandelte, transzendierte, größer wurde als er selbst. Dieses Theater bewegte sich in einem stets klar abgesteckten Rahmen des Artifizialen. Bis heute ist die lachende und die weinende Maske das verbindliche, so kaum reflektierte Symbol des Theaters, eben nicht nur für die beiden Gattungen der Tragödie und der Komödie, sondern im Grunde für den Akt der Verwandlung des Menschen im Spiel. Erst mit dem Ablegen der Maske in der Neuzeit tritt der Mensch mit seinem Körper ins Zentrum des theatralen Tuns, werden Figur und darstellerisches Instrument eins. Er erzählt fortan mit sich selbst als Material über den Menschen, über seine Nöte, seine Zerrissenheit. Shakespeares Figuren etwa sind, wenn auch aus der Tradition des Volkstheaters kommend, Menschen, nicht mehr Götter oder durch Typisierung vordergründig fassbare Charaktere, wenngleich auch sie in einer „Maske“, nämlich im Schutz des Versmaßes agieren und so ihre Künstlichkeit bewahren. Doch schon der Hobbydarsteller Hamlet fordert 1601 im gleichnamigen Stück ein „natürliches Spiel“ von den in Helsingör eintreffenden Schauspielern. Ein früher Verweis auf das Ziel einer realistischen Menschendarstellung im Dienste der Dramatik, auch wenn wir nicht wissen können, ob der Verfasser uns damit tatsächlich etwas über seine Vorstellung einer anzustrebenden Spielweise mitteilen wollte. „Sägt auch nicht zuviel mit den Händen durch die Luft, so – sondern behandelt alles gelinde!“

Auch Molières Figuren tragen auf der Bühne keine Masken mehr, aber die Typisierung eines Charakters ist in seinen Stücken angelegt und wird von ihm geradezu exemplarisch eingesetzt. Er überspitzt eine Charaktereigenschaft, um Komik zu generieren, wie schon ein Blick auf die Titel zeigt:

„Der eingebildete Kranke“, „Der Geizige“, „Der Menschenfeind“, die zugleich an Ideen, an Entwürfe für Masken erinnern.

Im 18. Jahrhundert lieferte sich Carlo Goldoni einen erbitterten Kampf unter anderem mit dem Dramatiker Carlo Gozzi um eine realistische Darstellung des Menschen. Er will die Komödie in Italien in geordnete Bahnen lenken, das Obszöne, aber auch das Vorhersehbare, das Typische und damit das Stereotyp, letztlich die Masken aus ihr verbannen. Lessings Figuren, um den Blick auf die ersten bedeutenden dramatischen Entwürfe in deutscher Sprache zu lenken, wurzeln zwar noch tief in der Tradition der Commedia dell'Arte und ihres Maskenspiels, doch ist etwa sein Major Tellheim aus der 1767 uraufgeführten „Minna von Barnhelm“ mehr Mensch als Typ, mehr Psychologie als Maske. Der Mensch und sein Gefühlsleben rücken ins Zentrum des Interesses. Nicht mehr das Wiedererkennen eines theatralen Archetypus durch das Publikum konstituiert den Kommunikationsprozess, sondern das Interesse wird auf den im Spiel erst entstehenden und vom Publikum zu erkennenden Einzelfall gelenkt: Theater wird zur mitfühlenden Arbeit der Zuschauenden. Auch für andere Figuren in Lessings Stücken gilt diese neue Ausformung, die Innenansichten werden feiner, das Seelenleben wird ausgebreitet, das Laute und Grelle dagegen gemieden. Mit „Ach, Sie weinen schon wieder, schon wieder, Sir!“ beginnt Lessing 1755 fast programmatisch sein Trauerspiel „Miss Sara Sampson“. Es geht nicht mehr um Helden, Götter, Narren und Diener, um theatrale Archetypen, sondern um den Bürger und sein kompliziertes Seelenleben. Das Spiel selbst agiert fortan auf der Grundlage dramatischer Texte, die es ermöglichen und zugleich fordern, das Extemporieren wird gegeißelt und zeitweise sogar verboten (wie durch Maria Theresia 1752 in Wien). Die durch die Maske, den Typ getragene Theatralität weicht der Literarisierung. Speziell in Deutschland geht diese Entwicklung, im Bestreben, ein Nationaltheater zu schaffen, also über das Theater zur Nation zu werden, mit der energischen Eliminierung alles Anarchischen, Subversiven, „Unregelmäßigen“ einher. In der Kritik an der Figur des Hanswurst verdichtet sich diese Auseinandersetzung und führt letztlich zu seiner „Verbannung“ im frühen 18. Jahrhundert. Mit der Aufklärung beginnen die Versuche, die Schauspielkunst als Kunst der Menschendarstellung zu beschreiben und zu erforschen. Goethe gießt seine „Regeln für Schauspieler“, die er den Spielenden des ihm anvertrauten Weimarer Hoftheaters ab 1803 im Rahmen einer frühen Form der Schauspielausbildung auferlegt, sogar in Paragraphen. Diese beschäftigen sich in erster Linie mit Gesetzen für die Deklamation der Texte, halten aber auch ganz praktische Ratschläge bereit: „Um eine leichtere und anständigere Bewegung der Füße zu erwerben, probiere man niemals in Stiefeln.“

Hier beginnt eine Zeit der Erforschung und Systematisierung der Schauspielkunst, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit dem Wirken Konstantin Stanislawskis am Moskauer Künstlertheater „Die Möwe“ zweifellos ihren Höhepunkt erreicht. Dessen akribische Theaterarbeit wird von Bertolt Brecht in (wiederum!) aufklärerischer Absicht aufgenommen und kritisch weitergeführt. In seiner praktischen und theoretischen Arbeit an einem Epischen Theater nimmt er letztlich die Wirkungsmechanismen der Maske

wieder auf. Im Mittel der Verfremdung entdeckt er sie neu, um ein Theater zu schaffen, das gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar machen und damit als veränderbar zeigen kann.

Kurzes Luftholen an der Wasseroberfläche – unsere Ente als Handpuppe, vom Arm gestreift (Verfremdung!) hätte ihm gefallen. Der Vorgang selbst vermutlich weniger – Sterben und Tod, unveränderlich, daher nicht interessant.

Vier: Künstlichkeit und Konstruktion

Da das Schauspiel seit dem 18. Jahrhundert mehr und mehr mit der Forderung nach Natürlichkeit des Spiels und später mit genauester Menschen- und damit Seelendarstellung verbunden wurde, ist es nur allzu naheliegend, dass infolge dieser ästhetischen Neuorientierung auch die Bühne symbolisch vom Zuschauerraum getrennt wurde. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstand ein Spiel hinter der sogenannten „Vierten Wand“. Die Familie in Gerhart Hauptmanns 1890 uraufgeführtem Drama „Das Friedensfest“, die sich am Weihnachtsabend im Wohnzimmer versammelt und kurz darauf furchtbar streitet, tut in jedem Moment so, als sei gar kein Publikum anwesend und das Geschehen ein Ausschnitt aus dem realen Leben. Mit diesem Spiel, in dem das real anwesende Publikum quasi negiert wird, ist im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Höhepunkt jener theatergeschichtlichen Entwicklung erreicht, die alles Artifizielle und mit ihm den gesamten Bühnenapparat mit großer Sorgfalt verbergen will. Die Bühne soll die Natur widerspiegeln, die Maske verschwinden. Diese Entwicklung des Theaters muss durch die vielfältigen Reformbestrebungen und Revolten der Avantgarden des 20. Jahrhunderts unter der Losung einer „Retheatralisierung“ mühsam aufgelöst und überwunden werden.

Und das Theater der Dinge? Wir können es wieder in ein Bild bringen: Während die Schauspielerin, der Schauspieler die Maske vom Gesicht nimmt und wegwirft, um fortan mit der Rolle zu verschmelzen, behält sie der Darstellende im Theater der Dinge in der Hand. Er spielt und agiert in der sogenannten offenen Spielweise auf zwei Ebenen, mit sich selbst und mit der Maske (der Rolle). Diese Form der Darstellung ist zutiefst episch verankert. Im Theater der Dinge gibt und gab es keine „Vierte Wand“, niemals hat es behauptet, nicht Theater, sondern Leben zu sein. Wenn ein Ding den Kommunikationsprozess zwischen Bühne und Zuschauer bestimmt, das dafür hergestellt (Hand- oder Tischpuppe), an die Wand geworfen (Schatten), an Fäden gehängt (Marionette), digital erzeugt oder aber als ein Objekt aus unserer alltäglichen Umgebung vor den Augen des Zuschauers mit einer bestimmten (neuen) Bedeutung aufgeladen wird oder im Materialtheater überhaupt erst entsteht: dann wird uns immer auch die Künstlichkeit des Spiels gezeigt und bewusst gemacht. Dieses Wissen macht die Zuschauenden für die Dauer des Spiels zu Verbündeten, denn das Spiel, die Belebung des (eigentlich) leblosen Objekts durch die Animation, ist für die Dauer der Darstellung mit diesen verabredet. Das Spiel bleibt immer Spiel. Oder anders gesagt: Die Bühne bleibt

ein artifizierter Ort. Dieser grundsätzlich andere Weg der Darstellung – im Gegensatz zur sich verfeinernden Menschendarstellung – generiert eine ganz besondere Art der Aufmerksamkeit im Publikum. Das Machen und das Gemachte sind in jeder Sekunde schaubar, und dennoch oder gerade deshalb kann der Vorgang einer künstlerischen Konstruktion selbst an Leichtigkeit gewinnen: poetisch werden. In dieser Poesie scheint dann vielleicht „das Andere“ auf, die Sprache der Dingwelt, in der das fast zufällig sich Ereignende, der Wechsel einer eben noch animierten Handpuppe vom Subjekt zum Objekt, von einer quietschfidelen Ente zur toten Stoffpuppe keine Marginalie ist, sondern ein Bild für eines der letzten Dinge.

„In meinem Theater muß die PUPPE zu einem Modell werden. Dadurch kann die erschütternde Empfindung des TODES und die Situation der Toten übermittelt werden. Die PUPPE als Modell für den lebendigen Schauspieler.“ (Tadeusz Kantor 1975)

Fünf: Spiel, Darstellung und Tod

„Wesen des Theaters ist die Verwandlung. Und die letzte Verwandlung ist der Tod.“ So hat Heiner Müller in ahnbarer Freude an sinistrierender Verdichtung das Spiel auf der Bühne mit Blick auf den spielenden Menschen überschrieben. Im Theater der Dinge hingegen wird dieses Oszillieren zwischen Spiel und Leben, Spiel und Tod gerade durch die konstituierende Anwesenheit von Dingen auf der Bühne beträchtlich erweitert und modifiziert. Durch die beschriebene Verabredung der Verlebendigung eines eigentlich leblosen Dings vor den Augen und damit unter der Beobachtung der Zuschauenden wird es zu etwas Besonderem; es atmet vielleicht, es bewegt sich, es lebt. Endet die Animation, die Verbesonderung, die Rahmung, so erlischt auch sein Bühnenleben, das belebte Ding stirbt. Das Ding geht wieder in das große Schweigen der Dingwelt ein. Die Brüchigkeit des Daseins, seine ständige Gefährdung, vielleicht sogar der Wert des Lebens an sich, wird so im Theater als etwas Besonderes sichtbar und vor allem: sinnlich erfahrbar. Der Tod der von der Spielerhand gestreiften Handpuppe unserer Ente war nicht „als ob“ – er war real. Statt der Illusion von Wirklichkeit erfahren die Zuschauenden die Wirklichkeit der Illusion. Paradoxaerweise gewinnt das Theater der Dinge seine Leichtigkeit durch die Anwesenheit des Todes, dem großen Schweigen als denkbare, permanente Alternative während des lebendigen Spiels. Es ist gleichsam ein Sich-Hinwegsetzen über die irdische Schwere der Vergänglichkeit – durch das Verweisen auf ihre Anwesenheit. Diese plötzlich zu erkennen – da kann einem schon mal ein Glas aus der Hand fallen.

Sechs: Das andere Theater

Theaterreformerische Ansätze und Seismologen des Ästhetischen haben immer wieder auch auf die Verluste in der Entwicklung der europäischen Bühnenkunst

hingewiesen, die sich seit der Inthronisierung der Vernunft im Zuge der europäischen Aufklärung nur noch als Menschendarstellung begreift, die Masken abgelegt und das Herstellen des Theaters immer geschickter verborgen hat. Dabei haben Theatermachende, Künstler und Künstlerinnen, Philosophen immer wieder das Andere Theater, das Theater der Dinge, zum Referenzpunkt kritischer Bestandsaufnahmen des jeweils aktuellen Schauspieltheaters, der Oper oder des Tanzes gemacht und dabei en passant ein Reservoir mitunter utopischer Visionen für die Kunst der Bühne insgesamt entworfen. Einige Schlaglichter: Auf dem Höhepunkt des deutschen Idealismus etwa fragt der helllichtige Dramatiker Heinrich von Kleist 1810 in einem Zeitungsbeitrag „Über das Marionettentheater“ nach dem Verlust der Grazie, dem Verschwinden der Anmut des denkenden, da über sein Tun reflektierenden Tänzers (Darstellers) und stellt ihm die Vollkommenheit der Bewegung einer Marionette gegenüber. Richard Wagner fordert 1872 in „Über Schauspieler und Sänger“ eine Wiedergeburt des Theaters im Geiste des Gesamtkunstwerks. Er empfindet Ekel angesichts des Spiels auf den Bühnen der angesehenen Theater seiner Zeit. Auf dem Heimweg von einem dieser Häuser findet er, offenbar selbst von der Entdeckung überrascht, Erholung und ästhetischen Genuss inmitten einer gebannt schauenden Menge ausgerechnet vor einer Kasperbude. Der Symbolist Maurice Maeterlinck wird in seinem Aufsatz „Androidentheater“ 1890 als einer der Ersten radikal: „Vielleicht wäre es notwendig, alles Lebendige ganz von der Bühne fernzuhalten.“ Er hat noch keine konkrete Vorstellung von einem zukünftigen Theater, das seiner Forderung, ein „Tempel des Traums“ zu sein, gerecht werden könnte. Er sucht aber bewusst nach einer „beträchtlichen Anzahl zusammenhängender Maßnahmen“, die in der Lage sind, die menschliche Präsenz auf der Bühne so zu zügeln, dass das Leben auf der Bühne wieder symbolisch werden kann. „Es ist schwierig vorauszusehen, mit welcher Zusammenstellung von Wesen ohne Leben der Mensch auf der Bühne ersetzt werden soll, doch hätten uns beispielsweise die seltsamen Empfindungen, die der Besuch eines Wachsfigurenkabinetts vermittelt, seit langem schon auf die Spuren einer vergangenen oder neuen Kunst bringen können.“ Und er findet die Maske wieder, welche die Griechen in ihrem Theater genutzt haben, wie er sagt, „um die Gegenwart des Menschen abzuschwächen, das Symbol zu entlasten.“ Die darstellende Kunst im anbrechenden 20. Jahrhundert wird nachhaltig von der Erfindung der Regie geprägt. Parallel zu dem aufkommenden Zweifel, ob die zentrale Stellung der Schauspielerin, des Schauspielers unter den Theatermitteln haltbar ist, rückt nun die Arbeit der Regie in den Fokus des Interesses. Einer der Ersten, auf den die Bezeichnung Regisseur in unserem heutigen Verständnis zutrifft, ist Edward Gordon Craig. Nach einem schönen Bonmot von Peter Zadek gab es zwar schon vor ihm Regisseure, aber die waren eher „Verkehrspolizisten“, dafür verantwortlich, dass die Schauspieler auf der Bühne „nicht kollidierten“. Diese neue Art der Regie soll gewissermaßen aus der Draufsicht ein Bild erschaffen können, und dies möglichst ungestört von den unwägbareren Gefühllichkeiten der Darstellenden. Das kann nach tiefster Überzeugung Craigs, der die von ihm herausgegebenen Zeitschriften programmatisch „The Mask“ (1908–1929) und „The Marionette“ (1918/19) nennt,

nur mit Hilfe der Puppe gelingen, die er poetisch als „Übermarionette“ bezeichnet. Craig, der selbst als Schauspieler startet, wird über die Arbeiten als Bühnenbildner und Regisseur zu einem der wichtigsten Theaterreformer des 20. Jahrhunderts, der frühe Verkünder einer Retheatralisierung. Oskar Schlemmer hinterfragt während seiner Arbeit am Bauhaus in Dessau das zeitgenössische Theater aus Sicht der Bildenden Kunst und ist überzeugt von der Mechanisierbarkeit der Welt. In einer von ihm konstatierten Zeit „zerfallender Religionen, die das Erhabene tötet“, setzt er in „Mensch und Kunstfigur“ 1925 auf den „Tänzermenschen“, auf die „mechanische Kunstfigur“. Und Antonin Artaud stellt auf den Spielplan seines in großen Teilen Wunschbild gebliebenen „Theaters der Grausamkeit“ von 1935 dann: „Objekte, Masken, riesige Figuren“.

Sieben: Kurze Rast

Hier, zu Beginn des 20. Jahrhunderts und mit dem Auftauchen des Phänomens der historischen Avantgarden, müssen wir die Ente samt Tod und Tulpe kurz verlassen, ebenfalls auftauchen, um Luft zu holen. Unser Tauchgang mit und ohne Maske durch die Theatergeschichte muss Halt machen, um das, was wir unter dem Begriff „Theater der Dinge“ zu fassen suchen, auf einem anderen Weg zu verfolgen. Dazu ein weiteres Schlaglicht: 1905 entwirft der bereits erwähnte Craig ein Szenarium, das er mit vier Skizzen illustriert und „Die Treppe“ nennt. Die Stufen dieser Treppe werden durch Licht, durch die auf ihr gehenden Menschen usw. in wechselnde Bedeutungszusammenhänge gebracht, eine Geschichte wird erzählt. Craig selbst sagt dazu: „Obwohl mich der Mann und die Frau bis zu einem gewissen Grad interessieren, so ist es doch die Treppe, die mich bewegt. Die Figuren beherrschen die Treppe eine Zeitlang; aber die Treppe bleibt immer.“ Was meint das? Das Ding, das Material, das Objekt tritt selbst ins Zentrum des Theaters. Für Craig wird die Treppe, die er für seine theatrale Skizze entwirft, selbst zum eigentlichen Zentrum der Erzählung, sie beansprucht Subjektstatus. Sie wird das Drama, es findet nicht zwischen den Menschen statt, die sie benutzen – dabei bleibt sie, was sie ist, die Treppe. Ihre Verwandlung, ihr Wirken als Subjekt, geschieht durch unsere gedankliche Einbindung, wir, die Zuschauenden rahmen, beleuchten, ergänzen und deuten sie. Sie selbst bleibt „nur“: eine Treppe. Seine später beschriebene „Übermarionette“ illustriert nicht länger einen Vorgang, sondern soll selbst Träger und Sinnstifter werden, ihre aus vordramatischer Zeit mitgebrachte Kraft (Magie) soll selbst ausstrahlen und damit konstitutiv für den Bühnenvorgang werden. Wobei Craigs „Marionette“ letztlich ein im Spiel zur Puppe stilisierter Schauspieler ist, ein Mensch, der zur Puppe wird, damit auf der Bühne „Kunst und Realität nicht länger vermischt wird“. Die Literatur, der dramatische Text, wird aus dem Zentrum der Darstellung genommen oder ganz der Bühne verwiesen: „Schluss mit den Meisterwerken!“, so Artaud 1933. Kurt Schwitters, der selbst kein Dadaist sein wollte, aber zweifellos zu deren Feld gehört, fordert 1919 in seinem Aufruf „An alle Bühnen

der Welt“ die Merzbühne und ordnet gefundene Dinge, Objekte des Alltags, in den von ihm geschaffenen Collagen, ohne sie zur Illustration einer semantischen Einheit zu nutzen: Die mögliche Erzählung entsteht erst im Kopf des Betrachters. Geradezu milde räumt er ein: „Menschen selbst können auch verwendet werden.“

An dieser Stelle – verwiesen sei auch auf das Wirken der Bühne im Bauhaus und die Einflüsse anderer Avantgarden der 1920er Jahre und die beginnenden Experimente des Surrealismus – knüpft eine weitere Traditionslinie des Theaters der Dinge an. Sie führt zurück zu okkulten/magischen Praktiken vom Animismus bis hin zu den noch im 19. Jahrhundert nachweisbaren Effigies, bei denen Strafen stellvertretend an Objekten vollzogen wurden, aber auch zur Schaustellung von Automaten auf Jahrmärkten, etwa wenn es bei der berühmten Schaustellerdynastie Familie Schichtl seit 1869 hieß: „Heute Hinrichtung!“

Diese nicht-literarisch-aufklärerische Tradition ließe sich über den Höhepunkt des politisch-kulturellen Umbruchs der 1960er und 1970er Jahre bis in die Gegenwart verfolgen. Wenn eine Ikone der Performance Art, Marina Abramović, dem zu ihr strömenden Publikum 2010 zuruft: „the artist is present“, dann könnten wir für diese Art des Theaters der Dinge zugespitzt sagen: „the material is present“. Nicht der Mensch tritt mit den Dingen auf, verwandelt sich und sie, sondern das Material selbst ereignet sich. Das ist die andere Bedeutung, die andere semantische Seite des Titels „Theater der Dinge“. Es ist das Spiel, das Theater mit Dingen, aber eben auch das Theater der Dinge, das sich hier klar an der Schnittstelle zur Bildenden Kunst verorten lässt und dennoch darstellend bleibt. Diese Geschichte ist noch nicht geschrieben – aber der Betrachtende des Theaters der Dinge sollte bereit sein, ab dieser Zäsur – dem Wirken der historischen Avantgarden am Beginn des 20. Jahrhunderts – zwei Wege der Genese dieser besonderen Art der Darstellung zu denken. Das Ding, das einmal konstitutiv zum Mittler einer Narration wird, auf etwas verweist – oder das Ding selbst, das sich ereignet, sich erzählen will, das durch seine Materialität und spezifische Beschaffenheit den Vorgang selbst einfordert und bestimmt.

Acht: Ding, Puppe und Sprache

Nach dieser kurzen Rast an Land wieder abgetaucht und zurück zum Theater an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert! Immer noch mit der Frage im Tauchgepäck – was ist das, was da nach uns greift, wenn eine Handpuppe stirbt, indem sie sich als Instrument vom Spielenden löst? Oder genauer gesagt, der Spieler sein Instrument abstreift? Um die Jahrhundertwende wird aus verschiedenen Beweggründen nicht nur das Spiel mit den Dingen für ein erwachsenes Publikum wiederentdeckt. Mit der Zurückdrängung der Illusionsbühne und des psychologisch-realistischen Spiels durch die Avantgarde kehrt die Puppe auf die Bühne zurück. Sie wird zur Möglichkeit einer Alternative, als am Ende des 19. Jahrhunderts ein Mittel der Darstellung in Zweifel

gezogen wird, das bis dato zentraler Bestandteil des Spiels auf der Menschenbühne war: die Sprache. „Aber man wird einmal aufhören müssen, das Wort zu überschätzen. Man wird einsehen lernen, daß es nur eine von den vielen Brücken ist, die das Eiland unserer Seele mit dem großen Kontinent des gemeinsamen Lebens verbinden, die breiteste vielleicht, aber keineswegs die feinste. Man wird fühlen, daß wir in Worten nie ganz aufrichtig sein können, weil sie viel zu grobe Zangen sind, welche an die zartesten Räder in dem großen Werke gar nicht rühren können, ohne sie nicht gleich zu zerdrücken.“ So schreibt 1889 Rainer Maria Rilke (der außerordentlich puppenaffine Maeterlinck-Übersetzer) über sein Unbehagen angesichts der vielen Worte auf der Bühne. Und das in einer Zeit, in der der Naturalismus seinen Siegeszug antritt und den Dialog auf der Bühne zu seinem zentralen Mittel macht! Worte und Sprache geraten in den Verdacht, die Dinge nicht wirklich wiedergeben zu können, das Unbewusste nicht benennen zu können. Hugo von Hofmannsthal bleibt es 1902 vorbehalten, mit „Ein Brief“, dem Schreiben des fiktiven Schriftstellers Lord Chandos, an eine der gewichtigsten Figuren der Renaissance, Francis Bacon, den Aufschlag zu tun. Die von Hofmannsthal erfundene Figur des Chandos versucht dem Mäzen und Bewunderer Bacon zu erklären, warum er nach anfänglichen Erfolgen nicht mehr in der Lage ist zu schreiben. Nach vielen Details und Freundlichkeiten fallen dann die entscheidenden Sätze: „Es ist mir ganz und gar die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen [...] Die Worte zerfielen mir im Mund wie modrige Pilze.“ Auch das an den Sprechakt des Spielenden auf der Bühne geknüpfte Wort (der Dichtung) scheint nunmehr leer, verbraucht, nicht mehr in der Lage, tatsächlich Auskunft zu geben, Sinn zu stiften. Das Theater der Dinge kennt aus seiner Geschichte verschiedene Spielformen, die mit diesem Phänomen arbeiten und bewusst damit umgehen. Das japanische Bunraku trennt seit jeher das Spiel der Puppe, ihre Bewegungen, von der Sprache. Die Worte kommen nicht von ihr, sondern von einem Erzähler, der am Rand der Spielfläche sitzt. Richard Teschner geht in seinem künstlerischen Marionettentheater „Der Figurenspiegel“ in Wien 1938 einen Schritt weiter: Er verwendet für seine Marionetten die Darstellungsart der Pantomime. In einem Brief an Peter Brann schreibt er: „Die menschliche Sprache habe ich aus künstlerischen Gründen ausgeschaltet. Ich hatte von jeher die Empfindung, daß die natürliche und „lebensgroße“ Stimme der dahinterstehenden Sprecher weder im Stil noch im Format zu den unterlebensgroßen Marionetten paßt.“

Nach den Erschütterungen zweier Weltkriege und den in der Folge noch einmal virulenter gewordenen Sprachzweifeln und den nicht zu vergessenden heiter-grimmigen Sprachspielereien des DADA konstatiert etwa der Schweizer Dramatiker Max Frisch, dass die Marionette etwas könne, was das Schauspiel nicht vermöge: Durch die Trennung von Sprache und (Puppen-)Körper zum „Wort, das im Anfang war, das eigenmächtige, das alles erschaffende Wort“ zu gelangen. Robert Wilson verpuppt seine Schauspieler durch choreografierte, sich wiederholende Bewegungen, stilisierende Kostüme und Schminkmasken (!) und eine konsequente Trennung von Sprache und Körper.

Und er findet ab Mitte der 1980er Jahre in Heiner Müller einen Autor und Arbeitspartner, der seine Dramen längst nicht mehr nur für Menschen denkt, die an Tischen sitzen und durch Türen gehen, und vor allem: deren Sprache explizit nicht mehr nur als psychologisch-realistischer Sprechakt zur Erzeugung von Handlung gedacht ist. Dieses Potential wird in dieser Zeit vom Puppentheater Neubrandenburg im Zuge der Arbeit an Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“, gespielt mit Marionetten, unter konsequenter Trennung von Sprache und (Puppen-)Körper neu entdeckt. Knut Hirche, der damalige künstlerische Leiter, im Rückblick: [...] „die Puppe läßt keinen Naturalismus zu, erzwingt Dichtheit in Spielweise und Form. Das hängt mit dem Widerspruch von Bindung und Offenheit zusammen. Und in den Müller-Texten ist das eben auch ganz stark, wie es entsteht, weiß ich nicht, aber von der Wirkung her steht Konkretheit heutiger/jüngster Geschichte im Material, im Gegensatz zur Unmöglichkeit von Interpretation. Dadurch wird der hohe Grad von Dichtheit deutlich. Das war [...] 1983 die Entdeckung für uns.“

Spätestens seit „Murmel, Murmel“ 2012 erlebte das deutsche Stadttheater mit wohlwollendem Staunen, zu welchen Pirouetten sich die Schauspielerinnen und Schauspieler in den Inszenierungen von Herbert Fritsch aufschwingen können, die in Ausstattung und Spielweise „zeigen durch verbergen“, die mehr Typen, Puppen sind als Menschendarsteller, die in einem sehr alten Sinne verfremdet sind – und dabei zum Teil völlig auf Sprache verzichten, und/oder sie in dadaistischer Weise nutzen und dennoch oder eben deshalb in ihrer Wirkung unendlich menschlich sind. Claudia Bauer erfand mit einem bestens aufgelegten Ensemble, treibender Livemusik, Masken und choreografierten Körperbewegungen mit „humanistää!“ im Januar 2022 am Wiener Volkstheater ein Spektakel, das mit der Sprache Ernst Jandls im Wortsinn spielte. Ullrich Seidler konstatierte in der „Berliner Zeitung“ angesichts des Gastspiels beim Berliner Theatertreffen im Mai desselben Jahres: [...] „ein befreiender Abend, der einen in einer für das Theater schweren Zeit an dessen unverbrauchte Gründe erinnert.“

Das Theater der Dinge in der Gegenwart ist ein Medium, das – verstärkt seit der Erfindung des „Objekttheaters“ in den 1980er Jahren, welches der Sprache entweder nicht bedarf oder in ihrer Benutzung universell ist – durch seinen besonderen Umgang mit diesem theatralen Mittel in der Lage ist, den Worten selbst ihre Würde zurückzugeben, weil es uns ihre oft übersehene Besonderheit als (ein) Ausdruck des Lebens ins Gedächtnis ruft.

„Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke.“
(Heinrich von Kleist)

Neun: Gegenwart, Fragmentierung und Wiederbegegnung

„Ich glaube, dass das Figurentheater, wenn wir an Kleist denken, dichter ans Metaphysische der Kunst gelangt, also des Lebens. Momente der Grazie, Anmut, des Poetischen – im Figurentheater spielen sie stets ganz unvermeidlich

mit. Auch wenn alles derb sein kann, der Kasperl, der das Krokodil erschlägt – wir haben es mit Vereinfachungen zu tun, die ein gewisses Schillern erzeugen. Die Gesichter der Puppen sind starr, aber in ihnen ist ein Ausdruck gebannt, der, je nach Haltung, vieles erzählen kann, sogar ganz Gegensätzliches. Puppen sind sinnlich, aber auch abstrakt, sie sind Übersetzungen der Realität, es gibt kein Realismusproblem, sie sind die absoluten Geschöpfe. Maeterlinck hat sie den Schauspielern vorgezogen. In der Leblosigkeit der bespielten Plastiken leben ja unsere Fantasie und unser Mitgefühl erst richtig auf. In der unmittelbaren Begegnung mit der Puppe kann eigentlich kein Schauspieler mithalten. Eine gut animierte Puppe sticht jeden Schauspieler aus. Figuren haben einen eigenen Zauber. Animieren – was für ein schönes Wort! Das Leblose beleben! Puppen können die tiefste Art von Zuspitzung verkörpern. Was wir da sehen, ist kein kleines privates Leben. Darin steckt immer schon das Große.“ (Thomas Oberender im Gespräch mit Annette Dabs, 2014)

Selbst dort, wo das Theater der Dinge nicht radikal in den Bereich der Abstraktion vorstößt, sondern die Puppen und Figuren für den Kunstraum der Bühne in bewusster Entscheidung anthropomorph, also menschenähnlich gestaltet sind, zeigt diese Darstellungsform ihr artifizielles Potential, ist es noch in einer anderen Besonderheit weit mehr als ein „kleines Schauspiel“. Die Körper dieser Puppen-Menschen haben Nähte, sie sind zusammengesetzt, im Sinne des Wortes: gemacht. Sie können möglicherweise zerfallen, sich fragmentieren, sich neu zusammensetzen, sie sind transitorisch, vorübergehend. Sie haben Schnittstellen, an denen sie und ihr Leben sich (in der „offenen Spielweise“), mit dem des Spielers treffen können. Der „menschliche“ Puppenkörper ist dem unseren ähnlich und dennoch ein komplett anderer. Wir sehen, (wir erschrecken), wir erkennen uns – neu und anders. Oder wie Max Frisch sagt: „Die hölzernen Zwerge, indem sie spielen, übernehmen gewissermaßen unser Leben. Sie werden wirklicher als wir, und es kommt zu Augenblicken eigentlicher Magie; wir sind, ganz wörtlich, außer uns.“

Zehn: Ausweitung der Spielzone

Spätestens seit den 1990er Jahren erleben wir auf der Schauspielbühne in „Wellen“ immer wiederkehrende Experimente der Begegnung dieser beiden Formen der Darstellung, die seit der Rationalisierung der Welt – infolge der Aufklärung – einmal getrennte Wege gegangen sind. Meist initiiert durch innovative Inszenierungen, etwa von Tom Kühnel, Robert Schuster, Jan Bosse, Andreas Kriegenburg, Suse Wächter, Jarg Pataki, Christian Weise, Claudia Bauer, Jan Christoph-Gockel oder von Moritz Sostmann, treffen Menschen auf Puppen. Im Theater der Dinge gibt es dieses Zusammenspiel allerdings schon weitaus länger. So zum Beispiel als ein weitgehend aus personellem Zwang geborenes Zusammenspiel, etwa des Moritatenerzählers, der gleichzeitig auch die Figuren seiner Geschichte animiert, und damit notwendigerweise in Interaktion mit ihnen tritt. Mit der Entscheidung für die sogenannte „offene Spielweise“, in der dieses Zusammenspiel seit den 1970er Jahren künstlerisch

organisiert, in seiner darstellerischen Potenz erkannt und genutzt wird, eröffnet sich ein neuer Spiel- und Kampfplatz um die Hoheit des Bühnenraumes. Im Zuschauerraum des Stadttheaters führt ein Zusammenspiel von Schauspiel und Puppenspiel regelmäßig zu einer erhöhten Aufmerksamkeit für das mitunter grob vernachlässigte Genre des Theaters der Dinge, zwingt diese Begegnung doch immer auch zu einer Neubetrachtung des spielenden Menschen auf der Bühne. Verfremdet das Ding, die Puppe, das Objekt doch in bester brechtscher Manier den ganzen uns lieben, aber auch sehr gewohnten Akt einer theatralen Verabredung, den der Verwandlung. In diesem meist als Überraschung erlebten neuen Erkennen des „Zeigens und Verbergens“ könnte die Chance eines ganz neuen Aufbruchs liegen, in der Wiederbegegnung zweier Darstellungsarten, 2500 Jahre alt. Allerdings nur dann, wenn sich das Theater der Dinge nicht vorschnell „eintheatern“ lässt, wenn es die ihm eigene Kraft erkennt und es auf seine genuine Geschichte und damit sein besonderes Gewordensein vertraut, das es letztlich unverwechselbar macht.

