

Körper – Rhythmus - Sinnentstehung. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik des Figurentheaters

Stephan Wunsch, Aachen

Abstract

Dans la foulée de mises en scène de compagnies et de marionnettistes connus ayant attiré une attention internationale, comme Handspring Puppet Company (War Horse), Neville Tranter (Schicklgruber, alias Adolf Hitler) ou le Figurentheater Tübingen (Kinder der Bestie), les arts de la marionnette contemporains sont devenus ces dernières années un sujet d'étude prisé dans les sciences du théâtre. Pourtant, on ne dispose toujours pas d'une esthétique générale de cette forme artistique. Stephan Wunsch, germaniste et lui-même marionnettiste et créateur de marionnettes, présente les prolégomènes d'une telle esthétique en se posant la question du rythme spécifique de cet art. Le concept de rythme de Meschonnic, que celui-ci n'a pas expressément appliqué aux phénomènes théâtraux, se révèle à cet égard particulièrement adapté pour dépasser l'approche analytique réductrice de la sémiotique (« le théâtre comme système de signes ») et appréhender le théâtre d'effigie comme un art dynamique du corps, dans lequel la relation entre marionnettiste et marionnette constitue un continu selon l'acception de Meschonnic. Cette nouvelle approche remet notamment en question l'opposition souvent entendue entre théâtre d'effigie traditionnel et moderne.

Im Zuge internationaler Aufsehen erregender Inszenierungen bekannter Compagnien und Einzelspieler wie die Handspring Puppet Company (War Horse), Neville Tranter (Schicklgruber, alias Adolf Hitler) oder das Figurentheater Tübingen (Kinder der Bestie) ist das zeitgenössische Figurentheater in den letzten Jahren verstärkt Gegenstand theaterwissenschaftlicher Betrachtungen geworden. Dabei steht eine umfassende Ästhetik dieser Kunstform weiterhin aus. Stephan Wunsch, Germanist und praktizierender Figurenspieler und -bildner, präsentiert Vorüberlegungen zu einer solchen Ästhetik, indem er nach dem spezifischen « Rhythmus » dieser Kunstform fragt. Das Rhythmus-Konzept Meschonnic's, das dieser selbst nicht auf theatrale Phänomene bezogen hat, erweist sich dabei als besonders geeignet, den verkürzenden analytischen Ansatz der Semiotik (« Theater als Zeichensystem ») zu überwinden und die Kunstform Figurentheater als dynamische Körper-Kunst zu erfassen, in der die Beziehung Spieler/Figur ein Kontinuum im Sinne Meschonnic's bildet. Nicht zuletzt stellt dieser neue Ansatz auch die häufig anzutreffende Opposition von traditionellem und modernem Figurentheater in Frage.

„[...] dann erst kam der Tänzer.
 Nicht der. Genug! Und wenn er auch so leicht tut,
 er ist verkleidet und er wird ein Bürger
 und geht durch seine Küche in die Wohnung.
 Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
 lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
 den Balg aushalten und den Draht und ihr
 Gesicht aus Aussehn. Hier. Ich bin davor.“

(Rilke: Duineser Elegien, Vierte Elegie)

Die Kunst des Figurentheaters oder des Puppenspiels (wir wollen diese beiden Begriffe, in deren Unterscheidung so viel Mühe investiert worden ist, hier versuchsweise einmal wieder zusammenführen) ist kaum je Gegenstand ausführlicher theoretischer Überlegungen gewesen. Wo dies in der Vergangenheit doch geschah, diente das Figurentheater bzw. die Theaterfigur lediglich als Metapher oder Modell, um etwas über andere Kunstformen zu sagen, etwa bei Kleist oder Craig (vgl. Kiefer 2004), war aber nicht Gegenstand einer Theoriebildung aus eigenem Recht. Selten wurde die Frage gestellt, worin die spezifische Wirkung des Figurentheaters besteht, wodurch es Sinn entstehen lässt, welche ästhetischen Rohstoffe es bearbeitet. Eine eigentliche Theorie des Figurentheaters hat bis heute niemand geschrieben. Dabei darf diese Aufgabe als einigermaßen attraktiv gelten: Wo sonst noch könnte ein unternehmungslustiger Ästhetiker des frühen 21. Jahrhunderts einen so unbeschriebenen Flecken auf der Landkarte der Künste als Betätigungsfeld vorfinden; eine Kunst, der keine eigene Muse gewidmet ist und die sich entweder zwischen Puppen und Automaten oder aber als minder bedeutende Subspezies des Schauspiels eingeordnet wiederfindet? Hier sollen einige vortastende Gedanken dazu angestellt werden, welche Richtung eine Suche nach der spezifischen ästhetischen Leistung des Figurentheaters möglicherweise einzuschlagen hätte, aber auch wo Sackgassen zu befürchten sind.