Auftauchen

Dann kann der als schwer darstellbar erkannte Vorgang des Sterbens einer uns lieb gewordenen Ente auch andere, scheinbar schon alles über das Theater wissende Zuschauer und Zuschauerinnen überraschen, berühren oder heiter träumen machen. Auf dass die Redundanz der Performance, die Spielverweigerung semitheatraler Versuchsanordnungen, die Allgegenwart überbelichteter Ideologien, die ihre normierenden Schatten auch auf die Bühnen werfen, die zynischen Feiern einer scheinbar erklärten Gegenwart sich wieder leichtfüßig und heiter verwandeln: in Poesie. Gerne auch fröhlich untermalt vom Klirren fallender Gläser. Einzige Bedingung, wie beim Tauchen: gutes Timing.

„Heiterkeit ... Sie ist das Geheimnis des Schönen und die eigentliche Substanz jeder Kunst.“ (Hermann Hesse)

**Den Schalk im Nacken
und die Welt im Blick**
Hans-Jochen Menzel –
Puppenspieler, Regisseur
und Lehrmeister

Gerd Taube



Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet eine Strafmaßnahme des DDR-Schulsystems gegen den widerspenstigen Schüler Hans-Jochen Menzel, der sich nicht zu einem verlängerten Wehrdienst verpflichten wollte, dazu geführt hat, dass er zu einem Metier fand, dem nicht erst zu DDR-Zeiten Subversion eingeschrieben war. Folge der verweigerten Verpflichtung war ein Verweis von der Schule, an der er das Abitur machen wollte, um dann Physik oder etwas Technisches zu studieren. Stattdessen lernte er Maurer, oder Baufacharbeiter, wie der Handwerksberuf zu der Zeit genannt wurde. Und mit Handwerk hatte auch zu tun, was er dann doch noch studierte: Puppenspiel an der Staatlichen Schauspielschule Berlin (seit 1981 Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“). Damals noch keine Hochschule, sondern eine Fachschule, weswegen ein Berufsabschluss und das entsprechende Talent als Immatrikulationsvoraussetzungen ausreichten. Es war das erste biografische Schnippchen, das Menzel dem realsozialistischen System geschlagen hatte.

1981 ging er in sein erstes Engagement an das Staatliche Puppentheater Neubrandenburg, das 1977 als 13. Ensemblepuppentheater der DDR eröffnet worden war und sich schnell als eines der besten Puppentheater der DDR etablierte. Mit dem Puppenspiel-Studium hatten sich alle Studierenden verpflichtet, nach ihrem Abschluss als Diplom-Puppenspieler:in in ein mindestens dreijähriges Engagement an eines der staatlich oder kommunal getragenen Ensemblepuppentheater zu gehen. Man könnte denken, dass es Menzel mit dem Neubrandenburger Ensemble, das von Anfang an sowohl für Kinder als auch für Erwachsene gleichermaßen produziert und gespielt hatte und das er schon von Gastauftritten als Student kannte, für DDR-Verhältnisse ganz gut getroffen hatte. Doch er fühlte sich eingeeengt, künstlerisch und persönlich. Man erzählt sich, dass seine Kündigung schon nach wenigen Jahren im Erstengagement eine spontane Entscheidung war, nach einer Nacht, in der viel geredet und getrunken wurde. Und das würde zu Jochen Menzel passen: Einfach machen! Aber es ist auch anzunehmen, und das würde auch zu ihm passen, dass der Entschluss lange gereift war und es nur des passenden Moments bedurfte, ihn umzusetzen.

Der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hat Menzel erzählt, dass der spontanen Kündigung einige Tage später ein förmliches Gespräch mit der Intendantin, der Volkspolizei, der SED-Bezirksleitung und wohl auch der Stasi folgte. Aber die Drohungen, dass sie ihm die Wohnung wegnehmen würden und dass sie dafür sorgen würden, dass er mit seiner Kunst nichts verdienen werde, in diesem Land, konnten an dem Entschluss nichts ändern. Er wollte nicht mit dem Koffer über die Mauer, aber doch mit dem Kopf durch die Wand der real existierenden Regeln und Einschränkungen. Als Theaterkünstler freiberuflich tätig zu sein, war in der DDR nicht weit verbreitet, aber auch nicht verboten. Wer sich auf diesen Weg machte, dem haftete zwar der Geruch des Aussteigers an, aber der Geruch der Freiheit war umso köstlicher.

Doch diese Freiheit musste er sich jeden Tag wieder neu erringen. Auf hunderten Kilometern Autofahrt, zunächst im alten Wartburg, später im Trabant, durch die ganze Republik, zu Auftritten in Jugendklubs. Und seine Freiheit lebend, errang er sie im Spiel mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Systems und genoss sie. Nach dem Mauerfall 1989 gab es auf einmal Freiheit für alle. Das andere Lebensgefühl und das Arbeiten in den Nischen des Puppenspiels und der Freiberuflichkeit, all das war nun nicht mehr exklusiv. Für Menzel wurde einiges einfacher. Er hatte Erfahrungen damit, sich freiberuflich durchzuschlagen, und damit jenen Puppenspieler:innen einiges voraus, die sich in der Freiheit des Westens, die jetzt im Osten herrschte, zurechtfinden mussten, weil ihre Ensembles aufgelöst wurden.

Bereits im Sommer 1989 arbeitete Menzel an seiner Solo-Inszenierung für Erwachsene „Seltsame Schleifen“ mit überdimensionierten Handpuppen (Ausstattung Christian Werdin, Regie Werner Henrich). Er übersetzt darin die sich anbahnenden politischen Umwälzungen in der DDR in ein geradezu absurdes Kaspertheater. Kasper ist in „Seltsame Schleifen“ nicht der ewige, Krokodil, Tod und Teufel besiegende Narr, sondern ein an den Verkehrungen von Rollen und Hierarchien in seinem Kaspertheater verzweifelnder tragikomischer Held. Das gesamte Personal der Kasperbude steckt in einer tiefen Identitätskrise, so wie die im Herbst 1989 zerfallende gesellschaftliche Struktur der DDR und die Menschen in dem Land. Was auf Ewigkeit angelegt zu sein schien, dass der Kasper und der Sozialismus immer siegen, wurde in Menzels Theaterstück und in der Wirklichkeit ad absurdum geführt. Seinerzeit traf diese geniale künstlerische Analogie den Nerv der Zeit und es darf als ein weitsichtiges, publikumswirksames und noch dazu unterhaltsames Stück nicht nur der Puppentheatergeschichte, sondern der Zeitgeschichte überhaupt gelten.

In „Seltsame Schleifen“ ließ sich schon beobachten, was den Regisseur Hans-Jochen Menzel bis heute ausmacht. Die Wirklichkeit, sei es der Alltag, die politische Großwetterlage oder eine literarische Vorlage, ist für ihn das Material, aus dem die Plots seiner Inszenierungen entstehen. Und diese Plots werden in den Inszenierungen wieder zum Material. Menzel inszeniert nicht vom Blatt. Offen und neugierig geht er mit seinem Material um, mit der Geschichte ebenso wie mit den Puppen und den Menschen, die sie spielen. Dabei scheint auch das Inszenieren für ihn ein Spiel zu sein, ein Spiel mit den erfundenen Figuren, die von den Puppen dargestellt werden, ein Spiel mit den Handlungssträngen, den Worten und Texten und ein Spiel mit den Puppenspielern, die auf der Bühne agieren. Nicht umsonst war Improvisation das Fach, dass er als Dozent, seit 1992 als Professor und von 2003 bis 2013 als Leiter des Studiengangs Zeitgenössisches Puppenspiel an der Hochschule für Schauspielkunst (HfS) „Ernst Busch“ unterrichtet hat. Improvisieren heißt, sich auf das Unvorhersehbare einzulassen, offen zu sein für das, was sich im Spiel entwickelt, Nichtgelingen nicht als Fehler zu begreifen, sondern als Ausgangspunkt für die nächste Schleife, die im gemeinsamen Probenprozess gedreht wird. Im Rückblick könnte man sagen, dass die „Seltsamen Schleifen“

nicht nur Titel einer Inszenierung Hans-Jochen Menzels sind, sondern eine Art künstlerisches Motto.

Schon seit Mitte der 1980er-Jahre hatte er Kontakt mit der Gruppe Zinnober, einem der wenigen freien Theater in der DDR und seit 1989 mit dem Theater o.N., das aus der Gruppe Zinnober hervorgegangen war. 1990 betreute er im legendären Zinnober-Laden, dem Proben- und Aufführungsraum des Theater o.N. in der Knaackstraße direkt am Kollwitzplatz im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg die Diplomarbeit einer Gruppe von Studierenden (Friederike Krahl, Anne Swoboda, Pierre Schäfer, Martin Thoms und Peter Müller) des Studiengangs Puppenspiel an der HfS „Ernst Busch“. Aus wochenlangen Improvisationen im alten Ladenlokal, während draußen die real existierende DDR ihren Geist aufgab, wurde die Inszenierung „Lavendel – ein Handgemenge“ mit dem Untertitel „Ein kollektiver Alptraum, kurz bevor der Wecker klingelt“. Auch dieser Inszenierung war die Absurdität des Alltags der Wenderealität eingeschrieben, im Titel schwingt „La Wende“ mit und in der Verballhornung zu Lavendel blitzt der Wortwitz auf, der diese Inszenierung, die auf Alltagsbeobachtungen und zu Bühnentexten verdichteter Alltagssprache beruhte, schnell zu einem Publikumserfolg nicht nur in Berlin, sondern auch auf vielen Festivals machte und ein Puppenspiel-Kollektiv hervorbrachte, das sich fortan Handgemenge nannte.

In der Auftragsproduktion für die Schaubude Berlin „Die wunderbare Welt der Simulanten“ von 1994, in der Hans-Jochen Menzel Regie führte und gemeinsam mit den Pantomimen Jens Finke und Matthias Faltz (Pantomimen-Duo Finke-Faltz) und der Tänzerin Maja Brosch auf der Bühne stand, erprobte er die interdisziplinären und spartenübergreifenden Potenziale des Puppenspiels. Diese Inszenierung, mit der die Schaubude Berlin erstmals als Produktionshaus für freies Puppentheater in Erscheinung trat, nahm die Entwicklung virtueller Welten, die das Leben schöner zu machen versprechen, voraus. Als Moderator einer Werbeveranstaltung präsentierte Menzel den Simulator einer schönen neuen Wirklichkeit und die Simulation als das neue Lebensgefühl. Als Zuschauer weiß man bald nicht mehr, was da simuliert wird und was wirklich ist. Doppelbödiges Humor und absurde Situationen machten auch diese Inszenierung zu einem Publikumserfolg und Festivalrenner im deutschsprachigen Raum.

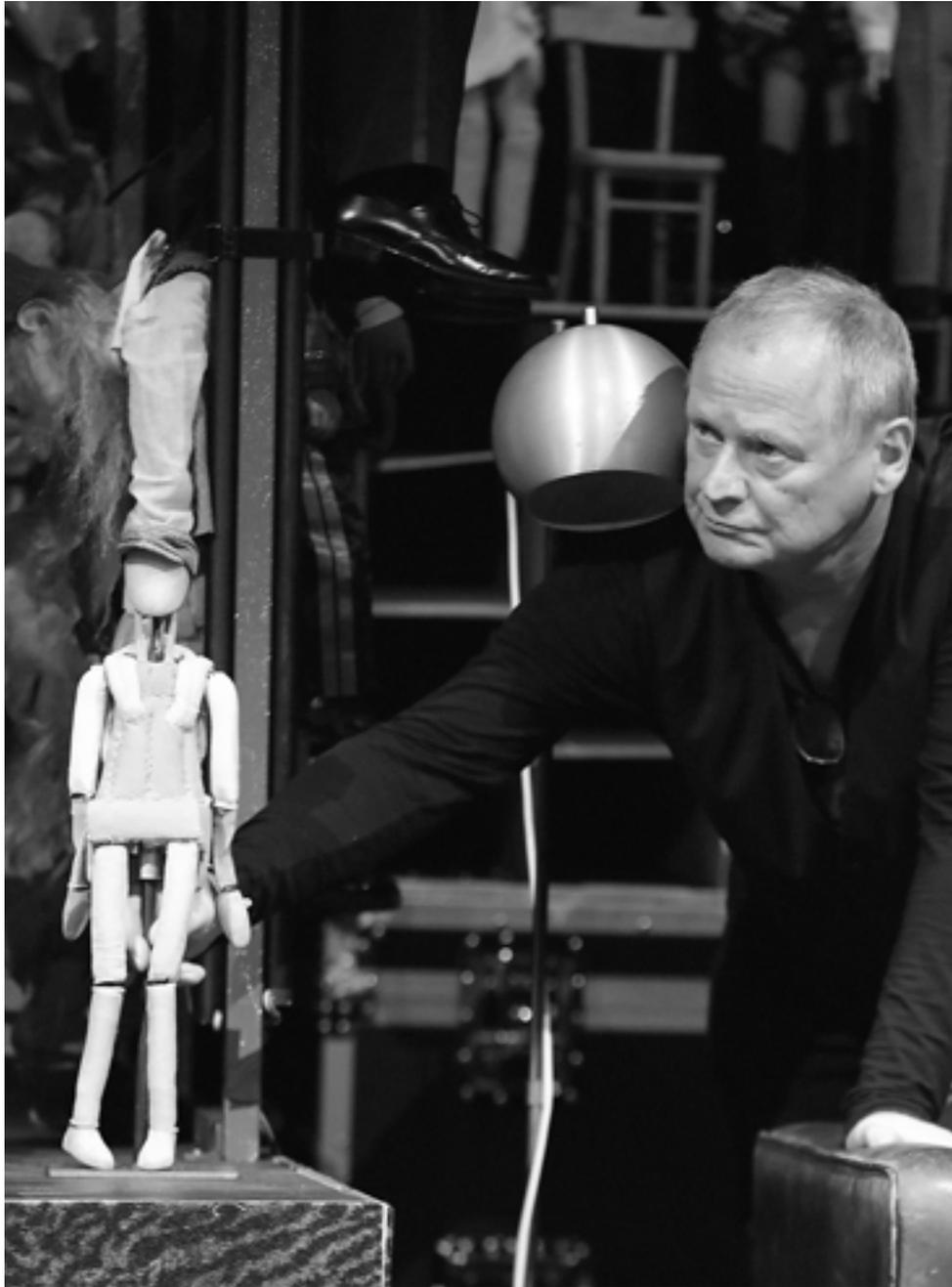
Das Publikum liebte und liebt Hans-Jochen Menzels Humor, der dazu führt, dass eigentlich sehr ernste Texte doppeldeutig und dadurch komisch werden. So realistisch auch die in seinen Inszenierungen gespielten Puppen, vorzugsweise von Christian Werdin, Marita Bachmeier (heute verheiratete Werdin) oder Suse Wächter, auch sein mögen, durch sein Spiel oder das Spiel der von ihm inszenierten Puppenspieler:innen, wirken seine Figuren immer etwas merkwürdig, um nicht zu sagen schräg. Es ist eine Art komischer Verfremdungseffekt, den seine Art zu spielen oder spielen zu lassen, hervorbringt. In seinen Inszenierungen macht er die Zuschauenden zu Komplizen der Spielenden,

die seine Spielweise als eine Art Code zu lesen wissen, wenn sie sich auf das Spiel einlassen und damit in gewisser Hinsicht selbst zu Mit-Spielenden werden. Dass er als Spieler und Regisseur so virtuos auf dieser eigenartigen Klaviatur des Puppenspiels zu spielen versteht, hängt wohl auch damit zusammen, dass er sich nie für eine Seite, die Regie oder das eigene Spiel auf der Bühne, entschieden hat. Und er hat der einst randständigen Kunst des Puppenspiels zu mehr Ansehen und öffentlicher Aufmerksamkeit verholfen, etwa als Gast-Puppenspieler in Inszenierungen von Tom Kühnel und Robert Schuster am Schauspiel Frankfurt, in Gastrollen am Deutschen Nationaltheater Weimar, am Maxim-Gorki-Theater in Berlin oder jüngst in der Inszenierung „Brechts Gespenster“ von Suse Wächter am Berliner Ensemble. Workshops, Gastspiele und Auftragsarbeiten führten ihn nach Frankreich und in die Niederlande und als Gast auf viele Festivals im deutschsprachigen Raum.

Egal ob bei einer Regiearbeit für den Solospieler Pierre Schäfer, einer Ensembleinszenierung am renommierten Puppentheater Magdeburg, als Gast an angesehenen Schauspieltheatern oder mit einem Gastspiel bei den Salzburger Festspielen, er hat immer gezeigt, dass Puppenspiel eine ernsthafte Kunst ist. Mit der Leichtigkeit seines Spiels und seines Inszenierungsstils sowie der unangestregten Intellektualität seiner Arbeiten hat er die künstlerischen Potentiale des Puppenspiels einem breiten Publikum bewusst gemacht. Es scheint, als habe er mit Brechts Philosophie vom Theater nicht nur den Verfremdungseffekt, sondern auch die Überzeugung gemeinsam, dass Theater zuallererst unterhaltsam sein muss, damit das Publikum sich auf die großen Fragen einlässt.

Als Lehrender hat er auf seine Intuition, seine Erfahrungen aus der Theaterpraxis und sein Verständnis von gemeinsamer künstlerischer Arbeit gesetzt. Es geht ihm immer darum, dass die gemeinsame Arbeit allen Spaß macht. Er ist bereit, Verantwortung zu teilen, alle machen zu lassen, aber auch zu unterstützen, wenn jemand etwas braucht. Diese Einstellung hat ihm auch geholfen, die herausfordernde Aufgabe der Leitung der Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst an der HfS „Ernst Busch“ zu meistern.

Das Prinzip Puppe ist für ihn eine Art des Denkens, eine Form praktischer Philosophie. Er interessiert sich aber nicht nur für die Puppen, sondern auch für Geschichte, Archäologie, Technik, Physik. Er findet, dass es als Puppenspielkünstler:in wichtig ist, das Prinzip Puppe auch in anderen Kontexten aufzuspüren. Ihm geht es darum, das Feld des Puppenspiels weit zu denken, als ein Theater der Dinge und der Objekte, in dem es Schnittstellen zu vielen anderen Bereichen der Kunst, der Technologie und des Lebens allgemein gibt. Diese Offenheit für die ganze Welt und seine Neugier prägen ihn als Meister des Puppenspiels, als unkonventionellen Lehrer und als künstlerischen Partner.



Zehn Dinge, die man von Astrid Griesbach lernen kann

Kathi Loch

Dieser Text sollte eigentlich heißen: „Zehn Dinge, die ich in rund fünfzehn Jahren von Astrid Griesbach gelernt habe und die sich jeder hinter die Löffel schreiben sollte, weil sie das Leben und die Kunst reicher, bunter und kreativer machen“. Keine Ahnung, warum das dem Herausgeber zu lang war. Was mir außerdem schleierhaft ist: Warum der Herausgeber ausgerechnet mich gebeten hat, etwas über Astrid Griesbach zu schreiben, anlässlich ihrer kürzlichen Emeritierung als Professorin an der HfS Ernst Busch, Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst. Von mir ist nichts anderes zu erwarten als undifferenzierte und distanzlose Lobhudelei.

Ich kann gar nicht anders, denn ich durfte bei verschiedenen Projekten die Dramaturgin von Astrid Griesbach sein und habe dabei unglaublich viel über Theater, über Puppentheater, über Puppentheaterregie gelernt. Und ich habe dabei unglaublich viel Spaß gehabt. Eine „unserer“ Inszenierungen ist das Solo „Die Legende von Wilhelm Tell“, das 2009 mit der fulminanten Spielerin Christine Müller am Puppentheater Gera entstand und auch vierzehn Jahre später immer noch im Repertoire des Weiten Theaters Berlin ist (Untertitel: „Weltliteratur mit Objekten und Material nach Friedrich Schiller“). Zu sehen, dass dieses Werk immer noch Bestand hat, ist eine sehr beglückende Erfahrung und ein besonderer Schatz in meiner dramaturgischen Laufbahn. Und ein Zeichen dafür, dass ein Qualitätsmerkmal vieler Griesbach-Inszenierungen ihre Zeitlosigkeit ist. Ein klarer Fall von „Handschrift schlägt Theatermoden“. Damit gehört Astrid Griesbach zu dem halben Dutzend Künstler:innen, von denen ich vielleicht stärkere und schwächere Inszenierungen gesehen habe, aber niemals etwas, was ich als schlecht bewerten würde. Anders formuliert: Selbst eine etwas schwächere Astrid-Griesbach-Inszenierung ist in meinen Augen immer noch hervorragendes Theater. Und da gehts schon los mit der Lobhudelei. Um diese in eine konsumierbare Form zu bringen, kommen wir nun endlich zum Versprechen des Titels. Hier also zehn Dinge, die man von Astrid Griesbach lernen kann:

1. Dass man Essstäbchen als Haarschmuck tragen kann.

Gilt vielleicht nicht für alle Haarlängen, aber um was es hier eigentlich geht: Umfunktionierungen. Selbige sind ein häufiges Prinzip, nicht nur in Astrid Griesbachs Styling, sondern auch in ihrem Umgang mit dem Material auf der Bühne.

Außerdem sind die Essstäbchen im Haar die Krönung einer Silhouette, die ich überall wiedererkennen würde. Astrid Griesbach ist eine einzigartige Erscheinung, eine wahre „Künstlerinnenpersönlichkeit“, könnte man sagen. Taugt sie als Stilikone? Das hängt natürlich vom persönlichen Geschmack und Typ ab. Als Role model taugt sie auf jeden Fall.

2. Wie man einen Trip zur Biennale von Venedig vernünftig plant.

Astrid Griesbach reist regelmäßig nach Venedig und ist daher bestens informiert, wenn es um Unterkunft und Programmgestaltung geht. Ihre Affinität zur Biennale macht sie aber nicht nur zu einer brauchbaren Quelle für Reisetipps, sie kann auch als Beleg für ihre Offenheit gegenüber der Kunst anderer gelesen werden. Offenheit gegenüber anderen Genres und Nachbardisziplinen (insbesondere der bildenden Kunst und der Architektur, denen sich die Biennale im jährlichen Wechsel widmet), aber auch gegenüber Phänomenen der Popkultur. All das wird – angereichert mit weiteren Zutaten – durch den eigenen kreativen Fleischwolf gedreht. Dahinter verbirgt sich ein Kunstverständnis, nach dem Neues nicht aus dem Nichts entsteht, sondern durch spielerische Rekombination und harte Arbeit an der Dekontextualisierung.

3. Dass man Masken nicht zwangsläufig vor dem Gesicht tragen muss.

Hier geht es um unkonventionelle Nutzungen. Diese sind verwandt mit der Umfunktionsierung (vgl. Punkt 1), erweitern aber die Funktion eines Objekts und eröffnen neue Möglichkeiten, unerwartete Perspektiven. Wird die Maske auf dem Kopf statt vor dem Gesicht getragen, ermöglicht dies ein blitzschnelles „Umschalten“, zum Beispiel vom unmaskierten Bouffon (siehe Punkt 10) zur dramatischen Figur – ein hervorragender Booster. Die Stirnmaske nötigt dem/der Spielenden außerdem eine besondere Körperhaltung ab, bewirkt also eine gesteigerte Künstlichkeit der Figur bis hin zur Groteske. Steile These: Die vertikale Janusköpfigkeit der Akteur:innen ist in Astrid Griesbachs Œuvre das Mittel mit dem höchsten Wiedererkennungseffekt.

4. Dass man keine Angst vor großen Stoffen haben muss.

Der klassische Dramenkanon von Schiller bis Shakespeare? Musiktheater mit dicht besetztem Orchestergraben? Wagner-Texte und Heldenepen? Alles kein Grund zur Panik. Im Gegenteil: Das sind Gelegenheiten, aus dem Vollen zu schöpfen! Je größer die Bühne, desto mehr Raum zum Austoben. Manchmal, wenn ich Astrid Griesbach erlebe, denke ich, dass man vor ziemlich wenig Angst haben muss. Schon gar nicht als Frau.

5. Dass Theatralität überall lauert.

Astrid Griesbach hat meine Wahrnehmung der Welt verändert. Wenn ich über einen Flohmarkt gehe, sehe ich kein altes Gerümpel, sondern Spielmaterial. Ein Flohmarkt kann der größte Fundus sein. Und wenn ich an einem alten Wohnwagen vorbeilaufe, erwarte ich eigentlich, dass mir eine Cowboy-puppe entgegenspringt. Schließlich eignet sich jede Fensteröffnung als Handpuppenbühne (vgl. die Karl-May-Entfesselung „Der Schatz im Silbersee“, 2013 am Dresdner tjg. theater junge generation). Die Welt durch eine theatrale Brille zu betrachten, ist nicht nur vergnüglich, sondern aktiviert die Fantasie, Spiel- und Fabulierfreude – vielleicht nicht die schlechtesten Skills, um die Welt voranzubringen.

6. Dass man auf den kreativen Prozess vertrauen kann.

Es ist der Horror, mit Astrid Griesbach zu arbeiten, wenn man nicht weiß, wie so ein Inszenierungsprozess mit ihr in der Regel abläuft. Beziehungsweise: Es hilft ungemein, wenn man mit ihrer Arbeitsweise vertraut ist, denn dann kann auch die inszenierungsbegleitende Dramaturgin (die ja irgendwie im Hinterkopf hat, dass da irgendwann mal etwas Repertoiretaugliches rauskommen muss ...) die Wochen des hemmungslosen Erfindens, Ausprobierens, Ausschweifens, Ins-Leere-Laufens, SPIELENS genießen. Eine Probebühne ist bei Astrid Griesbach ein Raum der Verausgabung. Das setzt Spieler:innen voraus, die von sich aus Lust haben zu geben und nicht um jeden szenischen Einfall gebeten werden wollen. Am Ende übernehmen handwerkliches Können, inszenatorische Disziplin und stadttheatertaugliche Professionalität. Dann kann auch die Dramaturgin aufatmen.

7. Dass man nie ohne iPad aus dem Haus gehen sollte.

Ist ja eigentlich klar. Aber das wusste Astrid Griesbach schon lange bevor jeder sein Handy an einer Leine um den Hals trug. Digitale Tools sind prima Werkzeuge der Inspiration, Skizzenbücher und visuelle Gedankenstützen – um durch sie wieder mitten im Analogen zu landen.

8. Dass Neugier und Offenheit die größten Tugenden einer Künstlerin sind.

Neugier und Offenheit sind natürlich nur die halbe Miete, denn ohne solides Handwerk, visionäres Denken, selbstbewusstes Wollen und schonungsloses Reinschmeißen geht es halt auch nicht. Nur verhindern vor allem Neugier und Offenheit, dass die Bubble, in der wir alle sitzen, ihre Elastizität verliert und zu einem hermetischen, selbstreferenziellen Kokon erstarrt. Es ist übrigens kein

Naturgesetz, dass man mit zunehmenden Alter weniger neugierig und offen wird. Dass diese Eigenschaften erhalten bleiben, setzt allerdings voraus, dass genügend Input zugeführt wird (Tipp: Immer mal wieder zur Biennale nach Venedig fahren, vgl. Punkt 2) und der Kontakt zum kreativen Tun anderer Generationen gepflegt wird (Tipp: Immer mal wieder an der HfS Ernst Busch unterrichten).

9. Dass es keine Genre Grenzen gibt.

Und wenn doch: dass man sie jederzeit lustvoll umrennen kann. Insbesondere mit einer Puppe in/auf der Hand.

10. Dass ein Bouffon kein französisches Dessert ist.

Nicht auszuschließen, dass Astrid Griesbachs Bouffon-Figuren eine Schwäche für französische Desserts haben. Im Hauptberuf dienen sie jedoch dazu, die Geschichten ins Laufen zu bringen. Sie sind die personifizierte Metaebene, über die sich die Regisseurin noch jeden großen (und kleinen) Stoff der Weltliteratur (vgl. Punkt 4) erschlossen hat. Die Bouffons sind die namenlosen Narren, die als Spielmacher:innen intervenieren und als integrierte Zuschauer:innen Distanz schaffen.

Und nun der Bonus für diejenigen, die bis hierher gelesen haben, ohne der Lobhudelei müde zu werden: drei Dinge, die man von Astrid Griesbach nicht lernen kann.

1. Wie man sich unauffällig kleidet.
2. Wie man es schafft, dass alle einen lieb, nett und einfach zu handhaben finden.
3. Wie man sich schont.

Letzteres wird man auch in naher Zukunft nicht lernen können. Ein akademischer Ruhestand hat ja bekanntlich nichts mit einem künstlerischen Ruhestand zu tun. Wir dürfen uns also auf viele weitere unverwüstliche Bühnenarbeiten der wunderbaren Astrid Griesbach freuen und damit auf noch mehr Anarchie und Präzision und Opulenz und Konzentration auf das Wesentliche und Erbstheit und liebevolle Zugewandtheit und Humor, denn Humor ist sowieso das Allertollste, Allerwichtigste und Allerschwerste. Und damit genug der Lobhudelei.



Theater ist gemeinsames

Atmen

Über das Studium der

Puppenspielkunst (eins)

Enikő Mária Szász

„Die Puppe ist die Verherrlichung unseres schöpferischen Instinkts, die Betonung unserer Unendlichkeit, ein barbarischer Selbsttrost, eine Verspottung des Todes.“ Dezső Kosztolányi

Das Zitat des ungarischen Schriftstellers Dezső Kosztolányi beschreibt die Originalität des Puppen- und Figurentheaters oder des Theaters der Dinge auf treffende Weise. Die ständige Suche nach dem Sinn des Lebens, der ständige Kampf mit unserer Existenz, die Suche nach Antworten, der Wunsch, diese seltsame, komische, unerklärliche Welt, die uns umgibt, zu erklären.

In den letzten Jahren unseres Studiums ist viel passiert, in der Welt, aber auch in unserem Beruf. Das hat sich oft aufeinander ausgewirkt, und dadurch haben wir, die Gestalter der Szene, uns auch verändert. In diesem Veränderungsprozess wurde und wird oft über den Begriff Puppentheater diskutiert, und die Szene hat sich in gewisser Weise auf „Theater der Dinge“ als Sammelbegriff geeinigt. Aber was genau ist das Theater der Dinge und warum studiert man es? Auf solche Fragen antworte ich meistens mit dem obigen Zitat oder etwas Ähnliches in meinen eigenen unbeholfenen Worten. Das Zitat hängt an der Wand des Budapester Puppentheaters, das ich in meinem bisherigen irdischen Leben oft besucht habe.

Ein kleines Mädchen rennt durch das Foyer des Budapester Puppentheaters. Es ist der erste Weihnachtstag, sie läuft direkt zur Vitrine und begrüßt den Nussknacker, der gleich auf die Bühne geht. „Toi, toi, toi“, sagt das kleine Mädchen, „viel Spaß!“, zwinkert der Nussknacker.

Ich sage oft, dass ich diesen Beruf nicht gewählt habe, sondern dass der Beruf mich gewählt hat. Als ich mich konkret entschied, Theater der Dinge zu studieren, suchte ich nach einem Ort, nach Menschen, nach einer Institution, die meine Leidenschaft auf ähnliche Weise interpretieren. Obwohl ich noch völlig verloren war, wusste ich schon mit den ersten Atemzügen in der Zinnowitzer Straße: Ich habe diesen Ort gefunden. Während unseres Studiums fühlte ich mich immer geführt, hatte aber auch genügend Freiraum, um meine eigene künstlerische, puppige Stimme und Funktion zu finden. So kurz nach dem Ende meiner Zeit an der „Ernst Busch“ sehe ich mich als Bote. Ein Bote zwischen unserem urmenschlichen Gefühl, unseren Grundfragen, unserer Unendlichkeit und der zeitgenössischen Gesellschaft, unserer Gemeinschaft und unserem gegenwärtigen irdischen Dasein.

Ein kleines Mädchen rennt durch das Foyer der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Links rascheln die riesigen Baufolien an den Wänden der noch unfertigen Mensa. Der Beton ist grau und sauber. Man hört die neuen Namen, die sie lernt, in dem Echo widerhallen. Die Umzugskisten bilden noch ein Grundmotiv, die frische Farbe riecht noch nach etwas Halbfertigem. Genau wie wir.

Ein Teil des 45. Studiengangs für zeitgenössische Puppenspielkunst zu sein, war nicht nur deshalb so besonders, weil ich mit den großartigsten Menschen zusammen studiert habe (Colin Danderski, Linda Fülle, Cosima Krupskin, Johanna Kunze, Keumbyl Lim, Janna Mohr, Moritz Schönbrodt, Gabriel Tauber), sondern auch, weil wir diese Reise zusammen an dem neuen Standort der Schule begonnen haben, nämlich in der Zinnowitzer Straße 11. Die Dozierenden, die Mitarbeiter, die neuen Studierenden, die alten Studierenden, die alten Spinde, die neuen Spinde, die Wände, die Möbel, die Requisiten, die Scheinwerfer, die Kostüme im Fundus, die Puppen im Fundus, der verschwitzte Akrobatikteppich, die Lieblingsheißklebepistole von Ingo Mewes, die Schauspieler, die Choreografen, die Regieleute, die Dramaturgie, ach ja, und die Puppenspieler. Sie waren alle da, bereit zu entdecken, was dieser neue Ort, den wir hier zwischen Ost und West, im Herzen von Europa, miteinander teilen, mit uns als Gemeinschaft macht.

In diesen Jahren und auf dieser neuen Reise war das Aufregendste für die Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst, zu beobachten wie unsere Kollegen aus den anderen theatralen und künstlerischen Bereichen die „Puppe“, das Theater der Dinge, entdecken. Das stetig wachsende Interesse, die Begeisterung und Neugier für alle möglichen Verschmelzungen von Theaterformen, die Entdeckungslust, Neues zu wagen, hat unsere Szene in letzter Zeit geprägt und eine neue Richtung in der zeitgenössischen darstellenden Kunst aufgezeigt.

*Ein kleines Mädchen tanzt über die Bühne des bat-Studiotheaters.
Um es herum Künstlerinnen des Bewegungstheaters und achthundert
Backsteine aus Schaumstoff.
Sie bauen Figuren, sie bauen Geschichten, sie bauen Mauern ab.*

Körper und Ding,

Mensch und Puppe,

Haut und Material treffen sich.

Es entstehen Raum und Luft.

Diese große Familie der zeitgenössischen Puppenspielkunst ist ständig in Bewegung. Ikonische Dozierende gehen in den Ruhestand, Studierende kommen und gehen, ehemalige Studierende kehren zurück, um zu unterrichten. Kollegen streiten und/oder verlieben sich, ziehen in ein anderes Land, gründen Kollektive, leben, schaffen, reisen, weinen, lachen zusammen. Aber man sagt nie Lebewohl. Teil der HfS gewesen zu sein, gibt unserer Gemeinschaft ein starkes Fundament.

Eine Hochschule zu besuchen, vor allem so eine kleine, besondere Hochschule und ihre besondere Abteilung, bedeutet immer, dass individuelle Geschichten aufeinandertreffen. Individuen mit unterschiedlichen Hintergründen und inneren Welten kommen hier an und bilden ein „Zusammen“,

das Theater ausmacht. Viel Senf aus vielen Richtungen in einer großen Schüssel. Das wird lecker, keine Frage.

*Ein kleines Mädchen hat eine Idee.
Ein anderes kleines Mädchen hat auch eine Idee. Zwei kleine Mädchen haben eine Idee. Mehrere kleine Mädchen haben mehrere Ideen. Die Idee hat ein kleines Mädchen.
Oder mehrere. Sie teilen die Ideen.
Die kleinen Mädchen machen eine Konferenz mit den Ideen.
Eine Idee verliebt sich in die andere. Sie haben eine Zukunft.*

Ein halbes Jahrhundert ist seit der Gründung der Abteilung vergangen und wir stehen vor der Aufgabe, sowohl in der Ausbildung als auch im Berufsfeld die Balance zwischen Tradition und Innovation zu finden. Wir müssen das „was war“ gut kennen, das „was ist“ nach unserem besten Wissen gestalten und das „was wird“ planen, erforschen und wagen.

Das Fest Puppe50 im Sommer 2022 wurde genau mit diesem Ziel organisiert. Tief durchatmen und schauen „WAS WAR? WAS IST? WAS WIRD?“. Diese Veranstaltung wurde hochschulübergreifend entwickelt und hat gezeigt, welche Kraft es hat, wenn man gemeinsam für ein Ziel arbeitet und eine Vision hat. Das Jubiläumsfestival war in erster Linie eine Geburtstagsfeier der Abteilung. Ein Rückblick auf die nostalgischen alten Zeiten, ein Showcase der Aktualitäten und ein Ausdruck des Wunsches, wie man sich die Zukunft vorstellt. Es war aber noch viel mehr, nämlich ein erstes Beispiel dafür, was passiert, wenn die Zinnowitzer Straße 11 gemeinsam agiert. Dieses Festival hat eine Richtung aufgezeigt, nämlich dass der Schlüssel zur Ausbildung in den verschiedenen darstellenden Künsten der Austausch ist. Austausch zwischen Dozierenden und Studierenden, zwischen Meistern und Lehrlingen, zwischen verschiedenen Genres, Traditionen, Gewohnheiten und Ideen. Ein kreatives Miteinander.

*Ein kleines Mädchen legt den Briefumschlag des ersten Studiengangs
Zeitgenössische Puppenspielkunst in die Zeitkapsel. Es ist der letzte Tag des
Festivals Puppe50 im Jahre 2022.
Eine kleine Zeitkapsel in der Zeitkapsel. Die fünfzig Jahre Puppenspielkunst
an der „Ernst Busch“ in einer Kiste. Die Dinge machen zwanzig Jahre
Pause, niemand sagt Lebewohl.
Es ist der letzte Tag des Jubiläums und morgen beginnt die Zukunft.
Das kleine Mädchen fragt den Inhalt „Seid ihr bereit?“, die Dinge nicken
eifrig und sie verschließt die Zeitkapsel. Es wird dunkel.*

**Baukasten einer
Puppenspielerin
Über das Studium der
Puppenspielkunst (zwei)**

Cecilia Eva De la Jara

„Kreativität ist die Fähigkeit zu staunen und der Wunsch, auf das zu reagieren, was uns verblüfft“

Kae Tempest, „Verbundensein“ (2021)

Ich bin leicht zu faszinieren, mein Blick auf das Theater war nicht abgeklärt, ich war für fast alles offen, als ich begann, in Hamburg Schauspiel zu studieren. Ich habe nicht sofort einen Zugang zu den alten Texten gefunden, doch ich habe versucht, mich diesem altherwürdigen Stoff zu nähern. Denn ich wollte ja ernsthaftes Theater machen, und das geht nur mit ihnen, das hatte ich schon gelernt. Das Spielen, Erzählen und Erfinden fiel mir leicht, das Improvisieren lag mir. Und doch schien mir irgendwas zu fehlen.

Beim Kaltstart Theaterfestival Hamburg 2015 habe ich einen Schauspiellab-solventen dabei beobachtet, wie er dreißig Minuten lang mit einer Badewanne kämpfte, sie zu seinem Körper machte und die Wanne ihn verspeiste. Da wurde etwas in mich gepflanzt, das ich noch nicht benennen konnte.

Drei Jahre später, die Badewanne schon fast vergessen, sitze ich auf dem Boden des Westflügel-Foyers (Figurentheater im Leipziger Westen), vor mir steht Li Kemme, damals Student:in der HMDK Stuttgart, Figurentheater.

Mit „Echo of the End“ will Li herausfinden, was Stille ist, mit lauten Maschinen, die Krach machen. Die Rotation der Welt, die über den Boden kriecht, und der Klang der Vergangenheit – ein Akkordeon, das von einem Fahrrad gespielt wird. Um mich herum Erwachsene mit Kindergesichtern, ihre staunenden Blicke auf die wunderlichen Installationen gerichtet. Und als der mit Wasser gefüllte Ballon über einer Flamme, als Metapher für das Nah-am-Wasser-gebaut-Sein, die letzte Erfindung ist, der noch nicht der Stecker gezogen wurde, halten diese zu Kindern gewordenen Erwachsenen mit offenen Mündern den Atem an, es ist mucksmäuschenstill. Der Ballon platzt, und alle atmen aus, lachen, prusten, als ob irgendetwas anderes hätte passieren können, oder als ob sie eben genau auf dieses Phänomen gewartet hätten, wie auf ein Wunder. Ich, ebenso fasziniert wie alle anderen, bin mit meiner Aufmerksamkeit beim Publikum. Wer sind diese Leute, kennen sie alle diese Art von Theater, haben sie vergessen, dass sie Erwachsene sind, die das alles schon hundertfach gesehen haben und es natürlich völlig rational erklären können? Oder können sie sich wie ich nicht dagegen wehren, in den Bann gezogen zu werden? Ich erinnere mich an die Badewanne und die Zaubershows meiner Kindheit und daran, dass Theater nur mit dem Publikum funktioniert. Die Stille kann Li nicht alleine erzeugen, sondern nur mit uns zusammen, und ohne uns eine Regieanweisung zu geben, haben wir die Regeln befolgt.

Da ist es nun, das Figurentheater. Ich habe einen Namen dafür, obwohl auf der Bühne kaum Figuren mit Gesichtern, Händen und Beinen zu sehen sind – ein neues Fragezeichen, das mich neugierig macht. Zwei weitere Jahre vergingen, zwei Jahre am Theater, bis ich den Schritt wagte, mich für ein zweites Studium bewarb und nach Berlin kam, von dem ich noch viel weniger wusste, aber die Stadt lockte und die Neugier.

Hier gibt es sie, die Figuren mit Körpern wie wir, zumindest tun sie so. Richtige Puppen. Kleine, große, mit Schnüren, mit Klappmaul, für die Hand, für den Tisch. Wunderliche Dinger, die so tun, als hätten sie Sinne, die sich an mich andocken wie Verlängerungen meiner Gliedmaßen, Verlängerungen meiner Persönlichkeit. Keine Angst, sagst du dir, das bist nur du, in einer anderen Form und mit anderen Gedanken. Keine Angst, sagst du dir, das bist nicht du, das ist jemand anderes, nur mit deiner Stimme und deinem Atem. Keine Angst, sagst du dir, und dann geschieht es, du spiegelst dich in diesen Puppen, wie früher, als du ein Kind warst. Du siehst die Reflexion deiner Gedanken, deiner Fragen, deiner Ängste, deines Humors, deiner Fantasie und vergisst für einen Moment, wer dieses Ich eigentlich ist.

Da ist die Badewanne und der geplatze Wasserballon und die Puppe auf meiner Hand.

Stell dir eine Werkstatt vor: eine Säge für die Grundform, eine Schleifmaschine für den Feinschliff, einen Bohrer für die Löcher und um die Teile miteinander zu verbinden. Dafür braucht man eine Schnur, einen Kreuzknoten und ein Feuerzeug, um die Enden der Fäden zu verschließen. Die Verbindungen sind beweglich und stabil. Das ist ungefähr alles, was man braucht, um ein Puppengelenk zu bauen, aber man kann auch sagen, dass es das ist, was wir als Spieler:innen in den ersten zwei Jahren unseres Grundstudiums lernen. Die Grundlagen, die Feinheiten, Durchlässigkeit, Verbindung, Beweglichkeit. Konkret heißt das: Körper, Stimme, Ausdruck, Fantasie und Technik zu feinen, beweglichen Teilen zusammenzubauen, die so manches Gerüttel und Geruckel aushalten können.

Ein klassisches Studium kann ich das, was ich jetzt seit zwei Jahren mache, also nicht nennen. Es ist eher eine Schule und fühlt sich manchmal an wie ein Internat, nur ohne Übernachtung. Ein Internat deshalb, weil ich so viel Zeit dort verbringe und jeder jeden kennt. Das ist manchmal ganz schön anstrengend, weil alle was von einem wollen und man so schwer mal verschwinden kann.

Aber gleichzeitig ist da auch eine Intensität, eine Vertrautheit und ein Angebot, das viele Räume eröffnet, Spaßräume, Lernräume, Reibungsräume, Findungsräume, Fundusräume, Trainingsräume, Schweißräume, Nervenräume, Traumräume, Tanzräume, Denkräume, Geschichtsräume und natürlich Spielräume. Manchmal vermisse ich noch mehr kleine Spielräume zwischen den großen Räumen, die sich wie ein langer Flur voller Türen durch unsere Semesterwochen ziehen. Da bin ich ganz erfüllt und manchmal auch überfüllt.

So habe ich in den zwei Jahren meines Studiums der zeitgenössischen Puppenspielkunst gelernt, mit meiner Energie und meinen Kräften hauszuhalten. Ich lerne immer wieder, klare Anfangs- und Endpunkte zu setzen, die Enden anzusenken, damit sie nicht ausfransen.

Anfangs- und Endpunkte: ein Begriff, den wir in der Puppenführungstechnik immer wieder verwenden. Denn gerade bei Puppen und Material ist das elementar, um Lesbarkeit zu ermöglichen, um klar zu spielen statt einen Brei zu kochen, um eine Pause zu machen und das Geschehene wirken zu lassen, um das Rad der Fantasie in den Köpfen der Zuschauer anzuschmeißen, die mitspielen müssen, damit es funktioniert. Die Pausen sind manchmal sehr kurz, im Spiel und auch in den Gängen unseres Studiums, und es gilt, diese Pausen zu nutzen, so kurz sie auch sein mögen, um zu atmen, sie auszukosten, und sei es auch nur für eine Sekunde.

Wir werden in Bewegung gebracht, es gibt kaum Stillstand, alles bewegt sich und dadurch kommen wir auch immer wieder in die Pflicht, Dinge aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, sie umzustellen und durcheinanderzumischen, um sie dann wieder neu zu sortieren und zusammenzusetzen. Neu in Verbindung zu bringen.

Kae Tempest schreibt in „Verbundensein“: „Verbundensein ist das Gefühl, in der Gegenwart zu landen. Wenn man vollkommen vertieft ist in das, was eine:n beschäftigt, und auf alle Einzelheiten des Erlebens achtet. Es zeichnet sich aus durch ein Bewusstsein der eigenen Winzigkeit im Großen und Ganzen. Dem Gefühl, an einen bestimmten Ort zu gehören. An genau diesen Ort hier. Egal ob ‚hier‘ gerade in Aufruhr ist oder Ruhe herrscht, Freude oder Schmerz. Kreatives Verbundensein ist der Einsatz von Kreativität, um Verbundensein zu erreichen und sich mit denjenigen, die den Moment mit einem teilen, in einen Raum größerer Verbundenheit zu begeben.“

Und wo Verbindung und Bewegung sind, gibt es auch Reibung und Spannung. Im Körper und im Kopf, wie elektrische Drähte. Eine Ladung Energie, die geleitet werden will.

Wie entsteht Spannung auf der Bühne? Was erzeugt die gespannte Verbindung zwischen mir und den Menschen, die schauen? Ich brauche Gespanntheit ohne mich zu verspannen. Neugier beim Blick auf die Puppe, auf das Material, auf die eigene Stimme, auf die Geschichte, auf die Welt um mich herum. Was interessiert mich? Unter Strom muss ich herausfinden, wie ich Spannung ohne Anspannung schaffe. Es ist eine Gratwanderung.

Zwischen all den Atempausen, den Spannungsmomenten, der hohen Konzentration (Bündelung aller Kräfte auf einen Punkt), der Verbundenheit und Aufmerksamkeit, die dieses Studium und auch diese kleinen Wesen von uns verlangen, schenken ebendiese uns den Zauber. Ein kleiner Überraschungsmoment, eine unerwartete Begegnung und eine Freude an der Absurdität, den Flausen und Wunderlichkeiten des menschlichen Gehirns, seiner Sinne und seiner Projektionsfähigkeit.

Puppe50 war ein weiteres Puzzleteil, das mich mir selbst und dieser Kunstform näher gebracht hat. Es war ein Fest, das ich brauchte, damit sich mir diese Szene in ihrer ganzen Fülle zeigt. Ich habe mich mit Eindrücken vollgesogen und mich zugehörig gefühlt. Badewanne, Wasserballon, Handpuppe, Puppe50, ich.

Es ist eine kindliche Freude, sich dieser Fantasie hinzugeben und manchmal vor sich selbst zu erschrecken. Nun, was wir tun, ist so etwas wie eine Hochleistungsfantasie, während wir gleichzeitig einen großen Baukasten zusammensetzen. Am Ende tun wir das, was Kinder ganz selbstverständlich tun. Wir stellen Fragen, wir erzählen Geschichten, wir erforschen die Welt. Wir weiten die Augen, die Ohren und die Nasenflügel. Wir strecken die Zunge nach etwas aus, was nur denen schmeckt, die davon gekostet haben.

Was noch? Puppentheater, Objekttheater, Materialtheater, wie auch immer wir es nennen wollen, ist auch einfach ein bisschen mehr Punk. Die Regeln der Gesellschaft, die Gesetzmäßigkeiten der Natur wie die Schwerkraft werden ausgehebelt. Wir verbinden uns emphatisch mit einem Stück Papier, einer Dose, einem Löffel und sind so Botschafter:innen des anarchischen Animismus, der vielleicht in euch Empathie für das große Ganze, für alles, was uns umgibt, weckt.



Freispielen

Vom Leben und Sterben

Katja Kollmann

An der HfS Ernst Busch müssen sich die Studierenden des Studiengangs Zeitgenössische Puppenspielkunst im ersten Semester für den „kleinen Maschinenschein“ qualifizieren. Liest man die dreißig Seiten Modulbeschreibungen in Daumenkino-Geschwindigkeit, taucht immer wieder das Wort „Qualifikation“ oder das Wort „Qualifikationsziel“ auf. Beim etwas langsameren Querlesen kristallisiert sich heraus: Handwerk soll vermittelt werden. Handwerk, das im Idealfall die Schwelle zur Kunst überschreitet. Im Grundlagen-Studium lernt man unter anderem „die Spezifika der unterschiedlichen Puppenarten erkennen“. Nach gut vier Semestern gibt es dann den ersten Freiversuch: das Freie Vordiplom, bekannt unter der Ernst-Busch-Marke „Freispiele“. Herrlich trocken kommentiert in der Modulbeschreibung als ein eigenständiges theatrales Ereignis von mindestens zwanzig Minuten mit dem Studierenden als Darsteller! „Die gewählte Spielform“ muss Puppen, Objekte, Masken oder „andere den Bereich des Theaters der Dinge zuzuordnende Erzählmittel mit einschließen“. Fazit: „Im Fokus steht die Stärkung der künstlerischen Autorenschaft“. Was gedruckt als klare Aussage daherkommt, entpuppt sich in der Realität als konfliktreiche Diskussionsgrundlage. Immer wieder geht es in den Bewertungsrunden um den Anteil des Figurentheaters am Spiel. Wird er als zu gering eingeschätzt, ist man durchgefallen.

Die Zuschauer:innen, die Ernst-Busch-Fans von außerhalb, die am Abend die beiden Bühnen der Hochschule bzw. das bat fluten, bekommen von diesen Interna nichts mit. Sie freuen sich auf die „Freispiele“ im Februar, auf das Sich-Freispiel der jungen Puppenspieler:innen, auf die sie vorher in kleineren Formaten aufmerksam geworden sind. Zwei objektiv lange und gefühlt kurzweilige Abende braucht es im Februar 2023 für sieben Varianten des Freispiels. Die Rezensentin hat eine persönliche Erwartung an dieses Format. Sie hofft (weil hier künstlerisch alles möglich ist, denkt sie) auf die größtmögliche produktive Verwirrung. Das wäre der Idealzustand während der Vorstellung.

Die höchste Punktzahl erhält in dieser Beziehung „Rinderwahnsinnige“, eine Adaption von John von Düffels Stück „Rinderwahnsinn“. Es entstand 1999, zu einer Zeit, als Sophia Jelena Bobic, Paul Kemner, Laura Schulze und Maximilian Teschemacher noch Kleinkinder waren. Zehn Jahre nach dem Mauerfall lässt der westdeutsch sozialisierte Dramatiker vier „deutsche Ikonen“, Vater „Karlmarx“, „Muttermeinhof“, Tochter „Hänselundgretel“ und Sohn „Faustersterteil“, eine toxische Kleinfamilie bilden. Die vier jungen Puppenspieler:innen begreifen Düffels überspitzte Dialoge als Comic ohne Bilder und übersetzen so den Text in einen vierzigminütigen Live-Comic. Gespielt wird mit Masken (Jan Friedrich), die aussehen, als wären sie vor fünf Minuten aus einem überdimensionalen Comic-Heft herausgeschnitten worden. Sie sind zweidimensional, wirken gedruckt/gezeichnet, Mund und Augen sind weit aufgerissen. Die Körpersprache, die die vier dazu entwickelt haben, ist hochgradig verwirrend. Sie ist eigenartig eckig, abrupt, eingeschränkt, nuancenlos. Schrill pressen die vier dazu Worte wie akustische Comicblasen in die Luft. Spannend bleibt die Inszenierung bis zum Schluss, weil sich die Puppenspieler:innen und ihre Figuren immer wieder „hinter die Maske schauen lassen“

und in diesen Momenten ihr gesamtes Sprech- und Gestenrepertoire komplett verändern. Und weil sie „Besuch“ von einer autarken Großpuppe bekommen. Die kann sich auf Rädern selbst fortbewegen, ist größer als alle auf der Bühne und braucht niemanden, der ihren Kopf hält, ihn höchstens mal ein bisschen führt. Diese Großpuppe (Kopf: Katrin Michel, Körper: Ingo Mewes) die schmunzelnd als „Vetter aus Dingsda“ eingeführt wird, verändert den ganzen Energiehaushalt auf der Bühne. Sie ist jetzt der zweite „Player“ neben dem überdimensionalen Stuhl, auf den die Spieler:innen springen müssen. Als Figur muss die Großpuppe eigentlich nur aufs Klo, dreht ihre Runden auf der Bühne und trinkt Kaffee mit Hänselundgretel. Am Schluss ballert genau die ihre Familie mit dem Comicgewehr von Muttermeinhof nieder. Die Rezensentin hat schrilles Lachen im inneren Ohr, Dialoge über Vatermord, Dispokredite und Heiraten im Kopf und unheimlich starke Bilder vor dem inneren Auge. Ihre Sehgewohnheiten sind so gar nicht bedient worden. Das ist extrem erfrischend. Der starke Wille, eine ganz eigene Formensprache zu entwerfen, ist unübersehbar. Zwei reichlich strapazierte Begriffe passen hier so gut, dass sie trotzdem genannt werden müssen: Gesamtkunstwerk und starke Ensembleleistung.

Ein Sonderpreis für „produktive Verwirrung“ geht an „Sandfressen“ von Sven Tillmann. Denn er schafft in jeder Wendung seines Spiels Momente der Überraschung. Und das mit unaufgeregter Leichtigkeit. Zugleich gelingt es Tillmann, sein Publikum durch Aufrichtigkeit und Charme emotional mitzunehmen, ohne sich je in die Nähe des Kitsches zu verirren. Der Puppenspielstudent hat alles alleine gestemmt: Text, Bühnenbild, Regie und Darstellung. Das sei eigentlich nicht sein Plan gewesen, erzählt er auf Nachfrage. Aber die zwei Puppenspieler:innen, die er gerne mit im Boot gehabt hätte, hatten abgesagt. Dann mache ich es eben alleine, sagte er sich, der Text ist da, die Idee von einem Schwein auf einer Insel auch. Bis er allein im Probenraum saß und sich nicht motivieren konnte. Und so beginnt „Sandfressen“ mit einem schwarzen Loch in der Mitte der Bühne. Nur am linken Bühnenrand streut eine Stehlampe ihr spärliches Licht auf einen altmodischen Ohrensessel. Dort sitzt Sven Tillmann – die Beine von sich gestreckt. Ein leises Klicken erfüllt den Raum. Tillmann macht das Licht an und aus – und sich selbst gleich mit. Er spielt die Langeweile, das Eintönige einer unendlichen Abfolge von Tagen. Doch dann befreit er sich aus der Onkel-Wanja-Falle und hebt einen Papierschnipsel vom Boden auf. Er schaut in die Unendlichkeit, seine Hände aber falten dieses Papier wie ferngesteuert, bis ein Papierschiffchen daraus entsteht. In völliger Stille setzt er es auf seinem linken Knie ab. Dann trinkt er aus einer Wasserflasche, akustisch begleitet von einem Wassergurgeln. Vor dem inneren Auge des Zuschauers fächern sich Bilder auf von hoher See und einer kleinen Nusschale. Vorsichtig schreitet Tillmann wenig später durch das Dunkel der Bühnenmitte und stellt sein Papierschiffchen auf den Tisch mit dem Palmen-Pappaufbau, der ihn jetzt anzieht wie ein Magnet. Es ist eine neue Welt, aber es ist auch eine einsame Insel. Was Tillmanns Figur zunächst nicht bemerkt, da sie den Sand als Gegenüber betrachtet. Sven Tillmann beschreibt die Befindlichkeit seiner Figur in der dritten Person und stellt sie selbst dar.

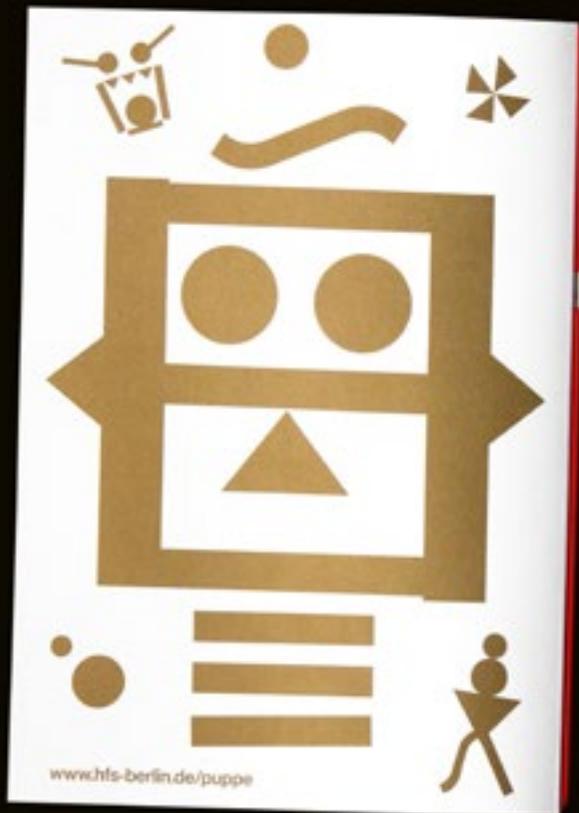
So sitzt er auf dem Arbeitstisch vor den Papppalmen, lässt die Beine baumeln und hakt das Lebensnotwendige ab: „Essen. Check. Schlafen. Check. Atmen Check.“ Er resümiert: „Mit der Sicherheit kommt die Langeweile.“ Dazu schiebt er sich eine Pappkarton-Maske mit zwei winzigen Löchern übers Gesicht. Tillmann bespielt jetzt das ganze Insel-Bühnenbild, denn er lässt seine Figur mit der personifizierten Einsamkeit spielen. Er entwickelt in der Beschreibung des Vorgangs eigene Metaphern für das Einsamsein in einer einfachen und klaren Sprache. Mit einer ganz eigenen Poesie. Dazu finden auch Kinder Zugang. Und gleichzeitig ist „Sandfressen“ inhaltlich auch existenzialistisch. Sartre und Beckett wären Fans. Tillmann versinnlicht die kurzen, prägnanten Aussagen mit den denkbar einfachsten Mitteln, und so entsteht ein ungekünsteltes Theater, das in höchstem Maße hohe Kunst ist. Die großen eckigen Brillengläser, hinter denen seine Augen wie unter einem Vergrößerungsglas auftauchen, sind die Rahmung für ein Theater, das in dreißig Minuten von Einsamkeit, Glück und Konflikt in der Zweisamkeit und schließlich von Leben und Tod erzählt. Das Glück kommt in Gestalt eines Schweins, das plötzlich da ist. Mit der Schwein-Handpuppe am rechten Arm tanzt Tillmann selig lächelnd die Einsamkeit weg. Er füttert das Schwein mit Gummibärchen aus seiner Bauchtasche. Dann navigiert er den Pappaufbau auf der Hüfte zur Klebebandlinie und angelt mit dem Meterstab. Bis er sagt: „Schwein, wir müssen reden. Die letzte Kokosnuss ist gepflückt. Der letzte Fisch ist gefischt. Die Insel ist leer.“ Das Schwein kann sprechen, was zu einem Dialog auf Augenhöhe führt. Wie sich beide dabei ansehen, sich einander zuwenden, wäre einen Puppenspiel-Oscar wert. Dabei geht es knallhart um das Machtgefälle zwischen Mensch und Schwein. Das sich bei Tillmann umdreht, weil sich sein Protagonist freiwillig für das Schwein opfert. Kurz vor Schluss schwebt eine Playmobil-Insel von der Decke. Tillmann blickt zwischen den Palmen hindurch und sagt: „Als das Schwein begann, an den Lippen des Mannes zu knabbern, sah es für einen Moment aus, als würden sie sich küssen. Ende.“ Sven Tillmann ist nicht angetreten, das Figurentheater neu zu erfinden, aber er hat sich definitiv schon freigespielt und seinen ganz persönlichen Zugang gefunden.

Wie geht es für die Spieler:innen jetzt weiter? Seite 27 der Modulbeschreibungen gibt einen Vorgeschmack: „Qualifikationsziel (7./8. Semester u. a.): Es gelingt dem Studierenden, das Verhältnis von Spieler:in und Puppe/Objekt kritisch zu reflektieren und dadurch die Gesamtarbeit zu befördern.“ Das hört sich ganz stark nach Klausur von Mensch und Puppe an. Muss sein. Auch das Spiralcurriculum (Seite 26) muss sein. Sven Tillmanns Schwein muss auf alle Fälle sein. Die Masken der Rinderwahnsinnigen auch. Und noch viele Jahre Freispiele. Das muss sein. Definitiv.

Was

wird?





- 53 Das Netzwerk „Puppe“ in einem Heft – gern erweitern!
54 Das atmende Archiv. Auch das Archiv atmet, während es archiviert.













58 „Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda“, Dimitri Schostakowitsch, Konzerthaus Berlin, Regie Melanie Sowa, Bühne.
59 Und der „Maschinenraum“.