Im Wesentlichen sollen hierzu zwei Thesen entfaltet werden: Die eine besagt, dass das Barthes'sche *Punktum* (vgl. Barthes 1980/2012) des Figurentheaters in der Provokation durch den animierten Figurenkörper (die den animierenden Spielerkörper notwendig einschließt) zu suchen, also als Körperkonstellation zu verstehen ist. Die Nähe des Figurentheaters zum Schauspiel dagegen, so die zweite These, ist nur eine scheinbare. Und so wie etwa auch die Filmwissenschaft nicht hinnähme, ihren Gegenstand als abgefilmte Theaterspielerei verstanden zu sehen, führt die Anlehnung an die Theoriegerüste der am Schauspiel orientierten Theaterwissenschaften insofern leicht in die Irre, als sie geeignet ist, das Phänomen Figurentheater semiotischer Blindheit auszuliefern. Werden diese Thesen beiläufig in die Nähe von Henri Meschonnic's Rhythmus-

Theorie gebracht, so zeigen sich so auffällige Parallelen, dass Meschonnic sich als Schutzpatron dieses Essays geradezu aufdrängt.¹ Doch der Reihe nach: Betrachten wir, wie das Figurentheater auf der Schauspielbühne in der semiotischen Falltür verschwindet.

Der vielleicht naheliegendste Versuch, das Figurentheater als Spielart des Schauspiels theoretisch zu erfassen, besteht in einer Semiotik des Figurentheaters nach dem Vorbild Erika Fischer-Lichtes. Die Komponenten des Figurentheaters – seine Dinge, Spieltechniken, Dramaturgien – würden demnach auf ihren Mitteilungswert hin erkundet, um zu verstehen, wie der Zuschauer entschlüsselt, was ihm auf der Figurentheaterbühne als Zeichen präsentiert wird – das Ergebnis wäre also ein „System der [figuren-] theatralischen Zeichen“ (Fischer-Lichte 1998). Wie mit einem Facettenauge betrachtet Fischer-Lichte in ihrem Standardwerk zunächst die Tätigkeit des Schauspielers hinsichtlich ihrer Zeichenhaftigkeit, und zwar nach den Unterpunkten sprachliches, linguistisches, paralinguistisches, kinesisches, mimisches, gestisches und proxemisches Zeichen. Die „Erscheinung“ des Schauspielers wird nach den Einzelaspekten Maske, Kostüm, Frisur abgehandelt, mithin nach Attributen, über die eine Theaterfigur ebenso verfügt. Der (lebendige, atmende, schwitzende, heisere, zitternde) Schauspieler also wird nur als Träger einer Reihe von nach bestimmten Codes zu entschlüsselnden Markierungen aufgefasst, die man sich ebensogut an einer künstlichen Figur vorstellen könnte. Auch die „Tätigkeit“ des Schauspielers ließe sich unter bestimmten Akzentverschiebungen auf das Agieren einer Theaterfigur übertragen.

Man darf also den Verdacht äußern, dass einer solchen semiotischen Betrachtung der schlagendste, offensichtlichste, schlechthin gattungskonstituierende Unterschied zwischen Schauspiel und Figurentheater glatt durch die Maschen schlüpfte: dass nämlich im einen Fall lebendige Menschen, im anderen Fall gestaltete Figuren oder animierte Objekte auf der Bühne zu sehen sind. Diesem Unterschied in Form einer ästhetischen Theorie auf die Spur zu kommen, ist von einer nachträglichen Zusammenschau der vereinzelt Facetten nicht zu erhoffen. Elemente des Diskontinuierlichen lassen sich nicht zu einem Kontinuum zusammenkleben. Das Gedankenexperiment, man unterzöge das Figurentheater einer solchen systematischen semiotischen Unterteilung à la Fischer-Lichte, gibt ein schönes Beispiel für das, was bei einer im Sinne Meschonnic's diskontinuierlichen Betrachtung auf der Strecke zu bleiben droht:

¹ Obwohl für Meschonnic (poetische) Sprache an sich bereits theatral ist und Texte von ihm mehrfach für die Bühne inszeniert worden sind (vgl. dazu auch den Beitrag von Vera Viehöver in diesem Themenheft), hat er soweit ich sehe, keine Überlegungen zur Übertragung seines Rhythmus-Konzepts auf theatralische Zusammenhänge gemacht. Einen Versuch, sein Sprach- und Rhythmus-Denken für das Theater im Allgemeinen produktiv zu machen, unternimmt allerdings Jolly 2005).