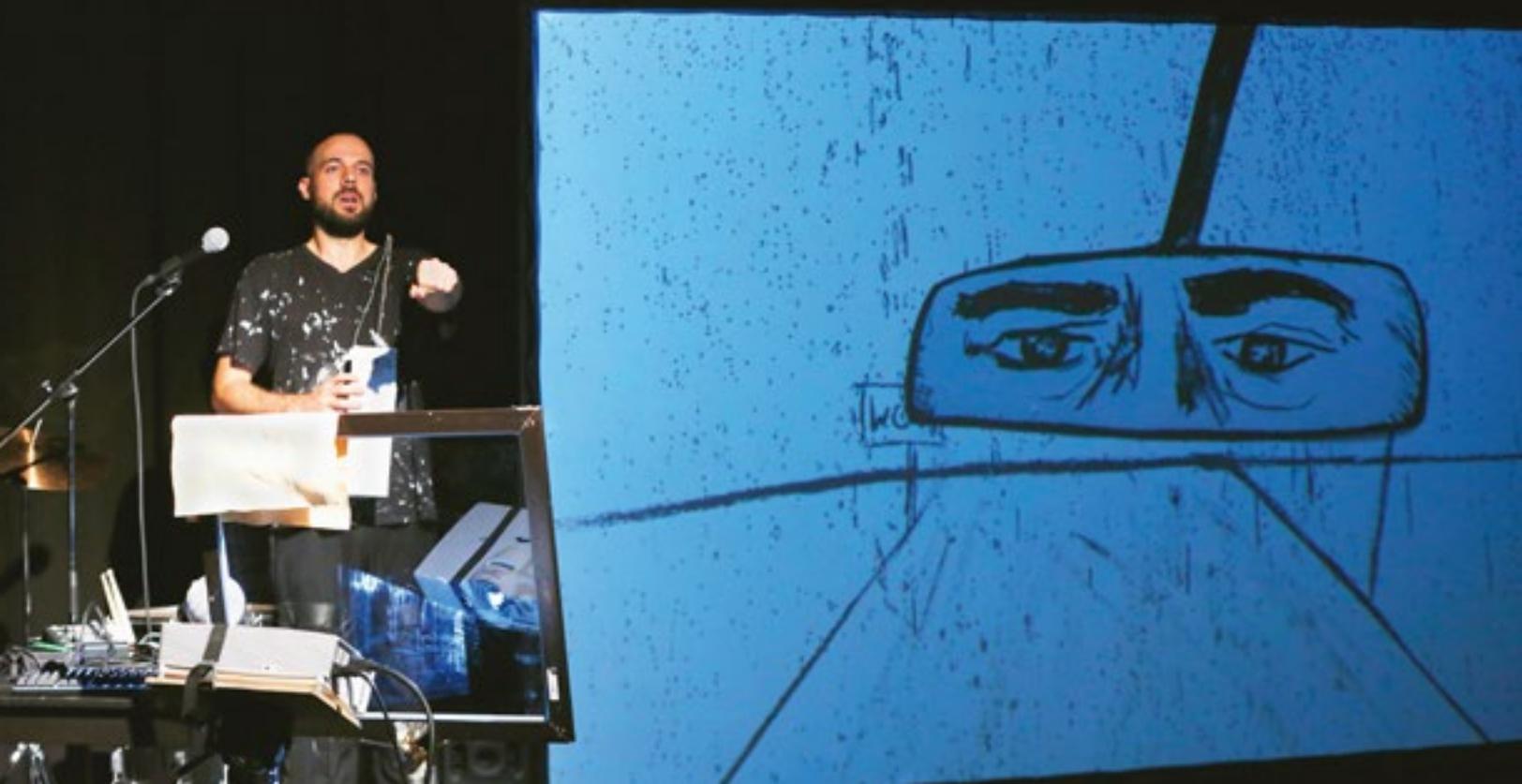
- 60 „The Black Rider“ (Waits, Wilson), Musiktheater im Revier, Regie Astrid Griesbach, Ausstattung A. Hussein, Lisette Schürer, 2020.
61 „Silent Disco“, VR Performance, Kooperation Schauspiel, Regie, Puppenspiel HfS Ernst Busch, Regie Fabio Thieme, (2023).





62 „Strings“ von lost[s]objects, Paul Hentze, Frederike Förster, Moritz Schaller bei „Puppe50“ 2022.

63 „Amor Vati. Eine Multimediale Theater-Collage“, Buch, Spiel, Schnitt, Regie und Music Supervisor Matthias Redekop, 2022.





64 „der thermale widerstand“ (F. Schmalz), Studioinszenierung Schau- und Puppenspiel, Ausstattung A. Hussein, Regie Jörg Lehmann, 2021.
65 „Die Bewohner. Ein Stück vom Leben mit Demenz“ Schauspiel Köln, Regie Moritz Sostmann, 2018.







Puppen und Menschen auf einer Bühne

Störfall, Wiederbegegnung oder Familientreffen?

Moritz Sostmann, Atif Mohammed Nor
Hussein und Jörg Lehmann im Gespräch
am dritten Tag von Puppe50 WAS WIRD?
Moderation: Tizian Steffen

Tizian Steffen: Hallo, einen wunderschönen Nachmittag! Wir haben heute die letzte Veranstaltung hier, am dritten Tag von Puppe50, der unter dem Motto WAS WIRD? steht, eine Gesprächsrunde, zu der ich Sie und euch alle recht herzlich begrüßen möchte. Wir haben drei Künstler eingeladen, mit uns über „Puppen und Menschen auf einer Bühne“ zu sprechen, und ich möchte die drei herzlich willkommen heißen, und ich fange mit dem an, der am weitesten hierher angereist ist, mit Moritz Sostmann. Er stammt aus Halle und hat hier an der Busch Puppenspiel studiert. Nach seinem Studium hat er zwölf Jahre als freier Schauspieler gearbeitet und dann während eines Engagements am Theater Basel zufällig den Weg zurück zur Puppe gefunden und hat 2005 noch mal die Seiten gewechselt und dann angefangen, als Regisseur zu arbeiten. Er versucht, das Puppenspiel mit den Mitteln des Schauspiels zu ergründen und beide Genres gleichberechtigt auf die Bühne zu bringen. Von 2012 bis 2016 war er Hausregisseur am Puppentheater Magdeburg, seit 2013 ist er Hausregisseur am Schauspiel Köln. Moritz Sostmann – herzlich willkommen! Weiter begrüßen wir Atif Hussein. Er stammt aus Berlin und hat Anfang der 1990er Jahre ebenfalls hier Puppenspiel studiert und anschließend als Schauspieler und Puppenspieler gearbeitet, am Maxim Gorki Theater, an der Volksbühne, am Hans Otto Theater Potsdam und am Renaissance Theater, und dort hat er sich auch mit ersten Ausstattungen für Bühne und Kostüm befasst. Anschließend folgten Kostümassistenz und Produktionsleitung Kostüm an der Oper Frankfurt und weitere Kostümausstattungen am Schauspiel Frankfurt und TAT mit dem Regie-Duo Robert Schuster/Tom Kühnel, die während Atifs Studienzeit hier Regie studierten. Seit 2000 ist er als Regisseur tätig, zuerst am Theater Waidpeicher Erfurt. Von 2001 bis 2005 war er Puppenbauer, Kostüm- und Bühnenbildner am Puppentheater Halle, von

2005 bis 2009 dessen Künstlerischer Leiter und von 2011 bis 2020 war er Lehrbeauftragter im Studiengang Theaterpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Momentan leitet er an der Ernst Busch bei uns hier im zweiten Studienjahr Puppenspiel ein Szenenstudium Großpuppe. Atif – herzlich willkommen!

Jörg Lehmann, in Dresden geboren, studierte von 1989 bis 1996 Literatur- und Theaterwissenschaften und Geschichte in Leipzig und Berlin. Nach seinem Studium war er fest am Schlossplatztheater Berlin und ab 2000 freischaffend als Regisseur, Dramaturg für Schauspiel und Puppenspiel tätig. Er hat in der Öffentlichkeitsarbeit am Theater an der Parkaue gearbeitet und ist seit 2009 Dozent hier an der Busch, im Schauspiel und im Puppenspiel. Er hat Studioinszenierungen geleitet und am Berliner Ensemble als Dramaturg begleitet, und er hat zusammen mit Markus Joss das Buch „Theater der Dinge“ herausgegeben. Herzlich willkommen Jörg! Mein Name ist Tizian Steffen und ich habe die Ehre, hier im zweiten Studienjahr studieren zu dürfen.

Ich würde mit Moritz anfangen. Ich habe gerade gesagt, dass du versuchst, das Puppenspiel mit den Mitteln des Schauspiels zu ergründen und beide Genres sozusagen gleichberechtigt nebeneinander existieren zu lassen, zusammenzubringen. Warum ist das notwendig? Warum reicht es nicht, dass beide getrennt voneinander auftreten können, sollen, müssen?

Moritz Sostmann: Notwendig ist das überhaupt nicht. Ich habe das selbst als einen großen Drang empfunden. Das hat sicherlich viel mit meinen Versuchen zu tun, irgendwie das zu finden, was mir Spaß macht oder wofür ich gut bin. Und ich habe das irgendwann entdeckt als einen Moment, wo ich dann wirklich etwas beitragen kann oder wo ich das Gefühl habe, ich kann mich darin bewegen, die beiden Genres sagen mir in ihrer Begegnung

etwas Neues und ich kann damit arbeiten. Ich kann vielleicht so ein Erlebnis erzählen von einer der ersten Inszenierungen, die ich gemacht habe. Das entstand alles eher zufällig. Ich bin irgendwie durch das Puppenspielstudium, dann kam die Wende, dann habe ich davon Abstand genommen. Die Welt war neu, ich wollte eigentlich was ganz anderes machen, dann Schauspieler werden. Dann, wie gesagt, habe ich irgendwann wieder eine neue Tür gefunden mit der Regie. Und eine der ersten Arbeiten, die ich gemacht habe, war ein Dreipersonenstück, ein schwedisches Kinder- oder Jugendstück, das hieß „Der Sonnenaffe“, und ich bekam das Angebot: „Guck dir mal das Stück an, das wird dir gefallen. Ich schlage vor, dass du das machst“, sagte die Intendantin zu mir. „Aber du hast nur zwei Spieler.“ „Ja aber das sind eindeutig drei Figuren, das ist eine Dreiecksgeschichte zwischen Kindern sozusagen, zwei lieben sich, und dann kommt ein dritter dazu, und dann gibt es plötzlich Konflikte.“ „Also ja, du hast aber nur zwei Spieler.“ Und dann habe ich kurz nachgedacht, was steckt dahinter, was ist die Absicht? Wie soll man das machen? Und irgendwann war mir klar: eine Puppe, und dann haben wir eine Puppe dafür gesucht. Und es war relativ sinnvoll, dieses Stück mit zwei Menschen und einer Puppe zu machen. Zwei Schauspieler, die dann sozusagen versuchen, mit einer Puppe umzugehen. Die kam dann aus dem Kaufhaus, eine Art Schildkröte, überlebensgroß, aus Schaumstoff und Filz irgendwie zusammengebaut, und das funktionierte extrem gut. Plötzlich kriegtest du was mit über Beziehungen und über Emanzipation und auch über Manipulation. Da dachte ich plötzlich, ah, da bin ich richtig, da habe ich Fantasie, das gibt einen Mehrwert für das ganze Stück. Und dann kam eins zum anderen. So bin ich dazu gekommen, dass man sagt, Menschen und Puppen, ja, das ist ganz gut, es funktioniert.

TS: Wenn ich jetzt Dinge sehe, die du, Moritz, und du, Atif, ästhetisch an Puppen auf die Bühne bringst – ihr arbeitet ja quasi mit kleinen Abbildungen von Menschen. Also wir sehen bei euch Großpuppen auf der Bühne. Für diejenigen im Publikum, die das nicht wissen: Großpuppen sind Puppen, die alles haben, was wir Menschen auch haben, Gliedmaßen, Kopf, Rumpf. Die nicht an Fäden hängen, die keine Handpuppen sind, wo man dann keine Beine dran hat, sondern die quasi wie Menschen aussehen oder eben nicht wie Menschen, die man dann zu mehreren führen muss. Da sind dann mehrere Spielerinnen und Spieler dran. Vielleicht die Frage an dich, Atif: Was ist für dich das Interessante daran? Puppen auf die Bühne zu bringen, die aussehen wie Menschen, die menschlich gestaltet sind, anthropomorph, und warum ist es nicht zum Beispiel ein überdimensionales Objekt, was dich interessiert, was animiert werden soll?

Atif Hussein: Das ist gar nicht so einfach zu beantworten. Denn es stellt sich die grundsätzliche Frage, warum überhaupt, also warum außerhalb des eigenen Körpers mit einer Erweiterung arbeiten. Also warum zwischen ein Instrument sich selbst und ein Publikum zu stellen? Ich glaube, dass es dann diese, wie du sagst, anthropomorphen Puppen sind, diese dem Menschen ähnlichen, das ist, glaube ich, wirklich nur, weil ich das einfach mag. Also weil da das, was mich ästhetisch interessiert, den stärksten Widerhall findet. Sonst, glaube ich, würde ich sie auch nicht so bauen, obwohl das natürlich nicht so ist, dass es für mich nur diese eine Art von Puppe gibt und auch nicht immer nur das Anthropomorphe, aber sicherlich zum größten Teil, ja. Und ich glaube, abgesehen von so einer gewissen Vollständigkeit, die ja eine Marionette zum Beispiel auch hat, aber die Vollständigkeit und die Detailliertheit hat, glaube ich, auch was damit zu tun. Sich was zu erschaffen, was so konkret ist und

gleichzeitig abstrakt. Das ist wahrscheinlich so eine Hybris des Schöpfens, zu sagen, ich erschaffe das und hoffe dann, dass es sozusagen im Spiel dann auch tatsächlich lebendig wird und sich einlöst.

TS: Ja, magst du vielleicht kurz mal erzählen, wie du erstmalig an diese Puppen Art rangekommen bist, ich glaube, das war im Laufe des Studiums, noch in den Neunzigern?

AH: Genau, das war während des Studiums – ist Suse Wächter hier?

Jörg Lehmann: Ja, natürlich.

Suse Wächter: Ich sitze in der ersten Reihe!

JL: Wo sonst!

AH: Also, tatsächlich durch Suse Wächter, wir waren zusammen in einem Studienjahr, und du hast uns im Prinzip mit diesen Puppen vertraut gemacht, gebaut sowieso, und dann auch, wie man damit spielt. Was die für eine Charakteristik haben, was die erfordern. Und das Spannende für mich war, wie viel Widerstände es in mir gab im Umgang mit diesem Instrument und wie viel das möglich gemacht hat. Das war dann so eine merkwürdige, ja widerständige Liebe auf den ersten Blick oder keine Ahnung. Es hat mich sofort sehr eingenommen, ich konnte mich stundenlang, tagelang damit beschäftigen. Und dann hatten wir das Glück, also das war für mich der erste Kontakt mit dieser Puppenart, dass es eine große Studioinszenierung in zwei Teilen gab, die dann auch noch von zwei Kommilitonen aus der Abteilung Regie geleitet wurde. Das war „Die Maßnahme“ von Brecht 1994, und das war gleich eine große Vorlage. Also anders als sonst, dass man etwas erst vorsichtig erprobt und dann ein kleines Tryout und dann ein Szenenstudium macht. Hier war es

eben sofort, es gab kein Entrinnen, das war wahrscheinlich so ein Initial dafür, mich seit, keine Ahnung, wie vielen Jahrzehnten, damit zu befassen.

TS: Moritz, du bist Hausregisseur am Schauspiel Köln. Und ich erinnere mich, letztes Jahr, als du mit uns in einem Szenenstudium auch mit Großpuppen gearbeitet hast, hast du von deiner Arbeit dort erzählt. Wie es war, ebendiese Puppen mit ans Schauspiel Köln zu bringen und auch Leute ins Ensemble zu holen, die explizit dafür ausgebildet waren, aber eben auch Leute im Ensemble zu haben, die die Puppenspielausbildung nicht hatten. Vielleicht magst du ein bisschen davon erzählen, wie das war, als die unterschiedlichen Welten aufeinandergetroffen sind, oder auch, was die unterschiedlichen Bedürfnisse waren in der Arbeit mit Schauspielern:innen und Puppenspieler:innen?

MS: Naja, man muss ja, wenn man in traditionellen Schauspielensembles des deutschen Stadttheaters arbeitet, immer erst mal mit Berührungängsten rechnen, weil Schauspieler aus verschiedenen Gründen Angst vor einer Puppe haben. Das ist zum einen das Handwerkliche, die meisten haben Achtung und Respekt davor, wie mit diesem Material, was man nicht selber ist, umgegangen wird, wie es bewegt wird. Gleichzeitig haben sie Angst, ich sage mal ganz salopp, dass die Puppe ihnen die Show stiehlt, weil die Puppe natürlich bestimmte Dinge besser oder pointierter kann als der Mensch. Es ist ein bisschen wie mit Kindern oder Hunden auf der Bühne. Es ist immer eine gewisse Attraktion, wenn dort plötzlich, wenn es gut gemacht ist, eine Puppe sich menschenähnlich bewegt. Und sie kann auf eine sehr einfache Art und Weise mit dem Publikum zusammen Sachen klarmachen. Ich habe viel darüber nachgedacht, womit das zusammenhängt. Ich glaube, mit den Spiegelneuronen. Wir haben einen bestimmten psychologischen

Mechanismus oder evolutionär in uns angelegt, dass wir auf etwas reagieren, das uns ähnlich ist, in dem wir uns gespiegelt fühlen. Dann kommt bei der Puppe, also bei diesen anthropomorphen Puppen noch dazu, dass die auch alle so auf eine gewisse Art mit dem kleinen Trick gebaut sind, denn der Kopf ist ein klein bisschen größer als bei Menschen. Das heißt, da funktioniert auch dieses Kindchenschema, das heißt, man guckt auf sich als Mensch in der Verkleinerung und sagt: „Gott, wie bin ich süß! Das ist ein Mensch, aber der ist so schön, er ist so klein, er ist so verletzlich.“ Wir haben, ich war sehr aufgeregt, das erste Projekt in Köln gemacht. Das war „Der gute Mensch von Sezuan“, 2013, und ich hatte tatsächlich paritätisch besetzt. Es waren drei Schauspieler und drei Puppenspieler, die hier studiert hatten, die ich geholt habe oder die mit mir mitkamen. Und nach anfänglichen Schwierigkeiten und nach dem Kennenlernen, was es natürlich in jeder Gruppe braucht, funktionierte das ausgesprochen gut, dass sich das durchmischte. Und es hat sich für mich so eine Spur ergeben: Ah, das ist interessant. Es ist möglich, dass man natürlich immer noch die Unterschiede wahrnt, aber dass man plötzlich in der Bewertung gleich ist, dass man sozusagen sowohl mit einer Puppe als auch als Schauspieler oder im Wechselspiel einen vollständigen dramatischen Charakter schaffen kann. Wir haben dann tatsächlich ein bisschen experimentell quer durch gewechselt. Einmal war Shen Te, die Hauptfigur, eine Puppe. Irgendwann in der Verwandlung wurde sie zu einem Menschen. Sie wurde mal von allen Spielern geführt, mal wurden mehrere Puppen geführt, mal gab es Interaktionen zwischen Puppen und Menschen. Es gab sogar noch andere Puppenarten. Es tauchten Muppets auf für stilistisch andere Szenen. Das waren eher satirische Szenen, die in diesem Stück auch vorkommen. Aber die Arbeit bestand letztendlich darin, diese Berührungsgänge erst einmal auszuhalten, sich gegenseitig zuzutrauen, dass

man so ineinandergreifen kann und dass man je nach seinen Fähigkeiten, nach seinen Bedürfnissen und seinen Impulsen auch Dinge austauschen kann. Und das hat in dieser ersten Inszenierung überraschenderweise, ich hatte nicht damit gerechnet, tatsächlich sehr gut funktioniert, dass dann plötzlich ein Großteil auch des Schauspielensembles mal angeklopft und gesagt hat, ich würde aber auch gerne mal mitspielen, ich würde auch gerne mal mit Puppen spielen, ich würde auch gerne mal mit einer Puppe gemeinsam auf der Bühne stehen. Und das hat jetzt erst mal ein paar Jahre so gehalten.

TS: Jörg, wie war das bei dir? Ich habe gesagt, du hast Theaterwissenschaften, Literatur und Geschichte studiert und bist ja dann auch ans Theater gegangen. Wann hast du deine Begeisterung für das Puppenspiel, für das Theater der Dinge entdeckt?

JL: Ja, ich selbst bin tatsächlich nicht schuld, das ist mir wirklich passiert. Ich habe es, glaube ich, schon ein paarmal erzählt: Tomas Mielentz, Puppenspieler, er ist auch hier an diesem Wochenende. Er ist ein begnadeter Puppenspieler und seit vielen Jahren am Theater Waidpeicher Erfurt, dreimal haben wir zusammen gearbeitet. Er hat auch hier an der Busch studiert, und zwar als die Schule noch an der Hauptstraße war, in diesem Funktionsbau in den 1990er Jahren. Und alles begann eigentlich mit einem Irrtum. Wir saßen auf dem Balkon und er erzählte davon, dass er sein Diplomstück im Puppenspiel macht und Texte von Kurt Schwitters hat. Und da nickte ich so, weil ich ein großer Schwitters-Verehrer war und bin. Und dann kam ein folgenschwerer Satz, in dem ein Fehler war. Er hat gesagt, komm doch mal vorbei, du hast das doch studiert, was ja Quatsch ist, weil ich ja natürlich auf der theoretischen Seite großgeworden war, aber ich habe die Einladung gern angenommen. Und dann war ich da in der Hauptstraße am

Ostkreuz im Keller, er hatte da einen Raum für sein Diplomstück bekommen, da konnte man im Stehen an die Decke fassen, also Handpuppe wäre unmöglich gewesen. Im Kellerraum Schwitters, „Die Abenteuer des Herrn von Nasebyll“, tolle Erzählung, und ich sitze da drin. Und ich war etwas verblüfft, weil ich Tomas, einiges hatte ich gesehen, jetzt sozusagen auch schauspielerisch agieren sah. Und er hatte aus Fundstücken vom Strand (Schwitters!) und einer alten Nähmaschine ein Boot gebaut und auf diesem fuhr also Amanda, „die schönste Frau des Ozeanriesen Paffnich“, und traf auf Nasebyll. Und dann gibt es eine Szene, die steht so in der Erzählung drin: Die beiden verlieben sich. Und dann wissen alle hier im Raum, wenn man das mit Schauspielern und Schauspielerinnen lösen will, wird es eigentlich immer peinlich, denn wie will man diesen ersten Moment, das eben nicht Sagbare spielen? Tomas hatte zwei Tischpuppen gebaut, direkt geführt am Hals. Die waren ungefähr 30 Zentimeter groß, und Nasebyll guckte immer durch eine Lupe, die war ein Bullauge. Solche Sachen habe ich da das erste Mal gesehen, dass man sozusagen Dinge für etwas anderes nimmt, dass man zum Beispiel beim Warten auf das Leben nicht immer an Tischen und Stühlen sitzen und sagen muss: „Wann kommt denn nun Onkel Wanja?“ Der guckte also aus dem Bullauge raus, weil er verlegen war, nicht wusste, wie er ihr jetzt etwas sagen soll, und die standen beide auf Rädern. Ich habe das nicht hinterfragt zu dem Zeitpunkt, warum die auf Rädern montiert sind. Ich habe wissend geguckt ...

TS: Räder heißt Röllchen?

JL: Ja. Die saßen sozusagen jeder wie in einem Kampfwagen. Ich habe gedacht, ich tu mal so, als wäre das ganz normal. Und dann hat Tomas – es ging immer noch um diesen ersten Moment – diese wunderbare Amanda nur an ihrem „schlanken Blusen Hals“, wie es in Schwitters Text heißt, etwas nach oben

gezogen und ließ sie auf ihren Rädern vor und zurück, vor und zurück fahren, wie ein Pendel. Und auf der Seite stand Nasebyll an seinem Bullauge und guckt immer mal zu ihr – und in diesem Vorgang war alles drin: Ich traue mich nicht, ich bin verliebt, ich warte, bitte, lass den Moment nicht schiefgehen, die Zeit verrinnt ... Ja, das alles war ohne ein Wort gespielt, und dann kam noch was dazu. Da kannte ich Markus Joss noch nicht, der hätte es mir erklären können. Die Räder quietschten, das Material *ereignete* sich. Das heißt, es war traurig, schön, es war dramatisch im besten Sinne, es war wunderbar, es war berührend, es war keinen Deut peinlich. Und das in einer Liebesszene, die immer peinlich ist im Theater! Und: Das Material meldete sich noch dazu, dieses Quietschen war im Raum, und das war der Moment, der mich infiziert hat, und der hält an. Und nun bin ich hier eben in beiden Abteilungen, gucke aufs Schauspiel und gucke aufs Puppenspiel und freue mich jeden Tag über diese seltsame Entscheidung der Strukturkommission damals, das so zu besetzen, weil ich sozusagen auf die jeweilige Art der Darstellung immer ein wenig mit dem Blick von außen schaue, und das ist was sehr Wunderbares.

TS: Also, du guckst, meinst du, als jemand Drittes?

JL: Nein, ich, nein! Ich bin beim Schauspiel genauso begeistert dran und sage auf der Probe: „Ich muss das glauben, jetzt hau den Satz raus, du musst das auch meinen“ und so, was man dort alles so sagt in dem Studiengang, und dann komme ich hierher und gucke, wie Räder quietschen oder so, und das finde ich in der Ergänzung so toll. Es wird ja in beiden Studiengängen ein wunderbares Wasser gekocht, aber eben auf verschiedenen Flammen. Und seit ich das selber auch machen darf, interessiert mich vor allem der Moment, über den wir hier sprechen,

wenn beide Darstellungsformen dann zueinanderkommen, also wenn sich das auf einer Bühne begegnet, das ist unheimlich und faszinierend. Und um das vielleicht vorwegnehmend zu sagen, ich halte das für eine mögliche Zukunft des Theaters, diese Begegnung.

TS: Vielleicht können wir darauf später noch mal kommen. Aber weil du jetzt die zwei unterschiedlichen Kochtöpfe angesprochen hast, du hast ja versucht, 2021, glaube ich, mit der Studioinszenierung „der thermale widerstand“ ...

JL: ... versucht!

TS: ...versucht, genau diese beiden Wasser kochend zusammenzubringen. Vielleicht magst du ein bisschen erzählen, was dich daran interessiert hat, wo du vielleicht auch Probleme sahst, wo du vielleicht auch nicht weitergekommen bist oder woanders gelandet bist, als du das gedacht hast. Und vielleicht kannst du auch was dazu sagen, ob du rausgefunden hast, was die unterschiedlichen Genres für Bedürfnisse haben.

JL: Die letzte Frage ist die entscheidende, glaube ich. Ja, es sind alles künstlerische Menschen, es sind alles kreative Menschen, aber sie haben verschiedene Bedürfnisse. Also das, was du, Moritz, vorhin angedeutet hast, diese erste Angst vor der Puppe, das kann ich sofort unterschreiben. Was haben wir versucht? Die Setzung war, wir nehmen ein Stück von Ferdinand Schmalz, „der thermale widerstand“, und wir besetzen vier Leute vom Puppenspiel und sechs Leute vom Schauspiel und stellen die auf eine Bühne. Was mich daran interessiert hat: Ich komme ja von der Literatur her, also ich denke anders als mancher Puppenspieler, als manche Puppenspielerin. Ich komme vom Text her, ähnlich, glaube ich, wie das bei dir, Moritz, immer mal wieder so ist. Und als ich „der thermale

widerstand“ gelesen habe, bin ich immer wieder über diesen seltsamen Chor gestolpert, den Chor der Badegäste, die Kureutinnen und Kureuten, wie Schmalz sie nennt, bis ich dachte, na logisch, das sind Puppen, das ist kein Chor von Menschen, dann ist es langweilig. Dann habe ich mir ein paar Inszenierungen im Schauspiel angesehen, das ist ja schon ein paarmal gemacht wurden. Dort haben die den Chor immer so mitgespielt und dabei quasi weginszeniert. Und meine Idee war, wenn das Puppen wären und man hätte hinter diesen Puppen die vier Puppenspielerinnen, die diese Kurgäste gleichzeitig pflegen und versorgen und sie rumfahren müssen und so, das war die Idee. Und was wir geschafft haben, ja: eben diese erste Begegnung von Schauspielstudierenden aus dem dritten Jahr und Puppenspielstudierenden aus dem dritten und vierten Jahr. Es war eine schöne Arbeit, wir haben eine wunderbare Bühne gehabt, und wir haben wunderbare Puppen gehabt. Das ist alles nicht mein Verdienst. Aber zu den verschiedenen Bedürfnissen – dazu fällt mir sofort eine Probensituation ein. Es war eine Abendprobe, ich sag mal, so nach der Mitte der Probenzeit. Man kennt sich, die ersten Eitelkeiten sind abgelegt, aber man ahnt auch, es wird noch lang. In einer Phase also, wo man als Regisseur vielleicht auch manchmal als Psychologe gefragt ist. Jedenfalls habe ich eine Abendprobe geplant, Puppen- und Schauspiel getrennt. Also auf der großen Bühne arbeiten die vier Puppenspielerinnen. Ich glaube, Regina Menzel war mit drin, die uns in der wichtigen Puppenführungstechnik unterstützte, und Andrea Tralles-Barck mit ihrer sprecherzieherischen Expertise. Wir hatten eine Puppenszene auf dem Plan, die war furchtbar schwierig, die heißt bei Schmalz „ein druck von innen“, ja, da geht's also ums nicht scheißen können, hm. Und da hatten wir vier Teewagen, und in diese setzten sich die Puppen rein, ein Klo imaginierend, also ein Zeichen, und dann hatte Atif eine wunderbare Idee. Wenn man

aufs Klo geht, will man ja für sich sein. Also, jede Puppe zog vorn am Teewagen ein kleines Rollo runter, und dann hatten die Puppenspielerinnen die Puppe und das Rollo zu tätigen, was nie hielt, und mussten von hinten mit einer Taschenlampe leuchten, sodass man die Puppe vorn auf dem Rollo auch noch als Schattenspiel sah, und dazu hatten sie einen chorischen Text. Ja, und da hatten sie irgendwann eingeklagt, zu Recht, das müssen wir noch mal proben. Die Szene kriegen wir sonst nicht gewuppt. Okay, das war also die Abendprobe auf der großen Bühne, ich zeitgleich mit den sechs Menschendarstellern oben auf einer kleineren Probephöhne. Auf dieser kann man nicht so exalziert spielen, wir haben Szenen eher angetippt. Ja, wir haben im Kreis noch mal gelesen und so, da kann man sich am besten verständigen. Und in dieser Situation bin ich irgendwie ins Reden gekommen, kam in einen Swing und hab noch mal gesagt, was das Stück überhaupt soll, „... und deine Figur, die kommt dort an, wenn sie von hier startet, verstehst du, wenn du das dort vorne gut setzt ...“, und ich merke plötzlich, man hört mir zu, vor dem inneren Auge entstand unser Spiel. Alle waren gedanklich hellwach, Ideen entstanden, bis einer der Spieler, Benedikt Kalcher, plötzlich aufsprang. Es war geföhlt kurz vor Mitternacht. „Das rocken wir jetzt.“ Ich sag, was ist jetzt los, und er: „Lasst es uns jetzt machen!“ Ich sage okay, die anderen standen schon auf, hatten verstanden, sie wollten jetzt ein Durchlauf machen. Das sind Schauspieler, Schauspielerinnen, die funktionieren so, das sind spielende Menschen, und wenn die denken, jetzt, dann jetzt. Ich sage, okay, aber ahnte schon, was kommt. Wir gehen runter auf die große Bühne, wo also die Puppenspielerinnen hier an diesem diffizilen Punkt mit Lampe und Puppe und chorischem Text probierten, ein Ruf: „Leute, jetzt machen wir einen Durchlauf!“ – und diese vier Frauen sagten nur: „Nee!“ Und ich habe zutiefst verstanden, ja, aber die Stimmung war unten, die Probe

gelaufen. Hier kamen sechs Leute rein, standen unter Dampf – „jetzt, ich habe das Stück begriffen, der hat endlich noch mal mit mir drüber geredet“ – und die sagen nee, und die Schauspieler fragen: „Warum nicht?!“, die Puppenspielerinnen: „Wir haben hier gerade zwei Stunden gearbeitet, das ist eine knifflige Stelle mit viel Handling, das ist Akrobatik. Wenn wir jetzt einen Durchlauf machen, bringt es uns vieren nichts, wir müssen an den Details arbeiten.“ Ich habe das so gut verstanden aus Sicht der Puppenspielerinnen, und ich habe es genauso gut verstanden aus Sicht dieser sechs schauspielenden Menschen, die sagten jetzt, nachts um elf: Jetzt machen wirs. Also wie gesagt, das war eine schwierige Situation. Aber die hat mir eine Riesenerkenntnis gebracht über diese unterschiedlichen Arbeitsweisen. Für die vier Frauen war es eben viel, viel wichtiger, im ersten Schritt vor dem Spiel, dem Zusammenspiel noch mal mit ihrem Instrument zu arbeiten. Die große Frage, die dann immer bleibt, ist, ist die Frage an unser Metier: Wie kommt der Puppenspielende dennoch in einen Flow? Das hat der Puppenspieler oder die Puppenspielerin auch verdient, das zu spüren, dass *es spielt* und dass man jetzt losgelassen spielt, obwohl sie tausend Sachen zu tun haben und mit dem rechten Fuß noch das Licht regeln oder so, wie schafft man das? Das ist für mich eine Riesfrage ...

MS: Ja, na ja, es gibt auch Puppen, mit denen man das machen kann, mit denen man spontan sein kann. Es sind natürlich diese anthropomorphen, mit denen ich extrem gerne arbeite, also ich liebe die, die verlangen aber eine extreme Genauigkeit, extreme Ruhe und auch extreme Koordination, vor allem, wenn dann mehrere, wenn dann zwei oder gar drei Leute dran sind, was das Schönste ist. Da müssen sich die Schauspieler irgendwie einkriegen. Nehmen wir die Muppetshow, weil sie das beste Beispiel ist. Diese Puppen haben eine große Chance in der Spontanität

und in der Lebendigkeit und in der Drastik, wo jeder Schauspieler auch in dem Moment einpacken kann, wo der Schauspieler nicht hinterherkommt. Also geh mal so schnell wie Kermit der Frosch über die Bühne oder fahre mit dem Fahrstuhl, so, ssst, und plötzlich bist du da – das schafft kein Schauspieler. Das ist schon eine sehr spezielle Form der Arbeit, wenn du mit diesen realistischen Menschenpuppen und realen Menschen zusammenarbeitest. Und das ist tatsächlich jedes Mal ein großes Problem, weil man eine Weile braucht, bis man die Bewegungsabläufe so sicher hat, oder man ist ein Genie und kann das sozusagen. Es gibt auch die Leute, die das im Blut haben und sofort mitpfeffern können. Aber meistens sind es lange Übungsprozesse. Das ist dann tatsächlich eine große Aufgabe, die Schauspieler dazu zu bringen, zu dieser Geduld und diesem Verständnis, dass die Puppe eben nicht einfach von rechts nach links da schnell mal rübergehen kann, wo man selber da gerade selbstverständlich rübergepeist ist.

JL: Total, und das beschäftigt mich, wie kriege ich den puppenspielenden Menschen dazu? Das sage ich jetzt hochnäsig, der ich selber kein Puppenspieler bin, die Puppe im Flow ... Also die Puppe, sich selbst vergessend, spielen zu lassen, sie gleichzeitig als Zeichen zu behaupten und möglicherweise in der offenen Spielweise ja noch, wie Markus sagen würde, auf dem epischen Sockel stehend, sie vielleicht noch etwas erzählen zu lassen: Wie komme ich in dieser Dreifachfunktion dahin, wo, glaube ich, für den schauspielenden Menschen der Weg eben ein kürzerer ist, weil er es ja mit seinem Körper macht. Das ist für mich immer noch ein völlig ungehobener Schatz. Deswegen war ich gestern – großes Kompliment, weil ich die Kollegen hier noch mal sehe – bei „Max Reinhardt probt Sommernachtstraum“ so glücklich. Weil ich da eine Stunde lang an keiner Stelle aus der Kurve fliege, obwohl da

auch eine Menge Organisation mitlief. Das ist dann einfach schön.

MS: Also, mein Trick übrigens, den ich anwende: Du musst die Schauspieler an der Puppe mitspielen lassen, damit sie dem Objekt, damit sie dieser Puppe auch die Aufmerksamkeit geben müssen.

TS: Hast du das Gefühl, dass auch Interesse vonseiten des Schauspiels da ist?

MS: Das Schauspiel gibt es ja nicht. Es gibt sehr viele Schauspieler, Schauspielerinnen, die daran großes Interesse haben. Es gibt auch welche, die sagen: „Was soll ich damit? Das ist nicht mein Medium, ich brauche meinen eigenen Körper.“ Trotzdem, die allermeisten Menschen folgen einer überzeugenden Idee, und wenn die da ist, sind Leute sehr bereit, was anzugucken, sich mit etwas auseinanderzusetzen.

TS: Du hast die Zukunft des Theaters angesprochen ...

JL: Natürlich!

TS: ... natürlich, weil wir ja heute den Zukunftstag haben, Motto WAS WIRD?, und da können wir vielleicht auch noch ein bisschen darüber sprechen. Was denkst du, ist die Zukunft der Zusammenarbeit von Mensch und Puppe? Die Zusammenarbeit oder ist es das Verschmelzen? Ist es das gleichzeitig nebeneinanderher Existieren? Ist es das sich gegenseitig Raum geben? Was könnte es sein?

JL: Also, ich bin total fasziniert, wie Moritz es auch geschildert hat, von dieser Begegnung auf der Bühne. Atif hat auch so schön auf die erste Frage reagiert. Ich kann auch gar nicht so genau sagen, warum mich das so interessiert. Ich bring es auch mit meiner eigenen Biografie zusammen, mit diesem Switchen zwischen Schauspiel und Puppe.

Beides ist für mich interessant, weil ich beides liebe. Und ich finde, die Begegnung beider Theatermittel könnte eine Zukunft sein. Wir müssen ja gar nicht das Puppenspiel krampfhaft weiterentwickeln, sondern wir müssen ja dem Schauspiel helfen. Das Schauspiel ist ja in einem riesengroßen Dilemma seit Jahren: die Frage der Repräsentation, wer spricht für wen, glaube ich dem noch. Muss es nicht auf der Bühne viel mehr der Spielende selbst sein, der wichtig wird, und nicht die Kunstfigur und so weiter ... Und ich glaube, dass das Zusammenkommen mit einer Puppe, mit einem Objekt, einem Ding auf der Bühne diese Fragen allesamt für das Schauspiel plötzlich obsolet macht, was total schön ist. Also, ich hoffe und wünsche, dass mir irgendwann eine Intendantin oder wer auch immer irgendwann mal den Auftrag gibt, mein Lieblingsstück von Henrik Ibsen, „Hedda Gabler“, zu inszenieren. Du, Atif, müsstest dann die Puppen bauen. Ich wünsche mir, dass man das einfach wirklich in der reinen Form erst einmal ernst nimmt, dass man wirklich das inszeniert, was bei Ibsen steht: alles mit Puppen. Und ich garantiere, dass man dieses kaputtgespielte Stück plötzlich neu sieht und plötzlich glaubt und es plötzlich ernst nimmt und überrascht feststellt, dass es was mit uns heute zu tun hat. Ohne zuerst darüber nachzudenken: Da steht eine Frau im Mittelpunkt, ist ja spannend, aber die wird unterdrückt, was heißt das? Sondern man ist plötzlich weg vom Diskurs, man ist wirklich wieder beim Theater, beim Spiel. Die Puppe oder das Objekt, das Ding auf der Bühne darf verschiedene Sachen, wo das Schauspiel in einem Dilemma steckt. Und das zweite, was mich daran interessiert, aber das muss ich hier in dem Raum nur andeuten, das ist natürlich diese Wiederentdeckung, dass man das Leben wiederentdeckt, das ist ja auch in der Puppe, die auf der Bühne bewegt wird. Und das verändert auch den spielenden Menschenkörper daneben. Die Puppe tritt auf – und ich will, dass die sich

bewegt. Ich sitze unten, und da muss ich keine spezielle Ahnung davon haben oder vom Fach sein, ich fiebere mit, weil ich will, dass es gelingt. Es ist eine andere Haltung als der gewohnte Besuch im Schauspiel, wo viele denken, oh, mal gucken, was sie gemacht haben. Ja, ah, „Hamlet“, halt heute mal etwas anders, interessante Deutung. Nein, man ist plötzlich in dieser Grundvereinbarung, dem Wunder von Theater drin, diskurslos. Das ist dieser Vertrag, den ich mit der Bühne mit Beginn der Animation des Dinges schließe. Suse Wächter hat mal den schönen Satz gesagt: „Der geht auch schnell wieder kaputt.“ Der Vertrag kann schnell kaputtgehen, das stimmt, aber er ist erst mal geschlossen in dem Moment, wenn der Vorhang aufgeht, und das finde ich schön.

TS: Wenn du jetzt aber sagst, „Hedda Gabler“, alles mit Puppen, also ohne Schauspiel ...

JL: ...nee, das wäre erst mal nur die Hilfe fürs Schauspiel, um sozusagen diesen Text zu retten. Dann könnte man darüber nachdenken, ob etwa Lövborg der einzige Mensch ist, der in diese Puppenversammlung kommt, weil er der Einzige ist, der lebt, der ist Alkoholiker ... Das wäre dann spannend.

MS: Ja, das ist interessant, weil ich denke, das ist so ein psychologisches Stück, eben wie Ibsen schreibt, und bringt das mit Puppen einen Mehrwert oder versöhnt einen das mit dem klassischen Theater? Im Schauspiel Köln haben viele Kollegen gesagt, was die Puppe macht, das dürfen wir Schauspieler schon gar nicht mehr, das sind so bestimmte Gesten, also einfach so eine Geste wie „Oh mein Gott“ [*macht es vor*] oder so was. Der Puppe nimmst du das ab! Oder es ist verboten, auf der Bühne Gefühle zu simulieren, wenn sie nicht irgendwie qua eines extrem starken Ausdrucks oder eines Vorgangs beglaubigt sind. Es gibt ja auch traditionelles Marionettentheater zum Beispiel, was ich sehr beeindruckend

finde, wenn das grandios gemacht ist, und da werden ja auch ganze literarische Stücke gespielt. Trotzdem ist es was komplett anderes. Du, Jörg, meinst natürlich diese, wie im Puppentheater Halle immer gesagt wurde, diese Vierfüßler, also diese Menschenpuppen. Ich finde, das Besondere an diesen Puppen ist, und da beginnt das Zusammenspiel von Mensch und Puppe für mich grundlegend, diese offene Spielweise. Die hat was zu tun mit: Da steht ein „Mensch“, wie auch immer ausgeformt, realistisch oder halb realistisch, und er hat eine andere Dimension als richtige Menschen. Wir haben da auch sehr viel experimentiert. Welche Größe darf der haben, wie groß darf man werden? Ab wann verliert man als Zuschauer diesen Rührungs- oder diesen Empathieeffekt? Aber das Entscheidende ist, dass man in der offenen Spielweise mit diesen menschenähnlichen Puppen gleichzeitig einen Blick von draußen sieht. Mir hat jemand mal beschrieben, dass es ein unglaublicher Rührungsvorgang ist, zu sehen, wie sich zwei, im besten Falle drei Spieler um einen kleinen Menschen bemühen, als wenn es so etwas wie Schutzengel gäbe oder als wenn es plötzlich wieder so etwas wie Aufmerksamkeit, echte Aufmerksamkeit füreinander gäbe. Und ich glaube, es hat was damit zu tun, dass man einer Figur so viel Aufmerksamkeit, Zuwendung spendet, dass man plötzlich sieht, aha, ... so viel braucht der Mensch. Und das ist ein Effekt dieses Vorgangs, der offenen Spielweise und eine Qualität dieses gemeinsamen Spiels von Mensch und Puppe. Ich würde zum Beispiel nicht sagen – ich finde das eine lustige Polemik –, dass das Theater dadurch zu retten ist, ich würde das nicht unterschreiben. Aber ich finde, es ist ein Punkt, es ist eher dieser Moment, der einen berührt, oder diese Aufmerksamkeit, diese Fokussierung auf so einen Charakter: eine gemeinsame kollektive Fokussierung.

TS: Atif, wie siehst du denn die Zukunft des Theaters, oder wo siehst du Chancen, oder wo siehst du Risiken in diesem Zusammenspiel?

AH: Keine Ahnung, ich denke nicht an so was. Also ja, das ist vielleicht klar, wenn man sozusagen aus dem ganzen theoretischen Überbau und den Erfahrungen und so kommt, dann kann man auch irgendwie an Zukunft denken. Das mache ich nicht. Und was die Mittel auf der Bühne anbetrifft, also ob das jetzt ein Schauspieler ist oder eine Puppe, ist mir völlig wurscht. Ich nehme das alles gleichermaßen an oder lehne es gleichermaßen ab. Das hat einfach nur damit zu tun, naja, was da in dem Moment, wenn es passiert, passiert. Und es kommt ja immer wieder dieser Punkt, dass gerade dann, wenn das in traditionellen Stadttheatern oder Schauspielhäusern stattfindet und da die Puppe ist, dann ist es irgendwie ein Ereignis und wird dann, ich bin jetzt mal sehr böse, dann wird das auf so eine wunderblumige Art beschrieben ... Wo ich dann denke, ich meine, da waren auch Menschen, ja, was ist jetzt mehr wert. Was ich damit sagen will ist, dass das für mich tatsächlich keine Rolle spielt. Das heißt nicht, dass für mich eine Puppe auf egal welcher Bühne immer ein Ereignis sein kann und auch oft in der Tat ist. Wenn man irgendwie an Zukunft denkt: Es war ja auch heute Vormittag bei dem Gespräch „Puppe und Kollaboration“ Thema, dass man eigentlich diese Spartengrenzen, die noch zu existieren scheinen und die vielleicht auch bewusst hier und da aufrechterhalten werden, dass wir die eigentlich nicht brauchen. Moritz hat das ja auch beschrieben und gesagt, man guckt, was für diesen Vorgang oder für das, was da erzählt werden soll, auf eine bestimmte Art jetzt das wesentliche Mittel ist. Und wenn du sagst, dann habe ich im Text plötzlich eine andere Temperatur, weil da ist irgendwie Karikatur, Satire, dann nehme ich ein anderes Mittel dazu, ein anderes Instrument, also

dass man eigentlich eben nicht über die Beschränkung arbeitet, sondern über dieses Angebot. Was man hat, eben alles zu benutzen. Und dann hatten wir die Fragen, eben in dieser Begegnung Puppe, Mensch auf der Bühne. Dass man also in der offenen Spielweise natürlich den Menschen immer sieht, und das ist ja auch, bleibt ja auch immer der spielende Mensch, egal mit oder ohne Instrument. Aber okay, dann ist da das Instrument, und dann verlagert man irgendwie das theatrale Subjekt da rein und adressiert es dadurch. Und dann ist da natürlich das Zusammenspiel. Also wenn jetzt zwei Menschen spielen mit einer Puppe, und da ist ein Mensch, der spielt nur mit sich selbst, was passiert dann? Ich glaube, da ist ja das größte Konfliktpotenzial, was im besten Falle groß werden kann, oder es bricht eben auseinander und funktioniert gar nicht. Und da also, abgesehen von Widerständen, Angst vor der Puppe, was auch immer, aber das zu lösen oder sich da zu öffnen, oder eben halt auch vielleicht nicht! Und für die, die es inszenieren oder machen, methodisch zu verstehen, das kann ich nicht zwischen zwei Menschen, also zwischen zwei Schauspielerinnen, erzählen, ich brauche sozusagen den Menschen und ein anderes Mittel dazu. Also, man kann nicht angstfrei an irgendwas rangehen, aber das wäre so mein Gedanke, wenn man überhaupt über Zukunft nachdenkt. Weil ich auch häufig über diesen, gerade über diesen Moment und jetzt in der Rückschau auf die fünfzig Jahre Puppe nachdenke, habe ich mir nochmal Inszenierung angesehen, aus dem letzten Jahrtausend, wie Reinald Grebe sehr schön am Freitag sagte. Und hab dann gesehen, wie die versucht haben, die Menschen und Puppen zusammengebracht haben, gleichberechtigt, als Partner im Spiel: dass es da auch eine interessante Spiel- und Formveränderung, also die Frage, wie spiele ich im Schauspiel, gab, und das ist mir dann nochmal in Erinnerung gekommen, also wie sehr es eben auch von der anderen Seite kommen

muss. Also wenn man jetzt sagt, man konfrontiert im Schauspiel mit Puppen, also wie sich dann mein Spiel als Schauspieler:in verändert, und das kann nur irgendwie zusammengeführt werden, eben durch die Regie.

JL: Dem kann ich nur zustimmen. Das ist ein ganz wichtiger Punkt, dass die Puppe auf der Bühne durch deren Beseelung, deren Animation, uns das Schauspiel neu sehen lässt. Es lässt uns das Schauspiel neu sehen, weil wir plötzlich feststellen, wie du sagst, da waren ja auch Menschen, der spielt ja auch für uns. Das übersehen wir häufig, weil wir das zu kennen glauben.

TS: Weil es scheinbar so normal ist, so gewöhnlich?

JL: Ja, und weil unsere Zeit leider sehr überbelichtet ist und so sehr nach Diskurs sucht. Also, es geht eine Bühne auf, und es kommt ein Mensch rein und spielt eine Figur, der hat ja draußen in der Garderobe oder die Wochen vorher schon einen riesigen Verwandlungsprozess hinter sich. Ja, aber ich würde unterstellen, dass auch größere Teile des Feuilletons im Moment eher danach gucken, wie ist jetzt die neueste Deutung und ist da alles drin und so, statt diesem Wunder erstmal zuzustimmen oder das Wunder an sich ranzulassen, dass sich da jemand für uns absichtsvoll verwandelt hat. Bei der Puppe sehe ich es, in der offenen Spielweise, sobald das Ding jemand animiert. Das heißt, ich denke, die Puppe auf der Bühne lässt uns den schauspielenden Menschen in seiner Kunst wiedersehen. Und der nächste Schritt ist dann der, dass die spielenden Menschen auch über ihr Spiel, ihre Spielweise nachdenken müssen, wenn sie der Puppe begegnen. Weil man möglicherweise nach anderen Mitteln suchen muss, da müsste man jetzt über Typisierung, Überhöhung und so sprechen, die dann vielleicht angezeigter ist als innerliches Spiel. Das wäre aber noch mal ein ganz anderer Punkt. Aber das meine ich

vielleicht mit Zukunft des Theaters, dass wir plötzlich auch das Schauspiel wieder als Kunstform entdecken und nicht nur über etwas, was sich anderthalb Stunden lang ereignete, im Anschluss einen klugen Satz glauben sagen zu können, weil irgendwie die Klimakrise nicht vorkam. Das hat auch mit meiner täglichen Arbeit hier in der Hochschule zu tun. Also, wir gucken im Seminar einen Stückausschnitt oder wir gehen gemeinsam ins Theater. Und man muss dann manchmal Menschen bremsen, die dann auf dem Vorplatz des DT stehen und jetzt natürlich sofort die Schlagworte und die abschließende Rezension dazu bereit haben, was sie gerade gesehen haben. Dass das gar nicht mehr geht aus den und den und den Gründen, und der und der Diskurs war ja auch nicht mit drin. Und ich muss dann sagen, bitte nicht so laut, der Spieler steht da hinten ... Statt erst mal zu sehen, ja, wie ich ein Bild betrachte, dass das toll gemalt ist und dass das zu mir spricht oder eben nicht und warum vielleicht nicht.

TS: Ich weiß nicht, ob es das Bedürfnis gibt, aus dem Publikum zu fragen, ein paar Minuten hätten wir noch, um eine brennende Frage loszuwerden, ja gern.

Moritz Schönbrodt: Ich habe eine Frage zum Thema, mit welchen Puppen besetze ich, wenn ich jetzt auf die Schauspielbühne gehe. Weil du, Moritz, gesagt hast, dass das bei dieser ersten Inszenierung von dir klar war, ich habe nur zwei Spielende und ich nehme jetzt so eine Kaufhauspuppe, damit das irgendwie passt. Das limitiert ja, welche Puppenarten ich benutzen kann. Und zur Studioinszenierung „der thermale widerstand“, da war es ja auch so, dass man im Prinzip vier Großpuppen hatte, die aber nur von vier Spielerinnen bedient wurden. Machst du das, macht ihr das jetzt in eurer Arbeit bewusst so, dass ihr sagt, ich gucke erst mal, wie viele Leute habe ich, und dann, welches Stück kann ich

damit spielen? Was kommt quasi am Anfang des Prozesses der Entscheidung, mit wie vielen Leuten mache ich mit welcher Puppe was?

MS: Also aus meiner Sicht kann ich sagen, das hat viel damit zu tun: Welche finanziellen Möglichkeiten hat man? Wie viel Spielerinnen kriegt man aus dem Ensemble? Bekommt man Gäste? Wie viel kann man da leisten, oder was lässt sich irgendwie durch originelle Einfälle oder durch andere Effekte besorgen? Also das Problem zum Beispiel, dass man hat – an diesen Menschenpuppen braucht man eigentlich idealerweise drei Menschen, drei Spieler:innen. Das Problem habe ich regelmäßig, und irgendwann sitzt man damit und sagt: Okay, dann müssen wir halt probieren, wir können sie nicht mehr laufen lassen, versucht, da eine Position zu finden, die du alleine halten kannst, und mal sehen, wie lange. Manchmal ist es auch eine Stärke. Dann kann man gucken, okay, die Figur ist alleine geführt, jetzt muss sie halt diese ganze Szene stehend oder sitzend oder liegend machen und sowas. Dann kann man natürlich gucken, baut man die Puppen so, das ist ja alles im Fluss. Du kannst ja auch ganz andere Mechaniken erfinden, oder du schneidest den Unterkörper ab, was wir auch schon gemacht haben, und versuchst, sie irgendwie halb verdeckt zu führen, so dass dann eine größere Beweglichkeit rauskommt, das ist tatsächlich ein Mischmasch aus allem Möglichen, aus Ressourcen, aus Bereitschaft von Spieler:innen, aus Einfällen.

JL: Dazu braucht es, was heute in der Gesprächsrunde zu „Puppe und Kollaboration“ so schön aufblitzte, was Britta Geister gesagt hat mit dem Vorlauf, also diese *anderen* Produktionsabläufe für Puppe, was ich so wichtig finde. Denn dafür, so etwas rauszukriegen, wenn man sagt, man hat eben nur so und so viele Leute, und man hat die Puppen, diese Puppen müssen wir vielleicht abschneiden ... Das ist ja furchtbar, wie du

das beschreibst, habt ihr dann richtig die Schere ...?

MS: Nein, sie wurden gleich so gebaut, das Rückgrat haben wir ihnen dann nicht ...

JL: Uff ... Für solche Experimente braucht man einen Vorlauf, braucht man extra Seitenarme, Häfen im Produktionsfluss. Das wäre das Ideale, dass man so etwas ausprobieren kann, bevor man es auf der Probe als Hemmnis bemerkt.

MS: Wenn du zum Beispiel „Hedda Gabler“ machen willst, brauchst du 25 Puppenspieler und Puppenspielerinnen. Das ist wie zu alten chinesischen, zu Maos Zeiten, riesige Puppentheaterensembles im Breitwandformat ...

JL: Nenn mich Sergei Oblaszow ...

MS: Ja, genau!

AH: Ist die Personnage so groß in „Hedda Gabler“? Ist sie doch gar nicht, oder?

MS: Nee, aber wenn du zu jeder Figur drei Leute brauchst?

AH: Komm, du hast doch auch „Die Buddenbrooks“ gemacht ... (*Lachen*)

AH: Vielleicht eine Frage noch, die so ein paar Sachen, die hier aufgeplopt sind, vielleicht sogar vereint. Also, wie ist das Instrument, wie ist die Puppe dann, und wie wähle ich das dann und so weiter und so fort, wie ist die Begegnung, ist da ein Mensch dabei, und wie ordnet sich das alles ... Du, Moritz, hattest eine Situation mit einem Schauspieler, es war in der Kritik nach der Generalprobe, oder vielleicht war es Hauptprobe zwei, der sich beschwerte darüber, dass er mit einer Stelle im Stück gar nicht klarkommt: „Das ist so anstrengend.“ Und dann hast du gesagt, ja, dann macht doch diese Anstrengung

öffentlich in deinem Spiel, dann nutz es doch zum Spielen, dass es anstrengend ist. Und heute morgen, bei der Vorstellung „Die Zofen“, waren die drei Spielenden also zu zweit, zu dritt und alleine an der Puppe. Und dann gab es eine sehr anstrengende Situation für, wie heißt die Figur, die gnädige Frau, auf diesen Tisch zu steigen. Und da war der Spieler allein, und da spielte er sozusagen die Handlung oder die Situation der Figur, mit der Form, mit der Art des Spiels – die fielen aufeinander. Und ich war so dankbar dafür, das zu sehen. Sagen zu können, okay, die können, sie sind ja zu dritt, die können das auch zack zack zack, was sie vorher gemacht haben, wunderschön machen, und dann hast du einen ganz tollen Drive ... Aber man kann es eben halt auch über den totalen Widerstand spielen, und du verletzt weder das Instrument, also die Puppe, deren Führung damit, noch den Vorgang, sondern es bekommt so eine andere Selbstverständlichkeit. Genau das wollte ich nochmal sagen, also wie vielfältig der Umgang trotzdem bleibt, auch wenn man scheinbar ein Korsett hat.

MS: Die Puppe bietet halt unglaubliche Möglichkeiten für Selbstreferenzialität. Wenn sie zum Beispiel sagt: „Ach, ich bin, ich bin ja nur eine Puppe. Kannst du mich mal bitte hochheben ...“ oder so was, also dieses permanente Flirren zwischen den Ebenen. Sie sagt uns ständig: Es ist ja nur Spiel.

TS: Ja, vielen Dank, vielen Dank für alles das, was ihr mit uns geteilt und mitgeteilt hat. Wir sind am Ende des Gespräches des Tages WAS WIRD? und auch unseres Festivals Puppe50, und ich habe die ehrenvolle Aufgabe, das Festival abzumoderieren, weil das unsere letzte Gesprächsrunde war. Wir danken ihnen, euch alle recht herzlich, dass ihr mit uns durch diese drei Tage gegangen seid!

**Fünf Fragen an Ingo
Mewes**
oder Die Busch wird
grundlastfähig

Wer bist du?

Wie bei vielen Puppenspielern und Puppenspielerinnen und auch für Leute, die Puppen bauen, führte mich kein direkter und gerader Weg dorthin, wo ich jetzt bin. Nach einer Lehre im Magdeburger Schwermaschinenbau habe ich das Puppentheater für mich entdeckt. Die Möglichkeit, mich über eine Puppe beziehungsweise ein Material auszudrücken, öffneten mir neue Türen der Kommunikation. Folgerichtig strebte ich den Beruf des Puppenspielers an, was mich Ende der 1980er Jahre zum Studium an die Ernst Busch nach Berlin führte.

Irgendwann wurde mir dann klar, dass mich nicht nur das Spielen von Puppen interessiert, sondern auch deren Funktionalität und Bau. Da tat sich unfassbar viel Neuland auf, denn der Puppenbau vereint sehr viele und sehr unterschiedliche Handwerke, was mich bis heute sehr fasziniert. Das genreübergreifende Denken und Ausprobieren, das Kombinieren verschiedenster künstlerischer Ausdrucksformen und Handwerke wurde zu einer Obsession, der ich bis heute fröne.

Wie wird aus einem Spieler ein Puppenbauer und Erfinder?

In erster Linie braucht es eben diese Freude, sich Problemen und deren Lösung zu widmen. Solange man sich diesen täglichen Herausforderungen lustvoll stellt, finden sich auch immer wieder neue Ansätze und kreative Wege, um die Probleme zu lösen. Es ist ein bisschen wie beim Proben einer Szene. Man geht auf die Bühne, ohne genau zu wissen, wie man sich der Situation stellen wird. Und genau aus dieser immer wieder neu erfundenen spielerischen Situation entsteht der Funke, der Theater sehenswert macht. Diese Art von Improvisationstechnik des Theaters wende ich auch bei technischen Problemen an. Und da es mir als Puppenspieler und Puppenbauer leichtfällt, verschiedenste Gewerke miteinander zu kombinieren, finde ich mitunter neue, mich selbst verblüffende Zusammenhänge, Synergien und Chancen.

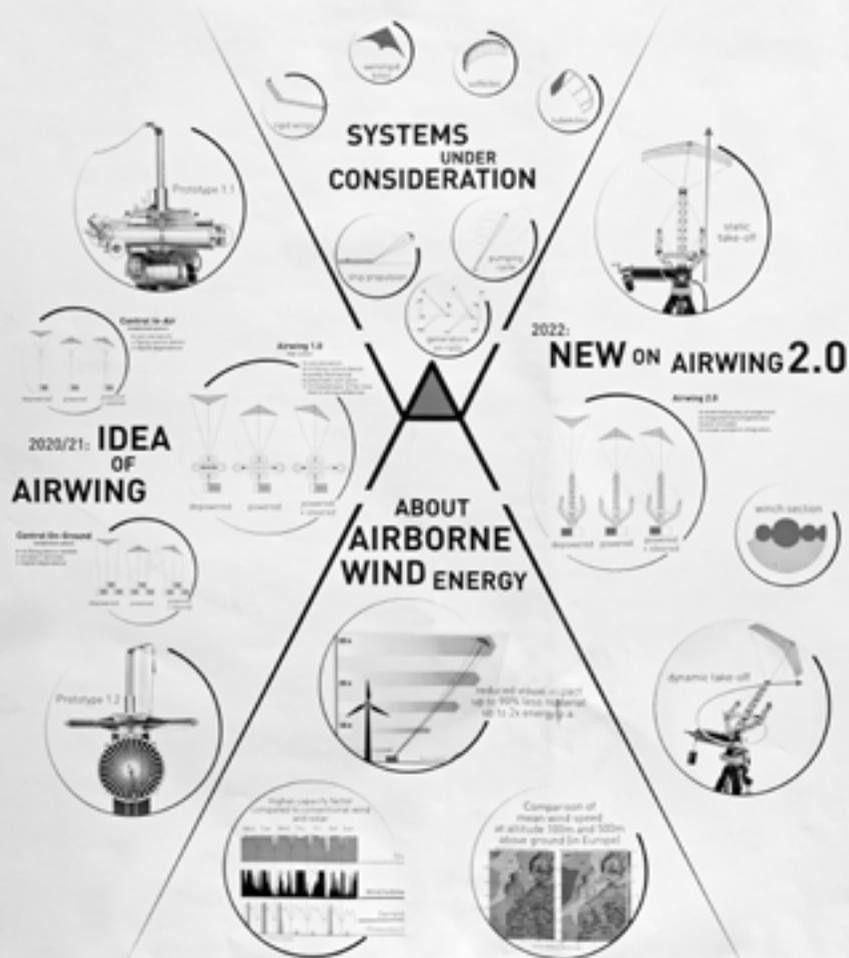
Stichwort: Chancen – was ist deine Idee?

Die Idee von AirWing ist die Erzeugung von Strom aus Höhenwinden mit einer neuen, von Marionetten inspirierten Technologie. Dabei ist die Grundidee der Airborne Wind Energy selbst noch recht neu, und es wird von vielen Institutionen weltweit an erfolversprechenden Lösungsansätzen geforscht. Das Großartige an der Idee der Airborne Wind Energy ist die potentielle Grundlastfähigkeit, basierend auf den weltweit verfügbaren starken und konstanten Höhenwinden. Dies geht einher mit einem wesentlich geringeren Materialeinsatz sowie einer geringeren Verspargelung der Landschaft und Gefährdung der Vögel im Vergleich zu konventionellen Windturbinen. Anders als die vielen Forschenden und Ingenieure in wissenschaftlichen Zusammenhängen blicke ich auf die bereits praktizierten Lösungsansätze aus der Perspektive

AIR WING

self regulating control systems for kites

Ingo Weiser - airwing.de - mail@airwing.de



NAWEA/WindTech 2022

Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch

eines Puppenspielers. Irgendwann kam ich zu dem Schluss, dass man die Steuerung von Kites zur Energiegewinnung wesentlich vereinfachen könnte. Die Idee von AirWing war geboren, einer sehr simplen und selbstregulierenden Steuerungstechnik für Energiekites – basierend auf der Führung von Marionetten.

Was ist dazu bisher geschehen?

Nach ersten vielversprechenden Prototypen meiner Lenktechnik habe ich AirWing auf verschiedenen internationalen Fachkonferenzen für Windenergietechnologie vorgestellt: auf der WESC 2021 in Hannover, der AWEC 2021 in Milano und auf der NAWEA/WindTech 2022 in Newark, Delaware. Es war eine tolle Erfahrung für mich, trotz meines eindeutig künstlerischen Hintergrunds eingeladen zu werden, meine Ideen zu präsentieren, Netzwerke zu knüpfen und konstruktives Feedback zu erhalten.

Der nächste Schritt wäre die wissenschaftliche Evaluierung meiner Grundannahme, dass dieser Lösungsansatz den bereits etablierten Steuerungstechniken eines Windkites überlegen ist. Für eine solche ergebnisoffene Grundlagenforschung gibt es sowohl in Deutschland als auch in Europa verschiedene Fördermöglichkeiten, die aber leider nicht für einen Puppenspieler oder eine Hochschule für Schauspielkunst in Frage kommen. Daher liegt das Projekt derzeit auf Eis, da ich es als Privatperson nicht fortführen kann.

Was muss oder müsste jetzt passieren?

Wie bei vielen wichtigen Themen handelt es sich aus meiner Sicht nicht in erster Linie um ein technisches, sondern um ein kommunikatives und zutiefst politisches Thema. Vielleicht ist das genau der Ansatz, bei dem wir als Theater-schaffende Lösungskompetenz einbringen können.

**Puppenspiel im
Anthropozän
Gedanken und
Assoziationen zur
Ding-Macht der Puppe**

Thomas Oberender

Fünf Jahrzehnte Puppenspielkunst an einer Schauspielschule zu unterrichten bedeutet, die auf den ersten Blick ungewöhnliche Entscheidung junger Menschen zu unterstützen, sich für ein Leben auf der Bühne zu entscheiden, ohne selbst auf der Bühne zu spielen. Was führt Menschen dazu, nicht als Mensch auf der Bühne zu stehen, sondern als Puppe? In dieser „Migration“ des Menschen in ein unbelebtes Ding wie eine Puppe wurzelt für mich die Magie dieser Kunstform. Jeder Mensch war in seiner frühen Kindheit einmal Puppenspieler oder Puppenspielerin. Das Spiel mit der Puppe ging in seinem Leben all den Begegnungen mit anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie Tanz oder Musik voraus. Im Vergleich mit ihnen berührt das Puppenspiel daher auch später noch eine tiefe Schicht unserer Empfindungen.

Die Puppe ist das Medium, das Menschen, noch bevor sie zu sprechen lernen, geholfen hat, ein zweites Mal zur Welt zu kommen. Noch vor der Sprache und vor der Begegnung mit der Gesellschaft hilft ihm die Puppe bei der Begegnung mit sich selbst. Das frühkindliche „Ich“ bildete sich unter dem Schutz der Puppe, etwas, das wir in den Händen hielten, rochen und fühlten, und uns half, das „Draußen“ und unser Getrenntsein von ihm zu entdecken. Inmitten dieser Entdeckung ließ sie unser eigenes „Ich“ erwachen. Die Präsenz der Puppe auf der Bühne führt daher in diese vorsprachlichen, magischen und zugleich intimen Erfahrungen zurück, die heranwachsende Menschen dank und mit der Puppe gemacht haben.

Sie war für ein gutes Jahrzehnt unser ständiger Begleiter im Kontakt mit dem Außen, anfänglich als eine Art Mutter-Substitut, als erste Freundin vor der ersten Freundin und stets ein Beistand, der keine Fragen stellt, aber alle Fragen hört. Puppen haben eine eigentümliche Macht, die Menschen nicht besitzen. Sie sind zwar menschliche Artefakte und doch bleiben sie unverfügbar. Puppen sind ewige Objekte der Anschauung, wie Buddha mit seinem Lächeln.

Puppen verweisen uns auf uns zurück, ohne uns zurückzuweisen, und das zieht Menschen an. Durch sie wird dieses andere Sein, dieses Sein ohne uns, der Dinge, der Welt neben uns spürbar. In der Puppe geht uns die Welt auf, eben weil sie nichts will, nur ist. Als Menschen wollen wir stets etwas, sind aktiv und von Ideen bewegt, aber im unergründlichen Lächeln dieses Dings, das nichts kommentiert, können all unsere Gefühle, Gedanken und Probleme stranden.

Die Faszination David Bowies für Puppen und vor allem Marionetten und seine Neigung, für sich verschiedene Figuren wie Halloween Jack, Ziggi Stardust, Aladdine Sane, Major Tom, Thin White Duke, Soul Man, Pierrot oder die des blinden Propheten zu kreieren, lassen erahnen, welche Vorzüge solche Nicht-Ich-Figuren für denjenigen besitzen, der sie spielt und sich durch sie mit anderen Welten verbinden kann. Die erste Figur, die David Jones, so lautet Bowies bürgerlicher Name, erfand, war David Bowie. Seine späteren Figuren werden von ihm in seinem 1-Dollar-Video „Love is lost“ von 2013 als Puppen gezeigt und gespielt. David Jones konnte in diese Figur migrieren und seit er als David

Bowie in sein Künstlerleben gewechselt war, schuf er sich lebenslang neue Charaktere, durch die er weitere intellektuelle und künstlerische Welten bereisen konnte. Wenn der Mythos oder Kosmos einer dieser Figuren durchschritten war und ihm zur Fessel wurde, konnte er sie wie Ziggy Stardust auf offener Bühne sterben lassen, um sich von diesem Wahl-Ego zu befreien und in eine neue Richtung aufzubrechen.

Das erinnert an Johan Wolfgang Goethes Angewohnheit, sich oft inkognito auf Reisen zu begeben und als wandernder Theologiestudent oder Kunstmaler unter fremdem Namen mit anderen Menschen unbelastet über das Leben zu sprechen, bisweilen sogar über das von Goethe. Dass Bowies seine Charaktere tatsächlich als *Puppen* betrachtete, die er spielt, inklusive seiner eigenen Erscheinung als David Bowie, zeigte am faszinierendsten wahrscheinlich sein „SNL“-Auftritt von 1979, als er zur Performance seines Songs „Boys Keep Swinging“ seinen Körper vor einem Green Screen zum Verschwinden brachte und durch eine Stabpuppe ersetzte, die er mit seinen Händen führte und unterhalb seines Kopfes tanzen ließ.



Der erste Song, den David Jones unter dem Künstlernamen „David Bowie“ veröffentlichte, trug, wie er später amüsiert bemerkte, den solipsistischen Titel: „Can't help thinking about me“. In ihm klingt an, dass zur Erkenntnis des Ichs nur dieses Ich zur Verfügung steht. In seinem für sein späteres Schaffen leitmotivischen Lied beschreibt er die Entscheidung, sich im wahrsten Sinne des Wortes selbst zur Welt zu bringen. Dafür hat sich der junge David Jones, als er über die Schwelle zu David Bowie ging, von den Beziehungen abgeschnitten, die ihn mit seiner Familie, Kindheit oder der Gesellschaft verbunden haben. Mit seinem Nachdenken über sein „Ich“ wurde Bowie nie fertig. Aus der Perspektive des Puppenspiels spielt der Spieler nicht nur mit einer Figur, sondern begreift sich auch *selbst* als Figur, die mit Figuren spielt. Das einzig Reale ist dieses spielende Ich, weshalb Bowie von Solipsismus spricht.

Der Philosoph Thomas Metzinger beschreibt in seinem Buch „Der Egotunnel“ die psychologischen und neurologischen Prozesse, die zum Vorhandensein eines „Egos“ in uns führen, also jenes Spielers mit einem Ich-Gefühl, der uns als Menschen innerlich bespielt. Es sind nicht nur die äußeren Umstände, die uns als Menschen im Falle von Katastrophen oder Unfällen das Gefühl geben, Puppen in der Hand anderer Kräfte zu sein, sondern von Sigmund Freud bis Metzinger beschäftigen sich Menschen auch immer wieder mit der Frage, was oder wer uns von innen führt, ohne dass wir dieses Regime von außen „sehen“ können. In medial erzeugten Bildern ist es der „Glitch“, der im Moment der technischen Störung dieses Regime bzw. das Medium selbst sichtbar macht. Das menschliche Denken kennt solche Glitches als Momente psychopathologischer Krisen oder der Ekstase im griechischen Wortsinne des „Aus-sich-heraus-Gehens“.

Eine andere Art des „Aus-sich-heraus-Gehens“ ist das Spiel mit der Puppe. Etwas, das so „blind“ für sich selbst ist wie das „Ego“ oder „Ich“, hat sich mit der Puppe ein Spielzeug für seinen eigenen Geist erfunden. Dieser bewohnt die Puppe und zugleich seinen eigenen menschlichen Körper. So entsteht ein Zwiegespräch zwischen zwei Formen von Leben, die beide jeweils das eigene sind. Leben, das Leben selbst, ist dabei nicht nur eine Vitalfunktion, sondern auch das Vorhandensein einer aktiven Intelligenz, die in allem, was lebt, wirkt, vom kleinsten Virus bis zum „Gaia-System“ unseres Planeten. Das „Aus-sich-heraus-Gehen“ des Puppenspielenden, ob es ein Kind ist oder ein Künstler, belebt das tote Ding der Puppe durch dieses Bewohnt-Werden von menschlicher Intelligenz, und doch verändert sich auch diese durch die Begegnung mit dem Objekt, wird intuitiver und weniger von Reflexionen gehemmt. Das Spiel ist also auch ein zweifaches „In-etwas-hinein-Gehen“ – mit der Puppe schafft sich der menschliche Geist teilweise einen zweiten Körper und vice versa verändert die Begegnung mit diesem Körper auch unseren Geist. Denn der Puppenkörper ist kein biologischer, sondern hat offensichtlich andere Eigenschaften, die herausfordernd sind und jahrelange Übung und Erfahrung erfordern. Jeder Puppenspielende muss die mechanischen und materialbedingten Eigenschaften der Puppe erlernen, ihre Reaktion auf die Gravitation

und auf uns. Das Faszinierende ist offensichtlich die Evakuierung unseres Geistes in dieses zauberhafte Ding und zugleich *dessen* Wirkung auf uns.

Phänomene wie *Bewusstsein* und *Information* sind, trotz der Selbstverständlichkeit, die sie für uns besitzen, für Wissenschaftler eher etwas Rätselhaftes. Zugleich sind sie für die Realität des biologischen Lebens konstitutiv, etwas, das unser biologisches Leben von der Maschine bislang unterscheidet. Ausgerechnet die Puppe ist dafür ein gutes Beispiel. Sie ist das älteste Spielzeug des Menschen, mit dem er sich über den Zustand seines eigenen Bewusstseins beugt. Es ist ein radikales Spielzeug, weil der Mensch in der Puppe diese seltsame Infusion von Geist in einen anderen Leib vollzieht. Und zugleich verändert diese Begegnung auch den menschlichen Geist – er wechselt in einen anderen Modus, agiert intuitiv, wie in einem anderen Zustand. Er spielt nicht Gott, wenn er eine Puppe zum Leben erweckt, sondern mit dem, was in ihn selbst hineingelegt wurde, ohne dass er sich dafür entscheiden konnte. Das Aufblühen der Sprache in ihm, die Begegnung mit dem Außen, das Regime des eigenwilligen Ichs in ihm, all das trägt er aus wie eine Frucht. In der Puppe erfährt er davon ein wenig Erlösung. Hier kann er diese Vorgänge aktiv gestalten und zugleich macht die Puppe etwas mit ihm.

Lebendig und tot als Kategorien durchdringen sich im Spiel mit der Puppe ebenso wie das Verhältnis von Wachsein und Traum. Für die Buddhisten träumen wir unser Leben, wenn wir wach sind, und wir sind nur wach, wenn wir im Schlaf träumen. Nichts macht diese seltsame Verkehrung deutlicher als unsere Erfahrung mit Puppen, die tot sind, wenn wir sie sehen, und wach und lebendig, wenn wir sie träumen.

Die seltsame Macht der Stars, von Andy Warhol bis Marlene Dietrich, Charlie Chaplin bis zu einem der Charaktere von David Jones, zeigt sich darin, dass wir sie auf einer Puppenbühne sofort als Figuren erkennen würden. Andy Warhol sagte: „Ich bin nicht meine Perücke, aber meine Perücke ist ich.“ Eine Puppe mit silbrigweißer Perücke wäre auf der Bühne Warhol und würde als Marionette wachrufen, wofür sein Leben als Ganzes stand.

Stars haben mit der Puppe gemeinsam, dass sie als Gestalt keine Antwort geben. Sie bleiben unerreichbar, obgleich sie zu allen sprechen. Ohne ihre Gabe und ihren Willen, diese Art von Leuchten und Anziehungskraft zu erzeugen, gäbe es keine Stars. Sie nähren sich von dem, was sie an sich ziehen, Liebe, Bewunderung und Geld. Das, was an ihnen so anziehend wirkt, braucht die Fremdheit, die auch die Eigenart jeder Puppe ist, etwas, das offensichtlich geheimnisvoll ist und sein Geheimnis nicht preisgibt. Es ist ein deutlich anderes Leben, als Lebensform etwas, das scheinbar eigenen Regeln und einem anderen Werte-Code und Kommunikationsstil folgt. Stars sind Medien, so wie Puppen Medien sind.

Medien sind, wie Botho Strauß bemerkte, das den Durchschein Verkörpernde. Im Theater ist der Schauspieler oder die Schauspielerin dieses Medium. Ein Großteil ihrer Probenarbeit ist der Versuch, sich selbst so durchlässig wie möglich für die gespielte Figur zu machen, sie durch sich hindurch scheinend zu zeigen und sie so wenig wie möglich mit den eigenen Beschränkungen zu verschatten. Die Puppe ist für den Puppenspieler, was David Bowie für David Jones war. Stars kreieren sich als Figuren, mit denen sie wie Puppen spielen. Aber natürlich sind es Figuren und keine Objekte. Trotzdem sind diese Figuren Medien in einem der Puppe sehr verwandten Sinne. Ein puppenspielendes Kind kann man ansprechen, aber es antwortet als ein anderes Wesen. Es schaut einen an, flüchtig, und lässt dann die Puppe sprechen. Über vieles, was das Kind vielleicht nicht sagen würde, spricht dann die Puppe. Kinder können durch sie, wie später die Puppenspieler, mehr zum Ausdruck bringen, als sie persönlich auszudrücken vermögen oder willens sind. Das ist auch der Reiz des Cosplay, also von Menschen, die sich in ihre Idole aus Mangas und Anime-Serien verwandeln, gezeichneten Phantasiefiguren, denen sie ihren Körper geben. Sie *sind* diese Puppen, viel mehr, als dass sie mit ihnen spielen. Und doch entwickeln sie als Cosplay eine Anziehungskraft und gleichzeitige Ferne, wie sie Puppen besitzen oder Stars und so leben sie etwas aus, das geschützt bleibt durch eine Form, etwas, das nicht sie sind und doch so sehr sie selbst.

Das Wort Puppe hat in der Umgangssprache viele Dimensionen. Die Verpuppung ist im Leben der Insekten zum Beispiel die Phase des kompletten Umbaus ihres Organismus. Sich als etwas zu „entpuppen“ bedeutet, dass etwas Neues zutage tritt. Das Puppenstadium der Insekten kreierte ein anderes Wesen. Es spielt keine andere Rolle, sondern führt nach seiner Entpuppung fortan eine andere Existenz. Umgangssprachlich ist die Larve ein Pseudonym für Maske und etwas zu entlarven bedeutet, etwas zur Sichtbarkeit, zur Welt zu bringen, das sich bislang vor ihr verborgen hat. Dieses sich „Entpuppen“ ist ein wesentlicher Vorgang des Puppenspiels – es bringt auf offener Bühne ein anderes Leben zur Welt. Es ist nicht das des Spielers und nicht nur das der Puppe, sondern etwas Eigenes, das in der Begegnung von beiden entsteht.

Auf der Bühne sind Puppen als dingliche Spielkörper schon durch ihre Erscheinung herausgelöst aus der zwischenmenschlichen Welt. Hier spielen Menschen mit Dingen und nicht wie sonst im Sprechtheater mit anderen Menschen. Auch mit Puppen kann diese *zwischenmenschliche* Welt dargestellt werden, aber vergleichsweise alienhaft. Denn Puppen sind Aliens, die Menschen sich geschaffen haben, um aus sich herauszutreten und in einen anderen Körper zu wechseln, der zugleich *ihr* Körper wird. Er wird geführt von einem Spieler, der nach vielen Jahren der Praxis und der Verschmelzung mit der Puppe in seinem Spiel nahe an den bewusstlosen Zustand des Virtuosen gelangt, für den Körper und Instrument eins geworden sind.

Im virtuosen Spiel wird der Impuls ohne das störende Dazwischenfunken reflektierender Gedanken unmittelbar zur Tat, was, Kleist zufolge, die einzigartige Grazie des Puppenspiels hervorbringt. Das ist wahrscheinlich sein magischer Kern. Zwar ist die Puppe das Geschöpf des Spielers, aber im Spiel verschwindet diese Problematisierung des „Ich“, weil dieses „Ich“ für Momente verschwindet – in den Augenblicken völliger Immersion, der Auflösung der Grenze zwischen Puppe und Spieler im Spiel, aber auch im Entstehen einer autonomen Form, die dieser gespielten Kreatur ein eigenes Leben gibt.

Puppen sind im Moment des Erwachens unseres individuellen Lebens, kaum dass wir aufhören uns eins zu fühlen mit der Brust, die uns nährt, Stellvertreterobjekte der Mutter. Am Anfang ist dies vielleicht nur ein Stückchen Stoff, aber es ist etwas, das uns bei der unvermeidlichen Begegnung mit der Welt hilft, die wir nicht sind. Die Puppe ist unser erstes Testobjekt für eine Beziehung zu etwas, das keine Beziehung zu uns im Besonderen hat. Es ist nach unserer Geburt einfach *das Leben da draußen*, das in unserem Bewusstsein begonnen hat, sich von uns abzulösen und als etwas Anderes für uns erfahrbar zu werden. Dieses größere Leben, das uns umgibt und dessen Teil wir sind, fordert unseren Verstand und unsere Gefühle lebenslang heraus, denn es ist verbunden mit der Erkenntnis der Sterblichkeit und mit dem Begreifen der kurzen Zeit, in der wir individuell Anteil an diesem größeren Leben haben.

Zum Glück haben wir die Sprache, um über diese Erfahrung nachzudenken. Aber vielleicht ist es auch die Sprache, durch die wir diese Erfahrung überhaupt erst machen. Durch die Sprache vermag es unsere Spezies, das Leben, in dem es steht, zu reflektieren, als stünde es über ihm. Wir können in Gedanken alles verhandeln, aber das innere Regime, das all das *in uns* verhandelt, bleibt für uns selbst, wie die Hirnforscher sagen, intransparent. Dieses innere Regime kreierte die Empfindung eines „Selbst“ in unserem Körper und dessen Beziehung zur Welt, bzw. das, was wir als Welt wahrnehmen. Sprache ist dafür ein wesentliches Medium. Doch hat der Mensch weder die Wahl, ob er die Sprache in sein Leben eintreten lässt, noch hat er die bewusste Kontrolle über diesen Ego-Operator in sich, der seinen Körper mit einem Gefühl für sich selbst und die Umwelt versorgt.

Drogen und psychopathologische Krisen können dieses intransparente System für Momente sichtbar machen, doch der Egotunnel bleibt eine Zelle, in der wir uns wohlfühlen, solange wir sie *nicht sehen*. Wir ziehen es vor, dass es keinen Glitch innerhalb dieses Ego-Systems gibt, der uns das System selbst zeigt. Man kennt die Besuche des Kobolds der Gedanken und Schmerzen aus der Meditation, wenn man versucht, Frieden mit seiner Puppe zu schließen. Aber es ist ein weiter Weg, in der Meditation diese Puppe von außen zu sehen und ihr die Hand zu reichen. Ein Puppenspieler kann genau das: In seinem Geschöpf, seiner Figur sein und zugleich ihre Realität überblicken, ohne von ihr besessen zu sein. Er kann ihr von außen Sprache verleihen, als käme sie von innen und sie durch die Welt navigieren, als wäre es ihre Entscheidung.

Puppen sind nicht die Menschen, durch die sie animiert werden, aber ohne sie würden sie nicht zu diesen Wesen mit eigenem Charakter. Die alte Kunstform des Puppenspiels ist ein faszinierender Weg, den eigenen Ego-Tunnel und Körper zu verlassen und in Verbindung zu treten mit einer Welt ohne „uns“ in einem noch größeren Sinne, denn es betrifft „uns“ als Spezies, weil die Puppe selbst ein Ding ist, ein Objekt, das der Schwerkraft gehorcht und verlangt, dass wir ihm und ihr folgen. Das Spiel mit animierten Dingen ist ein Beispiel für unsere Verbindung zum Nichtmenschlichen. Es ist kein rein zwischenmenschliches Spiel, nichts, das sich wie beim traditionellen Literatur- und Sprechtheater vollständig in der Sphäre des Sozialen auflöst, sondern eine Verbindung zwischen Menschen und Dingen, in dem der Mensch dem Nichtmenschlichen folgt und als Spielender eine Nebenfigur der Puppen wird.

Seit der Renaissance erscheint „die Welt“ im Guckkastentheater als das, was sich als Verhalten *zwischen Menschen* zeigen lässt. Es ist eine anthropozentrische Kunstform, bis hin zur Architektur des Guckkastentheaters mit seiner zentralperspektivischen Anlage oder der Rationalität rein zwischenmenschlicher Konflikte, die das Drama vorantreiben. Das Puppenspiel kann hingegen alles animieren, Pflanzen und Sterne, jede Lebensform und auch alles Unbelebte, indem es sich mit ihm verbindet und darin mit den Eigenschaften eines plastischen Materials, der Schwerkraft und Mechanik, die nicht-menschliche Kräfte sind. Als Genre ist das Puppenspiel eine Kunstform, in der die *bildende Kunst*, also die Gestaltung eines Objekts, und das *Schauspiel* im Sinne einer verkörperten Erzählung eine einzigartige Verbindung eingehen.

Die Frage, ob Aufführungen die Magie des Puppentheaters im Sinne Brechts „entzaubern“ und als etwas Gemachtes offenlegen sollen, ließe sich auch umkehren, indem man von der grundsätzlichen Fremdheit des Puppen- und Figurentheaterspiels selbst ausgeht. Hier ist alles, was auf der Bühne erscheint, in eine andere Sprache übersetzt, die der Logik der Objekte folgt. Im Puppenspiel ist der Mensch ein Assoziierter der Objekte. Das Spiel des Puppen- oder Figurentheaters folgt dabei artifizieren Konventionen und Regeln als im reinen Sprechtheater. Die Arbeit der Künstler im Puppenspiel und Objekttheater realisiert sich zudem in mehreren Kunstformen gleichzeitig und umfasst oft auch die Gestaltung des Sounds, der Puppe selbst, des Bühnenbilds und Lichts und vereint somit die Performance mit der bildenden Kunst, Musik und dem Figurenbau. Als Künstler prägen Puppenspieler oftmals den szenischen Gesamtkosmos ihrer Aufführung sehr umfassend und kommen dabei mit unterschiedlichsten Ausdrucks- und Wissensformen in Berührung, unterschiedlichen Techniken und Tätigkeiten, was sich wiederum bündelt im überaus anspruchsvollen Bau der Puppe selbst.

Puppen sind, womit sich spielen lässt. Das ist wahrscheinlich die einfachste Definition der Puppe und das unterscheidet sie daher von der Skulptur. Auch *Masken*, als ein der Puppe nahestehendes Phänomen, sind Dinge, die von Menschen „bespielt“ werden und eine Eigenmacht entwickeln, die ihre Träger

und Trägerinnen verwandelt und mit etwas Nichtmenschlichem verbindet. Sie hybridisieren die Erscheinung des menschlichen Körpers, fügen ihm ein verbergendes Element hinzu, um etwas anderes präsent zu machen. Eine Gesichtsmaske aus Holz oder Stoff ist das sichtbare Symbol eines anderen Wesens, das von den Trägern der Maske herbeigeholt wird und sich an ihnen als etwas Nichtmenschliches zeigt. Dies wird verstärkt durch die Statik der Maske und ihrer Verweigerung jeder Reaktion. Im Unterschied zum Maskenträger kann der Puppenspieler jedoch seine Figur, die Puppe und darin in gewisser Weise „sich selbst“, von außen sehen und handhaben. Während das klassische Schauspiel auf der Verkörperung der Figur durch den eigenen Körper des Darstellenden beruht, basiert das Puppenspiel auf einem stellvertretenden Körper, der durch den Spielenden bewohnt, belebt und selbst erlebt wird. Das Besondere an dieser Situation ist, dass der Spielende sowohl innerhalb als auch außerhalb der Puppe zu sein scheint. Die Puppe ist ein Stellvertreterobjekt, das unserer Bewunderung und Verehrung willkürlich ausgesetzt ist, dem aber auch *wir* im Glauben vieler paganer Kulturen willkürlich ausgesetzt sind. Dem Fetisch wird als kultischem Gegenstand eine magische Kraft zugeschrieben. Zwar ist die Puppe kein Fetisch, da sie keiner kultischen Praxis entspricht, aber „das Nachgemachte“, das am Ursprung des Wortes Fetisch steht, ist doch Teil auch ihres Wesens.

Die Puppe in ihren verschiedensten Gestalten wird nicht anders gefertigt als eine Skulptur oder Maske. Zudem hat die Maske zwei Seiten, ein „Innen“ und „Außen“, was weder auf die Puppe noch auf die Skulptur zutrifft. Beide sind plastisch, doch die Puppe unterscheidet sich von der Skulptur durch ihre praktische Konstruktion für eine szenische Funktion, die freie Beweglichkeit und die Möglichkeit zur Animation erfordert. Während die Skulptur stumm bleibt, erhält die Puppe zudem eine Stimme. Die Skulptur steht auch in einem anderen Verhältnis zur Öffentlichkeit als die Puppe. Letztere ist ein „dialogisches“ Gegenüber, während der öffentliche Charakter der Skulptur eine repräsentative Form der Beziehung zu ihr schafft. So ist die Skulptur viel stärker an eine Idee gebunden, die Puppe hingegen an eine Person.

Die aus jeder Revolution vertrauten Bilder der Schändungen von öffentlichen Skulpturen sind weniger Angriffe auf die in ihnen erkennbaren Personen als auf die mit ihnen verbundenen Kulturen. Sie treffen ihre Kulte und Glaubensformen in effige. Mit der Demontage der Denkmäler von Lenin oder Saddam Hussein werden die *abstrakten Prinzipien* dieser Systeme zu Fall gebracht. Diese Weltordnung, die in der umgestoßenen oder vandalisierten Skulptur zu Fall gebracht wird, vollzieht sich als symbolischer Tod des Systems am Körper der Figur, denn durch das Abschlagen von Nasen, Geschlechtsteilen, Köpfen oder Händen wird die ihnen zugeschriebene Vitalität selbst zerstört oder zurückgewiesen. Auch Puppen werden zerstört, von ihren Eigentümern, Kindern, Künstlern, Voodoo-Priestern. Doch geschieht dies nicht im gleichen Sinne wie bei der Skulptur. Im Falle der Puppe, der Kinder- oder Fetischpuppe, betrifft der Liebesbeweis wie auch die Gewalt gegen die Puppe die Beziehung zum

eigenen Selbst, die an diesem anderen Körper bearbeitet wird. Denn die Puppe gehört *einem* oder *einer*, die Skulptur adressiert *alle*.

Gemeinsam ist beiden aus kunsttheoretischer Sicht, dass ihre Gestalt eng bezogen ist auf die Schwerkraft und von dem Bemühen geprägt ist, die Statik des Objekts mit der Dynamik seiner Erscheinung zu verbinden. Doch während die „Vertikale“ der Skulptur auf ihre Verbindung mit einem Ideen-Kosmos, der Idee eines Gottes oder einer Göttin oder ideologischen Propheten bezogen war, steht am Ende der Vertikale der Puppe der *Mensch* als derjenige, der die Puppe belebt und dabei eine diskrete Position einnimmt.

Das experimentelle und intuitive Verhältnis zu einem Objekt rückt das Spiel des Puppenspielers in die Nähe des Objekttheaters, vor allem aber zur Objektmanipulation des Zirkus, die in ähnlicher Weise auf dem Spiel mit der Schwerkraft beruht. Im Neuen Zirkus entwickelten die Artisten und Artistinnen eine Haltung gegenüber dem Objekt, die nicht mehr von heroischen Kategorien wie Meisterschaft und Kontrolle geprägt ist, da sie davon ausgeht, dass nicht nur der Artist mit den Dingen spielt, sondern die Dinge auch mit ihm. Die Vorstellung, dass von den Dingen eine aktive Kraft oder Wirkung ausgeht, spiegelt sich im Animismus in der Annahme, dass alle Dinge in der Natur beseelt oder von einem Geist bewohnt sind. Spuren davon finden sich auch in säkularen Gesellschaften, z.B. im Glauben an Talismane oder in den Vorhängeschlössern von Liebespaaren an Brückengeländern.

Die Philosophie der objektorientierten Ontologie formuliert das Konzept einer „Ding-Macht“ oder der agency von Objekten, das die amerikanische Politikwissenschaftlerin Jane Bennett mit dem Begriff der „lebhaften Materie“ beschreibt. Angewandt auf das Puppenspiel oder Objekttheater ist dies zunächst die Erfahrung der Gravitation, die auf das Objekt einwirkt. Ähnlich wie die Objekte auf der Zirkusbühne entwickeln auch Puppen im Theater eine „solide Präsenz“, die vom Objekt ausgeht, seinem Gewicht und seiner Beweglichkeit sowie der von ihm verursachten Widerstände oder Geräusche. All das verändert das menschliche Spiel und prägt durch diese Wirkungen den Charakter der Kunstform selbst. Die Puppe hat ihre eigene, stets artifizielle Präsenz und weil die Puppe zum Beispiel nicht selbst spricht, ist ihre Stimme eben auch eine „Stimme an sich“. Das gibt ihr eine eigene, glaubhafte Realität, ohne sich um Realismus bemühen zu müssen. Im japanischen Bunraku spielen zwei bis drei Puppenspieler eine Puppe, deren Stimme von einem Rezitator vorgetragen und von einem Lautenspieler begleitet wird. Sie kommt offensichtlich nicht von „innen“, wird aber gerade deshalb so erlebt.

Verglichen mit einem Bühnenschauspieler tritt die Puppe viel deutlicher aus der zwischenmenschlichen, alltagsnahen Welt hinaus. Hier wird nichts nachgeahmt wie im psychorealistischen Film, der ständig suggeriert, das Leben selbst zu zeigen. Das Geschehen auf der Puppenbühne ist ein offensichtlich kodierte System, alles ist hier artifiziell, nicht illusionistisch und eben darum besonders suggestiv. Auf der Puppenbühne bleibt die Realität des Spiels stets spürbar.

Puppenbauer und Puppenspieler machen mit der agency des Objekts, ähnlich wie Jongleure, eine sehr intensive Erfahrung. „Meine Marionetten“, so formuliert es der Puppenspieler Albrecht Roser, „haben kaum noch unkontrollierte Bewegungen, weil die kinetischen Erkenntnisse im Bau umgesetzt sind. Alle Bewegungen sind wiederholbar, aber nicht im technisch-mechanischem Sinn, sondern durch ein organisches Zusammenwirken aller Teile. Sie befinden sich in Balance, weil sie alle einem Bewegungsschwerpunkt zugeordnet sind. Das Spiel mit der Schwerkraft“, so formuliert er, sei auch „ein Spiel mit dem Pendel. Es fällt immer wieder in seinen Schwerpunkt zurück – eine wesentliche Bewegungsart der Marionette. Damit verbunden ist die Balance und das Maß finden und halten. Die Marionette verweigert sich allen Extremen. Überlässt man sich dem Spiel mit der Schwerkraft, dem Spiel mit der Balance vollkommen, verliert das Gesetz, dem wir alle unterworfen sind, seine Schwere, seine Zwanghaftigkeit – ‚man segelt mit dem Wind‘ um es bildhaft zu schildern.“

Das tote Material der Puppe belebt sich durch die Einwirkung des Puppenspielers, aber die Lebendigkeit, die sie erlangt, ist nie nur die des Puppenspielers selbst, sondern in dieser leblosen Materie lebt etwas Weiteres auf, „man segelt mit dem Wind“. Dass die Marionette sich „allen Extremen“ verweigert, ist eine faszinierende Beobachtung Albrecht Rosers. Im zeitgenössischen Schauspielertheater steigert sich das Verhalten der Spieler oft ins Extrem, weil sich auf der Bühne dann Momente scheinbarer Authentizität einstellen. Für kurze Augenblicke wirkt es so, als ob die Person auf der Bühne nicht tut, was im Text oder Regiebuch steht, sondern die Freiheit hat, wirklich zu tun, was sie hier und jetzt selbst will. Die größere Nähe zum Nicht-Menschlichen, die eine Puppe auf der Bühne per se besitzt, ermöglicht die Loslösung von dieser menschlichen Not.

Die Puppe ist „echt“ im Sinne ihrer soliden Präsenz und belebt von etwas, für das auch der Puppenspieler zum Medium werden muss. Im Spiel verschmilzt er mit einem System von Verhältnissen, die durch das Objekt, bestimmte Techniken, seine Konzentration, Bewegungen und die Schwerkraft beeinflusst werden. Es verbindet die Gravitation mit der Grazie des Unbewussten und berührt dabei etwas sehr Abstraktes. Denn im Spiel mit der Puppe, mit einer physisch externen Figur, wird auch das Bewohntsein unseres eigenen Körpers durch ein intelligentes Regime erlebt. Dabei ist der Status der Puppe auf vielen Ebenen hybrid. Rilke nannte die Puppe einen „halben Gegenstand“, weil sie zwar ein Ding, aber nicht mehr Natur sei. Er veröffentlichte seinen Essay in einem Buch über die kunstvollen Puppen von Lotte Pritzel, die unter anderem dadurch berühmt wurde, dass sie für den Künstler Oskar Kokoschka eine lebensgroße, weiß befellte Puppe von Alma Mahler herstellte. Diese befand sich jahrelang in Kokoschkas Atelier und stand für viele seiner Zeichnungen Modell, bevor der Maler sie auf einer dadaistischen Party köpfte. Auf der Bühne sind Puppen jedoch weder intime Fetischobjekte noch reine Gebrauchsgegenstände wie etwa die Kleiderpuppen eines Couturiers, sondern

Medien. Zwar sind auch Schauspieler Medien, denn ihr Körper ist das Medium für etwas, das sie in sich anwesend werden lassen, ohne es zu sein. Doch im Puppenspiel, wie auch im Kinderspiel, bleibt der Spielende die Nebenfigur der Puppe. Er behält sein eigenes Bewusstsein und schaltet es zugleich aus in der Begegnung mit diesem Objekt, mit dem er spielt und es beseelt.

Der britische Soziologe Richard Sennett beschreibt in seinem Buch „Handwerk“ diesen Vorgang als Immersion. Ab einer bestimmten Vertrautheit im Umgang mit diesem Objekt wird es als Teil des eigenen Körpers empfunden. Sennetts „zehntausend Stunden-Theorie“ geht von der Beobachtung aus, dass nach rund zehntausend Übungsstunden der Meißel eines Bildhauers oder das Instrument einer Violinistin ganz „automatisch“ mit der notwendigen Technik gehandhabt werden, ohne über das für die Umsetzung Notwendige weiter nachdenken zu müssen. Nach vielen Jahren der Praxis ist das Handwerkszeug eines Virtuosen im Grunde ein Teil seines eigenen Körpers geworden. Der Umgang mit ihm funktioniert ohne dazwischengeschaltetes Bewusstsein. Auch virtuose Pianisten oder Pianistinnen sind nicht mehr mit der Technik ihres Spiels beschäftigt, sondern können die Musik „direkt“ spielen und gestalten. Beim Puppenspiel ist dies nicht anders. Es basiert auf dem Eintauchen des Menschlichen ins Nicht-Menschliche, in ein Objekt, das „Teil“ seines Körpers wird, auf der Immersion des Lebendigen ins Unbelebte und der einzigartigen Möglichkeit, plötzlich quasi bewusstlos „mit dem Wind“ zu segeln.

Im Neuen Zirkus, der weniger der Tendenz zum Anthropomorphen und Narrativen unterliegt, die das Puppentheater prägt, ist in den vergangenen Jahrzehnten eine Form der Jonglage und Autoren-Artistik entstanden, bei der das Verhalten des Materials, mit dem die Artisten arbeiten, eine überraschende Rolle spielt. „Objekte“, sagt der Philosoph und Jongleur Andrea Salustri, „sind auch ein bisschen wie Personen. Man wählt sie aus, weil man manche mehr mag als andere. Und dann bleibt man mit ihnen zusammen und verbringt mehr Zeit mit ihnen.“ In dem Gespräch „Kontrollierter Kontrollverlust“ sagt Salustri über seine Arbeit „Materia“, in der er Styroporplatten im Luftstrom von Ventilatoren bewegt und tanzen lässt: „Es ging mir vor allem darum, mir selbst Kontrolle wegzunehmen und sie mehr dem Objekt selbst zu überlassen. Der Wind übernimmt in dieser Performance die Rolle eines sehr guten Freundes und erlaubt einen Dialog zwischen Objekt und Raum.“

Im Konzept der objektorientierten Ontologie des Posthumanismus besitzen Objekte, wie Jane Bennett in ihrer politischen Ökologie der Dinge beschreibt, eine eigene „Ding-Macht“. Das Puppenspiel hat zu dieser „Macht“ eine enge Beziehung. Als „Anfänger der Welt“, wie Rilke die frühe Kindheit beschrieb, waren wir eng mit Puppen verbunden. Die frühe Erfahrung mit der Puppe als einem „Nicht-Ich-Objekt“ eröffnete uns einen Raum, in dem wir als Lebensanfänger unsere Trennung von der Mutter und der Welt erkunden und jenes Ego ausbilden konnten, das irgendwann zu sich selbst „Ich“ sagt und die Welt als ein mit uns resonierendes „Nicht-Ich“ erlebt. Die Sozialwissenschaftlerin

Insa Fooker erklärt dies in ihrem Buch „Puppen – heimliche Menschenflüsterer“ am Beispiel der Rolle, die Tücher oder einfache Stoffspielzeuge für Säuglinge und Kleinkinder spielen, in denen sich eine Beziehung zur Mutter fortsetzt, zugleich aber eine Ablösung von ihr möglich wird und einen *intermediären Raum* zwischen innerer und äußerer Realität eröffnet, in dem sich die eigene Individualität entfalten kann.

Die Puppe hilft uns, dieses unentrinnbare „Ich“, das sie uns zu bilden half, zugleich auch wieder momentweise zu verlassen. Sie ist das Übergangsobjekt nicht nur bei der Reise von der Mutter zum Ich, sondern auch der Reise des „Ich“ in die Welt des Nicht-Menschlichen. Die Puppe ist vormodern. Sie ist nie nur ein Medium für das Ego des Menschen, sondern bringt ihre eigene Welt ein. Sie verführt den Menschen, seine Souveränität im Spiel für Momente aufzugeben und einzugehen auf ihre Wirklichkeit.

Und so wie die Puppe den erwachsenen Menschen mit seiner frühesten, sprachlosen Kindheit verbindet, als alles Gefühl war und ungeschieden von uns, verbindet sie ihn auch mit anderen Figuren des Wissens. Im Puppen- und Figurentheater, insbesondere dem für Kinder, haben sich, anders als im Sprechtheater, alte Typenfiguren erhalten - Wesen, die über Walt Disney bis in die Fantasie-Kultur der Gegenwart fortexistieren und in einer weniger anthropozentrischen Welten leben. Seltsamerweise wird dies noch immer als das Gegenteil unserer repräsentativen Hochkultur verstanden. Verglichen mit der Aufmerksamkeit und Förderung für das traditionelle Schauspiel- oder Operntheater steht das Puppenspiel in Deutschland bis heute in deren Schatten. Im gehobenen Feuilleton wird das Puppentheater kaum besprochen. Das zeitgenössische Figuren- und Objekttheater entwickelt zudem nur langsam eine Verbindung zum akademischen Diskurs, aus dem der mediale Diskurs hervorgeht und der diese Kunstform ins Verhältnis setzt mit intellektuellen Konzepten, die auf die Hybris des Anthropozäns reagieren.

Dabei beschäftigt sich die Populärkultur heute geradezu obsessiv mit dem Phänomen der Puppe. Blockbuster wie „Toy Story“, „Nemo“, „Pinocchio“ oder „Barbie“ zeigen in Puppen die Erfahrungen von Menschen in einer kapitalistischen Welt, Erfahrungen zwischen Verdinglichung, Selbstbestimmung durchs Nützliche und der gleichzeitigen Lust, ein „Ich“ zu sein, das nicht nur Idol oder Fetisch ist, sondern eine selbstbestimmte Beziehung zur Welt entwickelt. Wenn das Puppen gelingt, warum nicht dem Menschen? Diese Filme zeigen Puppen, die ihren Ding-Status reflektieren und zugleich verlieren, weil sie sich auf magische Weise mit einem größeren Leben verbinden.

Die Corona-Pandemie hat gezeigt, dass wir nur scheinbar in einer Welt leben, die von unserer Spezies dominiert wird. Corona-Viren haben globale Verkehrsströme zum Erliegen gebracht und fast sieben Millionen Menschen das Leben gekostet. Wir leben in einer Multi-Species-Welt. Der Egozentrismus des Anthropozäns hat das einen Stoß versetzt und intensiviert unsere Aufmerksamkeit für die Begegnung des Menschen mit dem Nichtmenschlichen.

Dies verändert auch meine Wahrnehmung des Puppenspiels und seines vor-modernen Wissens, in dem der Mensch sich noch nicht ins Zentrum der Welt gerückt hat, sondern ihr Alliiertes war. Die Typen und Stilisierung des Puppenspiels weisen weg vom Individuum und brechen den Anthropozentrismus der Bühne auf.

Einem Objekt nicht gegenüberzustehen, sondern sein mitlebender Teil zu werden, dieses Gefühl kennen heute Millionen Gamer. Künstler und Theoretiker wie Friedrich Kirschner reflektieren diese neue Rolle der Puppe im virtuellen Raum, wo sie quasi körperlos existiert, ohne physischen Leib, als reine „Lichtgestalt“ der computergenerierten Bilder, die unter der Oberfläche „hohl“ sind, leer, ohne Schwerkraft. In sie schlüpfen die Spielenden wie in die Fingerpuppen früher und sammeln ihre Erfahrungen mit den Bewegungsgesetzen ihrer virtuellen Figuren. Diese „Puppen“, die als Avatare oder Spielfiguren in Computerspielen Millionen Menschen zu Puppenspielern machen, ersetzen heutzutage das Holzkreuz mit seinen Steuerfäden durch den Videospiele-Controller. Statt mit Gravitation und Mechanik treten sie in eine Verbindung mit Algorithmen und Prozessoren.

Diese Demokratisierung des Puppenspiels ist interessant, da sie sich vom klassischen Publikum abwendet und in eine Welt führt, in der es nur noch Mitspieler gibt und das Spiel selbst keine Geschichte mehr bildet, sondern nur eine endlose Kette von Situationen. Das Phänomen der „Immersion“, also der Auflösung der traditionellen Gegenüberstellung von Subjekt und einem von ihm unterschiedenen Objekt, wird heute vorrangig mit dieser Erfahrung des *Eintauchens* in digital generierte Realitäten in Verbindung gebracht. Gerade diese „lesen“ aber unsere Aktivitäten im virtuellen Raum pausenlos mit. Jede Bewegung im Internet hinterlässt Spuren, die analysiert werden und zu algorithmisch erzeugten Outputs führen, zu sich im Hinblick auf uns verändernden Nachrichten und Umgebungen, die uns bespielen, so wie wir den Avatar. Auch das ist eine Begegnung mit dem Nichtmenschlichen, einer „Ding-Macht“ und eine Erweiterung des Puppenspiels in der Realität des Metaversums.

Das Puppenspiel ist eine vormoderne Technik, im Sinne von techné, also einer Kunstfertigkeit oder eines Geschicks, das eigene Ich zu modellieren, indem es den eigenen Körper verlässt. Die Puppe ist unserer Spezies ein wichtiges Hilfsmittel als Lebensanfänger, um ein Ich zu bilden. Und später sind es wiederum Puppen, die uns helfen, über den Status dieses Ichs nachzudenken und ihm Auswege in andere Realitäten zu eröffnen. Dieses Eintauchen des Geistes in einen anderen Körper und dessen Verbindung mit uns schaltet unser privates Ego im Sinne Sennetts oder Kleists für einen Moment aus und lässt es in der Begegnung mit der Welt der Dinge, der Schwerkraft und einem anderen Regime von Leben zerfließen. In der Puppe entthront sich der Mensch auf wohltuende Weise, und das tut unserem Zeitalter und uns gut.

Atmendes Archiv

Ein Projektantrag

Andrea Tralles-Barck



Atmendes Archiv

Aufbau eines Audio-Archivs zur Geschichte des Studiengangs

Ein Projektantrag

Die Ausgangssituation

In den vorbereitenden Treffen der Arbeitsgruppe für das fünfzigjährige Jubiläum des Studienganges (2022) entwickelte sich aus den gemeinsamen Überlegungen eine dreiteilige Strukturierung der Festtage: „Puppe50 – Was war, was ist, was wird?“ stand auf den Einladungen an Lehrende, Studierende, Ehemalige, Freunde, an das Netzwerk.

Schnell wurde klar, das Who's Who der Puppenspielkunst wird kommen, es wird neben den vielen Programmpunkten interessante Gespräche geben. Genau hier entstand der Wunsch, viele dieser Gespräche zu sichern, aufzuzeichnen, gewissermaßen nachhaltig mit Geschichte/n umzugehen.

Was sind die persönlichen Erfahrungen, Berichte, „Beichten“, Anekdoten, Perspektiven (Ost/West), Erfindungen? Wie haben sich Stile, Fähigkeiten entwickelt und warum? Wer kennt noch die Kontroversen, Auffassungen der Personen, die den Studiengang gegründet, gestaltet, geprägt haben? Wie können wir diesem Studiengang, der eher an den diskursiven Rändern existiert, zur Diskursivität verhelfen? Der Wunsch nach einer mündlichen Geschichte des Studiengangs war da.

Was haben wir?

Lehrmaterialien, einen phänomenalen Puppenfundus, zahlreiche Fotos aus den letzten Jahrzehnten, sorgfältige, aber unbearbeitete Video-Mitschnitte der legendären Vordiplome, Szenenstudien und Abschlussinszenierungen.

Was fehlt?

Ein verbindendes mündliches Element, die Kulturtechnik des Gesprächs, um das Netzwerk der Akteure in der Puppenspielkunst zu erkennen, freizulegen und zu erforschen.

Ziel

Der Aufbau eines Audio-Archivs zur mündlichen Geschichte des Studiengangs.

Lösung:

Gespräche/Interviews führen mit Hilfe einer anerkannten Methode der Geschichtsforschung: der Oral History auf der Basis von Expert:inneninterviews. Es hat bisher drei Vorarbeiten zum Projekt gegeben, die einerseits erste Archiv-Bausteine darstellen und andererseits konkrete Handlungsanweisungen für den Aufbau enthalten.

Vorarbeiten

- a) Pilotprojekt „Tea Time in der Jurte“
- b) Workshop „Sammlung trifft Forschung“ inklusive Trailer (Video)
- c) Gespräch mit Dr. Gregor Spuhler, Archiv für Zeitgeschichte/ETH Zürich

1. a) Pilotprojekt „Tea Time in der Jurte“

Während des dreitägigen Festes „Puppe50“ wurden ehemalige und aktuelle Dozierende, Alumni des Studienganges zu Gesprächen eingeladen. Viele Gesprächspartner:innen kannten sich, andere wollten sich kennenlernen. Schwerpunkte des Gesprächs wurden meist im Vorfeld kurz abgesprochen, Verabredungen getroffen, ein Zeitraum gebucht. In der Jurte wurden die Akteure empfangen und mit Tee, Kaffee, Süßigkeiten bewirtet. Mikrofone und ein Aufnahmegerät wurden eingeschaltet, Rechte abgetreten, Einwilligungserklärungen unterschrieben. Das Interesse: eine Gesprächsebene zu erreichen, welche die künstlerische Praxis, aber auch Arbeits- und Lebensbedingungen, Erfahrungen aus dem damaligen Studium, kurz: Werdegänge zeigt - Prozesse statt Ergebnisse. Für eine gesicherte Oral-History-Praxis fehlen uns hier noch die Biografien der Akteure.

Zentraler Ort für unser Pilotprojekt war ein begehbares Objekt: die „Jurte“. Seit der späten Bronzezeit ist eine Jurte wichtiger Bestandteil der mobilen Wohnkultur von Nomaden, ein Meisterwerk der Handwerkskunst. Jurte bedeutet Haus, Land, sogar Heimat, ist Ort einstiger oraler Kultur, der Gemeinschaft und Gastfreundschaft, an dem Wissen und Traditionen geteilt und

Geschichten erzählt werden. Jurten entsprechen dem Raummodell der Nomadenkultur: Mikrokosmos = Jurte, Makrokosmos = das Universum außerhalb der Jurte. (uzbekistan.travel)

Seit der Antike wurden Gäste direkt gegenüber dem Eingang platziert, so auch hier.

Unsere Jurte, gebaut von Ingo Mewes aus Zeltbahnen von Fallschirmseide, misst ca. 7 Meter im Durchmesser, ist 3,50 Meter hoch. Ein leerer, weißer Raum textiler Architektur, der es in sich hat: seine besondere Akustik begrenzt und weitet die Sinne und auch die Stimme gleichermaßen; obwohl licht- und schalldurchlässig, beschützt der Raum seine Gäste, Fokus und Konzentration auf das Gegenüber verstärken sich. Beschriftet von kleinen Sandsäckchen, ohne jegliches Gestänge, nur mit der Luftzufuhr eines Tischventilators erreicht er ein beeindruckendes Ausmaß. Wird der Ventilator ausgeschaltet, verliert die Jurte langsam an Größe, zuerst fällt langsam das Dach ein wenig zusammen (nach ca. 20 Minuten) darauf muss man reagieren, das Gespräch beenden und den Raum wieder verlassen.

Ein Beispiel für die rhizomartige Dimension der Gespräche: die Puppenspielerin und ehemalige Studentin, Anna Menzel, Tochter von Dozent Hans-Jochen Menzel und Dozentin Regina Menzel, spricht mit ihrer ehemaligen Lehrerin über das Fach Puppenführungstechnik, das von Regina Menzel auf der Grundlage des legendären „Mitteltrainings“ (Peter Waschinsky) entscheidend entwickelt wurde.

b) Der Workshop „Sammlung trifft Forschung“

Am 02.12.2022 fand, eingeladen vom Bundesverband Theatersammlung e.V., der AG Archiv der Gesellschaft für Theaterwissenschaften und der Rektorin der HfS ein Fachworkshop mit Archiv-Expert:innen statt. Unser Pilotprojekt wurde in einem Vortrag und mit einem kurzen Trailer (Paul Kemner) präsentiert und zur Diskussion gestellt. Fach-Respondent:innen gaben Hinweise zum Vorhaben und zum Umgang mit dem Material. Zwei Schwerpunkte für unser Projekt und seine wissenschaftliche Dimension haben sich aus der Diskussion ergeben, die hier schlaglichtartig genannt werden sollen:

Archiv anlegen

Sammlungsdaten haben immer das Potential, als Forschungsdaten genutzt zu werden / wie geht das Ephemere in das Beständige über/ Überblick gewinnen/ aus der Systematisierung Ordnungssysteme ableiten/ jedes Archiv trägt eine Ordnung in sich, die man erst suchen muss/ Balance schaffen zwischen Ordnung und Unordnung.

Archiv verstehen

Den besonderen Stil, Sound mitnehmen/ das Un-Systematische zulassen/ sich der Perspektive bewusst werden, mit der das Material betrachtet wird/ man braucht Vorwissen, um das Archiv zu befragen/ die flüchtige Praxis der Künste erschafft Momente, sind diese archivierbar?

c) Gespräch mit Dr. Gregor Spuhler am 06.09.2023

In einem beratenden Gespräch für das Projekt hat Dr. Gregor Spuhler, Leiter des Archivs für Zeitgeschichte (ETH Zürich), Einblick in seine Erfahrungen beim Anlegen von Archiven gegeben und soll hier exemplarisch erwähnt werden zum Thema:

Rechte

Die Rechte sind vorab zu unterscheiden und zu klären: Urheberrechte, Eigentumsrechte, Schenkungsrechte, Leihgaben, Exklusivrechte, Einsichtsbestimmungen, Einsicht z. B. nur nach persönlicher Einwilligung möglich, das Arbeiten mit Anonymisierungen ist hilfreich z. B. für Publikationen, entscheidend ist die Zustimmung zum Gespräch und zur Aufnahme und zum Archivieren, Einwilligungen vorab einholen, hierbei korrekt unterscheiden zwischen Nutzungsrechten und Vermittlungsrechten, die Vermittlung, die oftmals medial erfolgt, braucht detaillierte Einwilligungen in Vermittlungsrechte.

Das Projekt: Aufbau eines Audioarchivs

In einem Zeitraum von drei Jahren werden zahlreiche Interviews geführt. (Personen, Technik sowie Zeitplan, Finanzplan und Kooperationen sind in Teil II des Projektantrages aufgeführt)

Hier folgt ein kurzer Überblick über die anzuwendende Methode - Oral History, ihre Aspekte und Fragestellungen. Wir wählen für unser Projekt der Archiv-Erzeugung eine Sonderform:

1. Expert:innen-Interviews:

Interviews mit Expert:innen gehören seit Jahrzehnten zur Forschung auf diesem Gebiet. Eine weitere Besonderheit liegt vor, wenn sich Expert:innen auf beiden Seiten befinden, wenn Fragende und Antwortende in der Materie bewandert sind.

Die Beziehung als Kontext der Datengewinnung: „In der Oral History (...), bei der ein Thema durch Gespräche erarbeitet wird, gelangen wir in der Regel zu Resultaten, ohne dass die Beziehungsdynamik, die sich zwischen uns und unseren Partner:innen entwickelt, in die Analyse einbezogen wird. Es geht darum aufzuzeigen, welche neuen Erkenntnisse möglich sind, wenn der Beziehungsaspekt als Teil des Forschungsprojektes verstanden wird.“

(Florence Weiss in Gregor Spuhler: „Vielstimmiges Gedächtnis“, Zürich 1994)

Die Methode: Oral History

Entstanden zunächst in den USA und England, etablierte sie sich in Deutschland vor allem mit Überlebenden des Holocaust: Lutz Niethammer und Alexander von Plato haben sie wesentlich geprägt. Gregor Spuhler beispielsweise definiert die Oral History als eine interaktive Forschungsmethode, in der Forschende und Erforschte an einem Gespräch beteiligt sind. **Erinnern:** Erfahrungen werden, sagt Spuhler, von der Gegenwart aus auf die Vergangenheit hin erzählt und gedeutet. Techniken des Erinnerns/Vergessens? **Biografie:** Autobiografien werden jedoch konstruiert, sind von individuellen Erfahrungen geprägt, folgen gesellschaftlichen Mustern.

Das kollektive Gedächtnis: Wie ist Oral History als mikrohistorisches Forschungsverfahren mit Makrogeschichte verknüpft? (Siegfried Kracauer) Oder braucht es hier die Akteur-Netzwerk-Theorie? (Bruno Latour) **Das Gespräch/Interview:** Das Interesse an den Interviewten sei wichtig, wie deren Bereitschaft, Auskunft zu geben. (Dora Imhof, ETH Zürich) **Die Dynamik** der Persönlichkeit trifft dann auf die Dynamik der Erinnerung und die der aktuellen Interaktion.

Die Macht des Fragens trifft auf die Macht, ein Interview zu gewähren und es zu autorisieren. Interviews enthüllen und verbergen zugleich.

2. Archivieren: Digitale Kultur

Die Form ist das utopische Element.
(Heiner Müller)

Wie kann man die Materialität der Gespräche ins Digitale transportieren?

Gedächtnis vs. Speicher

Kulturelle Speicher sind immer technisch geformt - der Speicher selbst ist Kultur. Die lebendigen Archive speichern Traditionen, halten sie am Leben. Damit wird das Archiv zur einer Art Feedback-Agentur des individuellen und kollektiven Gedächtnisses.-Die Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung wiederum verweist auf die Chancen einer Medienarchäologie: Die Erinnerung als metaphysischer Begriff und das Gedächtnis als operative Ebene werden geformt von der technischen Praxis der Speichermedien.
(Wolfgang Ernst: „Das Gesetz des Gedächtnisses“, Berlin, 2007)

Wie kann ich das Archiv/Datensammlung/Datenbank schützen?

Das Überführen in die digitale Welt erfordert kontinuierliches Changemanagement, denn Datenträger verändern sich permanent. Daten müssen migrationsfähig sein, ihre Migration ist notwendig und muss geplant werden, das Anlegen von **Meta-Daten** ist die Voraussetzung dafür.

Besonders wichtig ist eine Einheit der Metadaten (Datei/Texte/Konzepte). Metadaten sind am besten nach einem Schema zu erstellen, entscheidend sind personenbiografische Daten, ebenso Infos über Personen für eine notwendige Quellenkritik. Dabei ist Genauigkeit wichtig, um diese Daten-Migration sorgfältig begleiten zu können. Daten sind zu trennen in ihre Speicherung einerseits und ihre Darstellung andererseits. Unterschieden werden muss zwischen Speichermedium, Hardware, Software. Die Institution muss sich darauf einstellen, alle 3 bis 5 Jahre umzukopieren. Sinnvoll

ist es, eine gemeinsame Bibliografie zu führen und zu pflegen, dann könnte man die Erschließung der eigenen Inhalte gleich mit der Recherche verbinden. (Peter Fornaro, Digital Humanities Lab Universität Basel)

Ausblick

Eine Vermittlung der archivierten Inhalte wäre ein Folgeprojekt zum hier dargestellten ersten Schritt: dem Aufbau eines Archivs. Neben einer Erforschung und Schritten zu einer Geschichtsbildung lassen sich auch die unendlichen Möglichkeiten einer medialen Vermittlung kaum begrenzen, hierzu einige Gedanken:
Zugang ermöglichen/ neue Zugänge finden/ Transmedia Storytelling/
Material für weitere Podcasts/ in der Ausbildung unterbringen/
Learning Spaces kreieren/ als Material im Unterricht verwenden/
Hörinstallationen/ Wo sind Anknüpfungspunkte im Außen?/ Lasst mal andere darauf antworten/Provokationen erproben/ in die Hände von Künstlern geben/ RE-INSZENIERUNG/ Das Archiv als Ort der performativen Aneignung/

Performing the Archive!

Die Gespräche

Im Pilotprojekt „Tea Time in der Jurte“ wurden am bisher zwölf Interviews geführt:

Margret Wübboldt mit Benno Lehmann, Astrid Griesbach mit Kathi Loch, Frank Becker mit Anna Menzel, Ulrike Völger mit Peter Müller, Astrid Griesbach mit Susanne Olbrich, Almut Schäfer-Kubelka mit Ingo Mewes, Hannah Elischer mit Stephan Hellmann, Anna Menzel mit Regina Menzel, Almut Schäfer-Kubelka mit Hans-Jochen Menzel, Andree Gubisch mit Hartmut Lorenz , Andree Gubisch mit Wieland Jagodzinski, Cecilia De la Jara mit Matthias Redekopp, Suse Wächter mit Hans-Jochen Menzel, Sophia Walther mit Markus Joss, Amelie Schmidt, Tanja Linnekogel mit Peter Waschinsky.

„Alter Ego Raubkopie“

Ein Gespräch mit Helgard Haug,
Stefan Kaegi und Imanuel Schipper von
Rimini Protokoll über ihr aktuelles
Projekt, Marionetten, Deepfakes
und Elon Musk

Jörg Lehmann: Liebe Helgard Haug, lieber Stefan Kaegi, lieber Imanuel Schipper, wunderbar, dass es klappt, das wir uns hier über zoom treffen, um über euer Projekt zu sprechen, bei dem ihr zum ersten Mal mit uns kooperiert. Ich habe ein paar Fragen formuliert, die ich euch gerne stellen möchte, die folgen ein wenig einer Dramaturgie, mal sehen ... Ich beginne mit der ersten Frage: „Alter Ego Raubkopie“ ist der Titel dieses Projektes für den neuen Standort der Puppentheatersammlung in Dresden 2024. Was ist der Glutkern des Unternehmens? Welche Frage steht im Zentrum? Und, davon abgeleitet, wie kam es, dass diese Arbeit zu uns, in die Ernst Busch, in die Abteilung Puppenspielkunst gefunden hat?

Stefan Kaegi: Also, die Arbeit geht ja zurück auf eine Anfrage von der, wenn ich mich nicht irre, zweitgrößten Puppentheatersammlung der Welt in Dresden, die ein neues Museum bekommt und dort Künstlerinnen und Künstler einlädt, jeweils für ein Jahr eine Installation zu machen. Und wir haben uns dann gefragt: Puppe. Was ist Puppe im Zeitalter von Deepfakes und künstlicher Intelligenz, besteht eigentlich die Gefahr, dass wir selber, unser Abbild zur Puppe für andere wird? Und: Was geschieht wiederum mit uns, wenn wir das erleben? Und können wir diesen Konflikt erfahrbar machen – in einer Installation?

Helgard Haug: Das Interessante war, dass wir eine Carte blanche bekamen. So haben wir anfangs erst mal realisiert, wie weit entfernt unsere künstlerische Praxis vom klassischen Puppenspiel entfernt ist und wie wenig Erfahrung wir damit haben. Es war also ein gegenseitiges Aufwecken, die „schlafende Sammlung“ uns und nun wir die „schlafende Sammlung“. Spannend waren für uns eher Begrifflichkeiten als konkrete Puppen oder Stückvorlagen. Der Begriff „Manipulationen“ war schnell relevant. Was bedeutet das im Puppenspiel? Aber auch, wie werden Bilder manipuliert, wie wird Gesagtes manipuliert,

und wie werden Nachrichten manipuliert? Wie funktioniert das? Und wie genau sind wir selber in so ein Spiel mit unserer eigenen Identität im digitalen Raum verwickelt? Dieses Verhältnis hat uns interessiert: Wer spielt, wer wird gespielt, was spielt uns, wo spielen wir? Wer macht die Regeln? Und es ist aufregend, mit diesen sehr aktuellen, technischen, aber auch politischen Fragestellungen in so eine alte Kunstform wie das Puppenspiel zu gehen. Um diese Reibung geht es. So finden sich die Besucher:innen am Anfang der Installation auch in einem sehr altmodischen, klassischen Setting wieder ...

JL: Ein Zwischenruf von mir: Es ist aber nicht eure erste Arbeit mit dieser „alten Kunstform“, mit Puppe! Wir an der Busch verfolgen ja eure Arbeiten mit großem Interesse, ich glaube „Situation Rooms“, das war 2013, wo Dinge bereits eine tragende Rolle gespielt haben. Wo der Vorgang, Dinge in die Hand zu nehmen, bei den Teilnehmenden plötzlich einen theatralen Vorgang oder eine theatrale Kommunikation ausgelöst hat. Dann natürlich „Uncanny Valley“, ich glaube, das habe ich 2019 in Berlin gesehen, mit Thomas Melle als Roboter auf der Bühne. Ich wollte nur sagen, dass das Interesse von unserer Seite an euren Arbeiten durch ihre Schnittpunkte zu Puppe, zum Theater der Dinge schon länger da ist.

HH: Absolut klar, die größere Frage, die dahintersteckt, ist eine, die uns auch antreibt und in vielen Projekten ihren Ausdruck findet oder gefunden hat. Also in ihrer Übertragung. Aber ich sag mal so: Mit einer Marionette zu arbeiten, also ganz konkret mit einer Holzpuppe an Fäden, ist für mich Neuland. (lacht)

JL: Das wäre die zweite Frage, die mich interessiert. Was bedeutet denn das für euch, die ihr euch mit Deepfake und mit Avataren und mit diesen ganzen gesellschaftlich hochbrisanten Themen in diesem Stück oder

in dieser Installation, wie du gesagt hast, Stefan, beschäftigt, wenn ihr auf diese ganz haptischen Zusammenhänge trefft? Also wenn ihr mit Christian Werdin in der Werkstatt steht, der mit einem Set von Schnitzmessern arbeitet und vermutlich aus Lindenholz, ich weiß es nicht ...

HH: Soweit ich weiß, ist es Birne!

JL: ... aus Birnenholz, danke, jetzt diesen Menschen Elon Musk da herausschneidet? Oder wenn ihr auf jemanden wie unseren Werkstattleiter Ingo Mewes trefft. Also, verändert das eure Arbeit, die Begegnung mit diesen Künstlern, die sehr haptisch arbeiten? Hat das möglicherweise neue Impulse in eure Arbeit hineingebracht?

HH: Das sind ja Übersetzungsprozesse, die auf ganz, ganz vielen Ebenen gleichzeitig stattfinden und die super spannend sind. Wir übersetzen Ideen in Sprache und Räume, aber auch in Codes, wenn wir mit Codern und Programmierern arbeiten, wir übersetzen das aber eben auch in einen ganz, ja, wie du sagst, haptischen Vorgang, bei dem zu beobachten ist, wie aus einem Stück Holz eine Figur entsteht, die ein Abbild einer realen Person ist. Der Puppenmacher Christian Werdin hat die Arbeitsschritte dokumentiert und man sieht, wie er mit seinen erfahrenen Händen, die das schon hundertmal gemacht haben und mit dem Material umgehen können, aus einem Stück Holz eine Figur erschafft. Dann wird daraus langsam eine Person, die den Betrachtenden wieder in ein Verhältnis setzt zu dem Menschen, den diese Puppe repräsentiert. Und spannend ist, dass es eine streitbare Person ist, die weltweit bekannt ist und ihrerseits das Spiel mit Menschen und die Manipulation von Medien und Märkten perfekt beherrscht: Elon Musk ...

Immanuel Schipper: Während des Entwicklungsprozesses entsteht oft eine

dynamische Wechselwirkung zwischen technologischen und haptischen Aspekten. Einerseits zeigt die existierende Technologie Beschränkungen auf. Sie funktioniert oft nicht so, wie wir das möchten. Das stellt uns vor Herausforderungen, die gelöst werden müssen. Andererseits entwickelt sich die Technologie selber sehr rasch weiter. Bei einigen bestehenden Apps im Bereich der Deepfake-Technologien überrollen sich die Fortschritte: Kaum haben wir einmal gezwinkert, ist schon eine neue Funktion verfügbar! Das ist unglaublich inspirierend, erweitert den Horizont und das Potenzial an Möglichkeiten. Gleichzeitig wächst auch der Pool der Ideen, die man nicht mehr umsetzen muss, weil man sie schon kennt. Dieses Hin und Her im Kurationsprozess ist anregend und herausfordernd zugleich.

SK: Also für uns ist das Haptische schon immer zentral gewesen. Wir suchen zwar immer wieder nach komplexen Inhalten, aber wir überführen die gerne in den Körper. Und da gibt es vielleicht noch einen Aspekt des Marionetten- oder Puppentheaters, wo ich eigentlich schon lange eine Verwandtschaft sehe, weil wir ja gerne das Publikum dazu verführen zu partizipieren und es, so könnte man vielleicht im übertragenen Sinne sagen, an Fäden durch Installationen oder durch den Stadtraum führen und ihm da natürlich auch bestimmte Freiheitsgrade zugestehen. Ein Wort, was wir jetzt gerade an der Puppe gelernt haben. Uns interessiert: Wie bringt man Materialitäten zusammen, während der Kopf natürlich auf abstrakteren Ebenen mitarbeitet?

JL: Das ist ein schönes Stichwort, das du gesagt hast: geführt werden. Viele Arbeiten, die ich von euch erlebt habe, beziehen ihre Wirksamkeit daraus, dass ich als Zuschauer partizipierend geführt werde. In einem Setting, das ich miterlebe und das mir möglicherweise eine neue Wahrnehmung

schenkt. Habt ihr es diesmal mit der Marionette vielleicht das erste Mal mit einem Material zu tun, was auch widerständig ist? Wie ist das mit dem Zufall, spielt der Zufall in euren bisherigen Arbeiten eine Rolle? So eine Marionette macht ja, zugespitzt gesagt, nicht immer das, was der Spielende will. Spielt der Zufall, spielt diese Freiheit des Zufalls in euren bisherigen Arbeiten eine Rolle und ist das vielleicht diesmal angesichts des Materials noch mal neu zu bedenken?

HH: Ich glaube, es ist wichtig, bei den Beispielen unserer Projekte zu differenzieren. Bei „Situation Rooms“ trifft die Beschreibung zu, da ging es tatsächlich um eine Art Führung oder Verführung, um eine Präzision. Es war uns daran gelegen, dass die Besucher:innen möglichst perfekt das nachvollziehen, was eben vorher in diesen Räumen stattgefunden hat und auf Film gebannt wurde. Das Stück lebte genau davon, dass die Tür im Film fast zeitgleich mit jener im realen Raum aufgeht. Weil die vorgegebene Handlung von den Besucher:innen perfekt ausgeführt wurde. Es ging darum, hier keinen Spielraum zu lassen und alle in dieses Räderwerk zu schicken. Es gibt aber auch andere Arbeiten, in denen die Abweichungen interessant sind. Also wo es wirklich darum geht zu sehen, wie spielen die Zuschauer:innen mit einer Vorlage, wie gehen sie damit um, was erfinden sie neu. Wie bringen sie sich ein. Und jetzt hier bei dem Puppenprojekt ist es total spannend zu verstehen, wie schwierig das überhaupt ist, mit einer Puppe zu spielen. Wann übernimmt die Puppe, wann verselbstständigt sie sich – Ingo Mewes hat uns das am Beispiel des Laufens gezeigt. Wo bekommt die Puppe ein Eigenleben, mit dem man rechnen oder mit dem man arbeiten muss, wann schlackert so ein Körper nach und hat eine eigene Dynamik, was macht die Figur „menschlich“, wo überrascht sie, wo muss man so eine Puppe zum Beispiel mal niesen oder sich verschlucken lassen? Erwähnt haben

wir bislang noch nicht, dass die Puppe ja wiederum nicht von einem Menschen gespielt wird, sondern ein Roboter diese Figur manipuliert ...

IS: In vielen Arbeitsprozessen, zumindest in denen, die ich kenne, spielt das Zusammenspiel von Zufall und Kontrolle eine wesentliche Rolle. Dies wird oft in Diskussionen und Verhandlungen ausgelotet. Ein gutes Beispiel dafür ist das Stück „Top Secret International“ (2017), das so konzipiert ist, dass kein Zuschauer das gleiche Erlebnis hat wie ein anderer. Oder „Welt-Klimakonferenz“ von 2015, wo es Teil des Konzepts war, dass die Zuschauer am Ende des Stücks ihre unterschiedlichen Erfahrungen und Versionen austauschen konnten.

Man kann zwar bestimmte Aspekte steuern, aber andere Teile bleiben unkontrollierbar. Man kann beispielsweise Optionen vorgeben, sie auch gewichten und promoten, aber welche Wahl letztendlich getroffen wird, bleibt offen. Dieses Spannungsfeld zwischen der gut gestalteten Führung der ästhetischen Erfahrung und der Kreation eines unkontrollierbaren Zufalls durch die partizipative Wahl der Zuschauenden ist für uns ein wiederkehrendes und wichtiges Thema. Dies spiegelt sich in diesem Projekt in den physischen Gegebenheiten der Marionette, die sich ebenfalls nicht komplett kontrollieren lässt.

JL: Mir fällt auch noch deine Arbeit, Helgard, „Chinchilla Arschloch waswas“ von 2019 ein. Was als Aufführung, vermute ich, dann immer ein Zufall war, der stattgefunden hat. Ich glaube, wer die Arbeit zweimal gesehen hat, hat natürlich zwei total verschiedene Abende erlebt. Mir ging es vor allen um Projekte wie eben „Situation Rooms“, wo es Teil eurer künstlerischen Strategie war, das Publikum sehr eng zu führen ...

HH: Genau.

JL: ... damit genau dieser Effekt entsteht. Daraus abgeleitet eine nächste Frage: Wir haben schon über den führenden Arm gesprochen, Helgard hat ihn erwähnt, der diesmal kein Menschenarm sein wird. Wir freuen uns natürlich riesig, dass ihr nicht nur bei uns arbeitet, sondern dass ihr ganz konkret mit unseren Studierenden, in diesem Fall aus dem dritten Studienjahr, arbeitet und mit ihnen diesen Arm kreierte. Was sind eure Erwartungen an die Studierenden, was ist das Forschungsfeld, wo ihr sagt, hier brauchen wir vielleicht nicht nur Hände, die das machen, sondern hier brauchen wir Leute, die das gerade studieren?

SK: Das Faszinierende an diesem Projekt ist: Wir haben jetzt an einem Tag mal begonnen zu schauen, wie ist diese Puppe zu steuern, und die wird ja eben nicht nur durch einen Menschen gesteuert. Das ist sozusagen ein multipersonaler Puppenspieler/eine Puppenspielerin. Da ist zum Beispiel eine Studentin dafür zuständig, den Kopf zu drehen und in den Nacken zu legen, eine andere für das Bewegen der Beine und jemand anderes für die Arme und so teilt sich das auf. Ich glaube, im Moment sind wir bei 5 bis 6 Leuten. Das ist natürlich ungeheuer faszinierend, das könnten wir selber ja gar nicht leisten. Da freuen wir uns natürlich auf die Expertise von Menschen, die eben ein sehr genaues Gefühl dafür entwickelt haben, wie indirekt agiert wird. Es wird ja nicht über die Fäden agiert, sondern wir suchen gerade noch mit Julian Jungel vom Labor für Digitalität und Ingo Mewes nach dem richtigen Interface, wie das dann auszusehen hat, und ja, da wird viel Expertise einfließen können.

JL: Das ist, glaube ich, auch das Spannende für das Studienjahr, dass es etwas mit künstlerischer Forschung zu tun hat. Deswegen sitzen und sprechen wir jetzt hier. Das Buch wird im dritten Teil überschrieben sein mit WAS WIRD? Ich glaube, es ist ein Projekt,

was ihr uns da beschert habt, was möglicherweise in die Zukunft gerichtet ist, was auch für uns etwas Neues ist. Und ich glaube, das spüren auch die Studierenden, (natürlich großartig unterstützt durch Ingo Mewes und Julian Jungel), dass sie, wie du es gerade gesagt hast, mit ihren besonderen Fähigkeiten gefragt sind. Eben als Spielende, die auf der Bühne auch noch einmal anders denken in dem Sinne, dass sie nicht nur ihren eigenen Körper als Medium der Darstellung betrachten, sondern auch dessen Verlängerung, die Puppe. Ihr habt schon die Puppentheatersammlung Dresden erwähnt, ohne die es vielleicht das Projekt gar nicht gäbe. Was sind eure Überlegungen, diese 12000 Puppen sind auch für uns an der Hochschule bisher gefühlt weit weg – Helgard hat vorhin gesagt, ihr habt euch gegenseitig aufgeweckt. Werden die Objekte, die da in ihren Kästen sitzen oder hängen, werden die eine Rückwirkung auf euer Projekt haben? Soll das, was ihr vorhabt, mit dem, was ihr vorfindet, kofabulieren?

HH: Es ist auch unsere Aufgabe, thematisch auf die Sammlung zurückzugreifen. Und unsere Installation geht ja über das bereits erwähnte Marionettenspiel hinaus. Es ist ein Parcours durch unterschiedliche Räume: vom Marionettentheater-Setting auf die Hinterbühne, wo man auf den Roboterarm schaut, darauf, wie der Roboter mit der Puppe interagiert. Dann finden sich die Besucher:innen in einer Art Gegenüberstellung wieder und im weiteren Verlauf geht es dann stärker um die Frage, wie Daten, die vorher erhoben wurden, manipuliert werden können. Also wie wird im digitalen Raum gespielt? Von dort aus gehen die Besucher dann in eine eher klassische Ausstellungssituation, wo wir Puppen aus der Sammlung ausstellen werden, die thematisch relevant sind. Also zum Beispiel, was ist für uns so eine Kopie von einer Kati Witt, die da mal als Puppe dargestellt wurde, was macht das, wenn ich der heute gegenüberstehe, was hat das mit dem

Original zu tun, welche Puppen wurden überhaupt, ja doppelt hergestellt oder haben Doppeltgänger, mit solchen Fragen beschäftigt sich der Ausstellungsteil. Und die ganze Idee der Sammlung ist ja auch, dass man einen sehr, sehr kurzen Weg hat, dass man mit dem Reichtum dieser Sammlung am neuen Standort sehr aktiv umgehen kann.

JL: Das finde ich interessant, das ist eine sehr schöne, geplante Wechselwirkung oder Rückwirkung in die Ausstellung hinein.

JL: Imanuel hat vorhin gesagt, wie schnell das im Moment geht, wie ihr wahrscheinlich fast überholt werdet von der Entwicklung dieser neuen Technologien. Es ist letztlich eine Entwicklung von Dingen – auch die Puppe ist ja ein Ding. Also die Dinge und unser Verhältnis zu ihnen entwickeln sich rasant. Wir sitzen jetzt auch gerade vor einem Laptop und nur deshalb können wir über große Entfernungen miteinander sprechen. Spielt dieses Phänomen, das ist meine letzte Frage, bei eurem Projekt auch eine Rolle? Was können wir von der Puppe lernen?

SK: Es ist ja ein Medium, das uns spiegelt. Worin wir uns wiedererkennen, wo also gewisse Prozesse von Identifikation, Empathie trickreich umgelenkt werden. Das ist erst mal sehr faszinierend und setzt sich in der Frage fort, wozu künstliche Intelligenz in der Kunst nützlich sein kann. In beiden Feldern spielt eine große Portion Projektion mit, so dass man eigentlich wie in einem Science Fiction die ganze Zeit denkt, da steckt doch Leben drin oder diese künstliche Intelligenz wird uns womöglich irgendwann komplett ersetzen ... Was da alles so geschrieben wird, zeugt ja davon, dass die Puppe oder der Roboter offenbar ungeheuer anregend ist. Seine Allmacht ist zwar zum großen Teil fiktiv, aber das macht natürlich eine poetische Reflexion über die eigene Existenz möglich.

HH: Andererseits ist die Puppe, mit der wir es zu tun haben, ja nicht gerade ein Sympathieträger. Das finde ich total interessant. Elon Musk mit seinem Handy in der Hand: Das ist auch so ein Clash der Materialien, die aus Holz geschnitzte Figur, die dann aber mit sehr aktueller Technik ausgestattet wird. Mit seinem Handy generiert die Holzpuppe die Daten, die später manipuliert werden. Es ist also nicht irgendeine Kasperpuppe, sondern eine problematische Figur, an der wir uns auch abarbeiten werden. Das ist vielleicht genau dieses Pinocchio-Gefühl, was ist das für ein Verhältnis und wen hole ich mir da ins Haus oder auf die Bühne, wem gebe ich eine Bühne?

JL: Und er wird, wenn ich euer Projekt richtig verstehe, den metaphorischen Raum verlassen, in welchem man lediglich sagt: „Marionetten, ach, die hängen ja an Fäden, die sind ja ferngesteuert!“ Wenn ich also versuche, zu erraten, was ihr da vorhabt, dann wird Elon Musk sich sprichwörtlich auch von den Fäden lösen, oder?

HH: Total. Glaub ich auch. Zum Schluss hängen wir an Fäden. (lacht) Ja.

JL: Und das kann dann, Stefan hat es gerade eine Fiktion genannt, vielleicht eine utopische, eine befreiende Erfahrung sein ... oder möglicherweise auch eine sehr bedrückende. Also, in diesem Sinne bin ich sehr gespannt, was wir dann im letzten Raum fühlen und denken werden.

IS: Von Beginn an haben wir uns immer wieder mit dem Begriff Freiheit beschäftigt. Sind wir wirklich frei oder sind wir Marionetten, deren Handlungen und Gedanken von unbekanntem Kräften gesteuert werden? Werden wir auch von jemandem gespielt? (lacht) Und ich sage das, ohne in Verschwörungstheorien abzugleiten ...

JL: Ja, klar.

IS: Wessen Fäden folgen wir, was bedeutet Freiheit? Das Marionettenspiel bietet die Möglichkeit, über verschiedene Konzepte von Freiheit nachzudenken, wie die „Freiheit der Marionette“ oder die Rebellion der Marionette gegen ihren Spieler. Können Marionetten, die in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt sind, trotzdem eine Art Dialog mit dem „Spieler“ führen? Wenn wir diesen Gedanken auf neue Technologien wie Deepfake anwenden, wird es komplexer. Diese Technologie birgt sowohl Gefahren als auch Chancen und fordert uns heraus, über die Grenzen unserer Wahrnehmung und unseres Glaubens nachzudenken. In einer Welt, in der das Sehen nicht mehr zwangsläufig Glauben schafft, müssen wir uns fragen: Was bedeutet „Wahrheit“ eigentlich noch? Was weiß ich? Das Sprichwort „Ich glaube es erst, wenn ich es gesehen habe!“ verliert mehr und mehr an Bedeutung und es wird klar, dass es vielleicht nie als Garant für Wahrheit dienen konnte.

JL: Kleist schrieb schon 1801 an seine Verlobte den schönen Satz: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.“ Es ist spannend. Also, ich bin neu inspiriert und gespannt auf das, was ihr macht und was ihr vorhabt – in dieser aktuellen Arbeit mit dem Studiengang Puppenspielkunst der „Ernst Busch“. Danke für das schöne Gespräch!

Holger Teschke
Marionetten-Sonett
für Christian Werdin

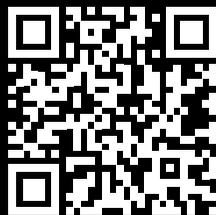
Seit Adams Tagen zappeln wir am Strick
Tanzen an Fäden nach der Pfeife unsrer Herrn
Und wer nicht mittanzt bricht sich das Genick
Am Galgen und kann sich bei Gott beschwern
Falls der ihn anhört vor dem Himmelsthron
Und Ohren hat fürs Elend armer Hunde
Die krumm sich hampeln für 'nen Hungerlohn
Am Strick geboren gehen wir am Strick zugrunde
Ach fänden wir doch eines Tags den Mut
Die Hand zu beißen die uns führt und füttert
Und anzustimmen den Gesang aus Witz und Wut
Ein Lied das unsre Bühnenwelt erschüttert
Das ist und bleibt die Angst der Politik
Wir schneiden unsre Fäden ab und drehn den
Strick

7. Oktober 2023

HÄNDE HOCH

Ein Podcast über
Menschen hinter Puppen

Roscha A. Säidow, Paul Enke



Wie finden Menschen zur Puppe? Was für Wege sind Künstler:innen gegangen, um zu dieser besonderen Kunstform in all ihren Facetten zu kommen? Und was machen sie dann damit?

HÄNDE HOCH spricht mit den Menschen hinter den Puppen und macht Kreative sichtbar, die die Szene der Puppenspielkunst mitgestalten. Wir fragen: Wann hat die Puppe euch gefunden? Wie ist das Leben als Tourneetruppe? Wie arbeitet es sich in einem Puppentheaterensemble - und wie hingegen funktioniert der Alltag zwischen Antragseinreichung und Proben in der Freien Szene? Viele spannende Gäste stehen Rede und Antwort. Sowohl erfahrene Spieler:innen, als auch Studierende, Theaterleiter:innen, Puppenbauer:innen, Ensembles und Kollektive sprechen hier über ihre ureigenen Wege und Umwege.

“Auf die Bühne zieht mich - ” “Adrenalin.”

Annemie Twardawa, Mitglied der Compagnie Lovefuckers, Antwort aus der Speedrunde / Folge 4 HÄNDE HOCH

Das Theater ist flüchtig; erfahrbar im Moment. Sobald der Vorhang fällt, bleibt da nur die Erinnerung an ein Kunstwerk. HÄNDE HOCH ist Diskurs über Erfahrungen und eine Art Wissensspeicher, der unterschiedliche Generationen von Akteuren der Puppenspielkunst verbindet. Wir sprechen über künstlerische Impulse, über Antriebe auf der Bühne, über Materialwahl und nehmen uns einmal Zeit für Reflexion: über das künstlerische Tun und das Erschaffen von immer neuen Wirkungsräumen. Denn nicht überall wo heute Puppe drinsteckt, stand vorher Puppe drauf.

Dabei wirft der Podcast auch einen kritischen Blick auf Produktionsbedingungen: Wie finanzieren unsere Gäste ihre künstlerische Arbeit in der Freien Szene? Und wieviel Freiheit hat man in einem festen Ensemble? Wir sprechen über Selbstorganisation, Marketing, Fundraising und Risikobereitschaft.

“Wenn du unseren Absolvierenden etwas zurufen könntest, was wäre das?”

“Risiko eingehen. Ihr müsst einfach mal diese Ängste abwerfen. Ihr müsst viel mehr Risiko eingehen. Egal, ob ihr euch irgendwo bewirbt. In jedem Szenenstudium. Einfach mehr reingeben von euch. Damit ihr euch ausprobieren könnt. (...) Wenn man das nicht macht, wird man nicht rausfinden, was man sich selbst bedeutet.”

Puppenspieler und Regisseur Prof. Hans-Jochen Menzel, Tipps and Tricks / Folge 1 HÄNDE HOCH

Wir befinden uns mitten in der ersten Staffel von HÄNDE HOCH. Neun Folgen begleiten uns bis Frühjahr 2024. Doch damit nicht genug. Wir wollen diese Gesprächsreihe weiterentwickeln und wünschen uns für die Zukunft ein Live-Publikum und Kuchen. Unter dem hier aufgeführten Weblink erscheinen alle Folgen und Infos auf einen Blick.

Wir hören uns bei - HÄNDE HOCH!



Kunst ohne Zentrum. **Wir feiern das Netzwerk!**

Jörg Lehmann



Ob Figurentheater, Schattentheater, Puppenspielkunst, Objekt- und Materialtheater, Maskenspiel, begehbare Installation oder digital gestützte Immersion: Das THEATER DER DINGE ist in vielfältigen künstlerischen Strategien und Phänomenen sowie an den unterschiedlichsten Orten präsent. Das Ding, das Objekt, die Puppe findet statt: ob in Kontinuität oder als singuläres Ereignis, ob eher zufällig oder von langer Hand geplant, das Spiel konstituierend oder als Ornament. Die Szene ist im deutschsprachigen Raum geografisch, inhaltlich und im Erscheinungsbild weit gestreut. Es gibt nicht *den* künstlerischen Referenzpunkt. Auch nicht *den* Sehnsuchts- oder Ehrfurchtsort für unsere Studierenden, die Puppe hat kein Burgtheater, nicht einmal ein festes Ensembletheater in Berlin. Die Orte sind verschieden und Vergleiche verbieten sich. Sie reichen von der Seebühne Hiddensee bis zum Schauspielhaus Graz, vom Theater der Nacht Northeim bis zum Theater Bautzen, vom Schauspiel Köln bis zum Schubert Theater Wien, von der Staatsoper Unter den Linden bis zum Figuren Theater St. Gallen. Das Theater der Dinge findet auf Festivals in Bochum und Magdeburg statt, in Erfurt und Erlangen, in Eupen in Ostbelgien, in Hohenems, im oberösterreichischen Wels und in der Schaubude Berlin. Und nicht zu vergessen: unterwegs. Der jeweilige Rahmen des kreativen Schaffens reicht vom öffentlich subventionierten Haus mit Prozebühne, Werkstatt und Personalrat bis zum Theater aus dem Koffer für die theatrale Grundversorgung auf dem flachen Land – und das alles ganz ohne Theatertreffen.

Das Theater der Dinge, die „Puppe“, eine Kunst ohne Zentrum.

Aber es gibt das NETZWERK. Es gibt eine lebendige Szene, in der man sich nicht immer kennt, aber erkennt. Man findet auch bei anderen das eigene Interesse, diese besondere Form von Neugier und Demut gegenüber der Welt der Dinge, die uns umgibt. Man teilt mit anderen das eigene Suchen, die eigene Obsession, den eigenen Blick auf die Welt. Man pflegt den persönlichen Austausch, denn die öffentliche Wahrnehmung, die Reflexion in Presse und Medien ist noch lange nicht dort angekommen, wo sie der Innovationsfreude, dem fortwährenden Experimentieren und der gesellschaftlichen Relevanz der Szene PUPPE auf Augenhöhe begegnen könnte.

Deshalb: ein Netzwerkheft! Wir würdigen das bestehende Netzwerk und haben es in einem Heft versammelt. Ein Heft, mehr Blattsammlung als gebundener Foliant, mehr Werkstatt als Hochglanz, eine Standortbestimmung, Stand: jetzt. Und vor allem auf Erweiterung angelegt!

Eine erste Sammlung der vielfältigen Orte und Institutionen, an und in denen „Puppe“ stattfindet. Mit Antworten auf jeweils fünf Fragen von Menschen, die dort in Ensembles, Kollektiven und Gruppen Theater machen.

Dieses Netzwerkheft wurde anlässlich von Puppe50, dem Geburtstag des ersten Studiengangs für ein Theater der Dinge im deutschsprachigen Raum, begonnen. Es kann hier abgerufen, angesehen, gelesen und vor allem: gerne erweitert werden.

Auf dass wir uns in der Szene und in unserer Kunst, auch ohne Zentrum, weiterhin nicht nur erkennen, sondern besser kennen lernen!

Impressum

Puppe50
Was war? Was ist? Was wird?
*Fünf Jahrzehnte Puppenspielkunst an
der HfS Ernst Busch Berlin*

Herausgegeben von Jörg Lehmann

Edition Hochschule für
Schauspielkunst Ernst Busch Berlin

© 2024 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72, 10405 Berlin
Germany
www.tdz.de

Gestaltung: Büro Bum Bum, Berlin

Printed in Germany

ISBN:
978-3-95749-484-9 (Print)
978-3-95749-501-3 (ePDF)
978-3-95749-502-0 (Open Access)

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz BY NC ND. Die Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>



Theater der Zeit



Hochschule für Schauspielkunst
Ernst Busch

Bildnachweise

Alle Fotos © Barbara Braun/
MuTphoto, außer:

17 © Jörg Lehmann
22, 29, 34 © Roger Melis
26 © Christine Fiedler
27 © Gert Kiermeyer
28 © Wolf-Dietrich Gebhardt
30 © Marcus Lieberenz
31 © Mario Hohmann
32 © Jens Schlüter
36 © Lutz Edelhoff
42 © Beate Nelken
44, 46 © Gunnar Lüsich
48 © Uwe Hauth
49 © Ruthe Zuntz
50 © Moritz Frieze
51 © Jesko Döring
53 © Büro Bum Bum
54 © Andrea Tralles-Barck
55 © Rimini Protokoll (Haug)
57 © Romy Heiber
58, 59 © Friedrich Kirschner
60 © Björn Hickmann
61 © Sulamita Wiener
64 © Melissa Stock
65 © Thomas Aurin
66 © André Wirsig

Weitere Abbildungen:

S. 69 © Roger Melis
S. 115 © Uwe Hauth
S. 124 © Sophia Jelena Bobic
S. 164 © NBC Universal, Inc.

Umschlagabbildungen:

Figur Fondrak aus „Die Umsiedlerin
oder Das Leben auf dem Lande“
(Heiner Müller) Puppentheater
Neubrandenburg, Regie Monika
Seerig/ Bert Koß, 1983
© Bernd Scholze

„Rinderwahnsinnige“ nach John von
Düffel, Freies Vordiplom von Laura
Schulze und Maximilian
Teschemacher, 2023
© Barbara Braun

„Die Welt und ihr Gegenteil, auf den
Spuren von Kafka“, 2023
© Emmanuelle Bischoff

Funduspuppen, 2023
© Magdalena Roth, Jonathan
Gentilhomme

Geschlechtersensible Sprache

Für alle am Band beteiligten Menschen ist die Gleichbehandlung aller Geschlechter eine Selbstverständlichkeit. Unsere Sprachverwendung und unser Sprachgebrauch wiederum sind unterschiedlich – darin sind wir ein Spiegel aktueller Debatten der Gesellschaft.

Autorinnen und Autoren

Mathias Becker:
Puppenspieler, Schauspieler, Regisseur, Theaterkollektiv manufaktor

Barbara Braun:
Fotografin, Schwerpunkt Kultur

Prof. Dr. John von Düffel:
Autor, Professor für Szenisches Schreiben, Studiengangsleiter UdK Berlin, Dramaturg, Intendant

Prof. Paul Enke:
Gastprofessor für Kulturmanagement an der Abteilung für Zeitgenössische Puppenspielkunst der HfS Ernst Busch

Helgard Haug:
Autorin, Regisseurin, Rimini Protokoll

Atif Mohammed Nor Hussein:
Puppenbauer, Regisseur

Cecilia Eva De la Jara:
Studentin Zeitgenössische Puppenspielkunst

Prof. Markus Joss:
Möbeltischler, Regisseur, Autor, Professor für Zeitgenössische Puppenspielkunst, Abteilungsleiter Puppenspielkunst

Stefan Kaegi:
Regisseur, Rimini Protokoll

Prof. Konstanza Kavrakova-Lorenz:
Regisseurin, Szenografin, Professorin für Puppenspielkunst, 1990–1993 Leiterin der Abteilung Puppenspielkunst

Katja Kollmann:
Kulturjournalistin

Jörg Lehmann:
Dramaturg und Regisseur im Schauspiel, Puppen- und Figurentheater, lehrt Dramaturgie und Theatergeschichte an der HfS Ernst Busch Berlin

Dr. Kathi Loch:
Theaterwissenschaftlerin, Dramaturgin, Leiterin des Museums für sächsische Volkskunst und der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlung Dresden

Prof. Hartmut Lorenz:
Regisseur, Professor für Puppenspielkunst, Gründungsdekan Studiengang Puppenspielkunst, Leiter 1993–2003

Ingo Mewes:
Puppenspieler, Puppenbauer, Erfinder, Leiter Metallwerkstatt der Abteilung Puppenspielkunst

Dr. Thomas Oberender:
Autor, Dramaturg, Intendant Berliner Festspiele 2012–2020

Prof. Roscha A. Säidow:
für Puppenspielkunst an der Abteilung für Zeitgenössische Puppenspielkunst der HfS Ernst Busch

Immanuel Schipper:
Dramaturg Rimini Protokoll

Prof. Robert Schuster:
Regisseur, Professor für Regie

Moritz Sostmann:
Regisseur

Tizian Steffen:
Student Zeitgenössische Puppenspielkunst

Enikő Mária Szász:
Absolventin Zeitgenössische Puppenspielkunst, Puppenspielerin

Hon. Prof. Dr. Gerd Taube:
Theaterwissenschaftler, Honorarprofessor Goethe-Universität Frankfurt am Main, Theaterleiter, Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums Frankfurt am Main

Max Reinhardt:
Schauspieler und Regisseur, Gründer der ersten deutschen Schauspielschule 1905, heute HfS Ernst Busch Berlin

Danksagungen

Mit besonderem Dank an Christine Zeides, Emma Teichert, Robert Richter und Paul Enke für die kreative Crowdfunding Kampagne und natürlich an alle, die diese unterstützt haben.

An Bernd Scholze für die Recherche in Archiven, in denen der Nachlass des abgewickelten Puppentheaters Neubrandenburg lagert. Dank an Mascha Erbeling von der Puppentheatersammlung München für ihre unkonventionelle Hilfe, an alle Autorinnen und Autoren, die uns ihre Texte schenkten. An alle Fotografinnen und Fotografen, die uns ihre Bilder zur Verfügung stellten.

Gewidmet dem Puppenspieler und lebenswerten Menschen Stephan Hellmann (1951–2022), mit dem wir noch unser Fest „Puppe50“ feiern konnten.





Im Sommer 1972 begann an der damaligen Staatlichen Schauspielschule Berlin ein methodisches, kulturpolitisches und nicht zuletzt künstlerisches Experiment: die Gründung der Fachrichtung Puppenspiel, der ersten ihrer Art im deutschsprachigen Raum. Auf der Grundlage einer soliden Handhabung der darstellerischen Mittel steht seither die Beherrschung des Handwerks der Animation und die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Sprache im Mittelpunkt des komplexen Studiums.

Studierende und Lehrende der heutigen Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch nahmen diesen Beginn vor fünfzig Jahren zum Anlass für ein Fest: Puppe50. Drei Tage Spiel und Begegnung, Foren und Diskussionen – getragen von lebendiger Erinnerung, Stolz und Visionen für die Zukunft dieser ganz besonderen Theaterform. Das Buch zum Jubiläum fragt, ganz im Sinne des Festes: Was war? Was ist? Was wird? Ein Innehalten nach fünf Jahrzehnten Ausbildung, eine subjektive Bestandsaufnahme in Wort und Bild.



ISBN 978-3-95749-484-9