Das aktuelle Problem der Theorie des Rhythmus' ist es also, neben dem begrifflichen Zusammenhang des Diskontinuierlichen einen begrifflichen Zusammenhang des Kontinuierlichen zu entwickeln. Es geht darum, dem Kontinuierlichen nach seinem langanhaltenden Verschwinden in der Dunkelheit eine theoretische Existenz zu geben, die seiner empirischen Existenz entspricht. (Meschonnic 2011, 613)

Es ist also nach einer Begrifflichkeit zu suchen, die von Anfang an *das Ganze* zu entwerfen versucht. Meschonnic's Begriff des „Rhythmus als Organisation des Kontinuierlichen“ (Meschonnic 2011, 615) soll hier daher als Ausgangspunkt für eine Beschreibung der körperlichen Erfahrung von Figurentheater fungieren, wie Rilke sie in der Vierten Duineser Elegie beschreibt: „Ich will / den Balg aushalten und den Draht und ihr / Gesicht aus Aussehn. Hier. Ich bin davor.“ (Rilke 1996, 211) Die Begegnung mit einem menschlichen Tänzer hatte das Ich als unbefriedigend gewertet und beschwört dagegen die Konfrontation mit „Balg“ und „Draht“ als existenzielle Herausforderung, die es „aus[zu]halten“, der es sich körperlich („Hier. Ich bin davor“) zu stellen gilt. Die animierte Figur vermag dem Ich offenbar mehr mitzuteilen, aber auch mehr zuzusetzen: „Ich will nicht diese halbgefüllten Masken, / lieber die Puppe. Die ist voll.“ Wo es etwas „aus[zu]halten“ gilt, muss eine erhebliche Herausforderung, Provokation, Infragestellung vorliegen. Figurentheater ist hier primär nicht ein aus intellektueller Distanz zu entschlüsselndes Zeichensystem, sondern ein unmittelbares Erlebnis am eigenen Leib, dem Betrachterkörper also, auf den Balg, Draht und „Gesicht aus Aussehen“ so absichtslos wie unmissverständlich bezogen sind.

Für die im weitesten Sinne postmoderne Kunstbetrachtung sind Figurentheater und Theaterfigur in dem Moment interessant geworden, wo sie begonen haben, sich aufzulösen – für die Figur gilt dies sogar im wörtlichen Sinne. „Nähte am Puppenkörper“ nennt etwa Meike Wagner ihre Dissertation (Wagner 2003)², in der sie fasziniert beschreibt, wie die Figur in modernen Inszenierungen (bzw. eigentlich im Animationsfilm³) sich selbst dekonstruiert, wie die Nähte aufplatzen und die Figur verzweifelt das herausquellende Sägemehl zu retten sucht. Hier werde der Körper der Figur unmittelbar dem Betrachterkörper entgegengesetzt; die Zerstörung des illusionistischen Wirkungsanspruchs ermögliche es, den Zuschauer körperlich zu involvieren.

Dieser Ansatz ist hier interessant, weil der Versuch, einen erweiterten, qualitativen, nicht-binären Rhythmus-Begriff an die Phänomene des Figuren-

² Vgl. dazu auch meine Rezension 'Wie Stiche am eigenen Körper'. In: *Das andere Theater* 56 (2004), S. 39.

³ Modellhaft wird hier das Kaninchen aus Jan Svankmajers Animationsfilm *Alice* (1988) besprochen. Ausschnitte unter <http://www.youtube.com/watch?v=bosvfUoO0DU>.

theaters heranzutragen, sich dem Beziehungsgeflecht zwischen Spielerkörper, Figurenkörper und Betrachterkörper zuwenden muss. Zugleich aber wäre interessant, ob nicht auch der intakte, funktionierende Figurenkörper in dieser Hinsicht beschreibbar ist. Figurentheater als Rhythmus-Phänomen – danach sollte gefragt werden mit Blick auf das Zentrum dieser Kunstform und nicht ausschließlich auf ihre Ränder, an denen die Integrität der Figur, aber auch das klassische Wirkungskonzept expliziert, thematisiert und ironisiert werden und sich auflösen beginnen. Wagner beginnt sich da für den Figuren-Corpus zu interessieren, wo er als Zerfallender dem Betrachter unter die Nase gerieben wird. Aber war er vorher nicht da und hat er etwa nicht bereits in intaktem Zustand die maßgebliche Größe dargestellt? Zu den Höhepunkten der traditionellen *Judy-and-Punch-Show* gehört der Moment, wo der entnervte Punch das schreiende Baby hoch aus dem Fenster wirft. Wer erklären möchte, was daran so unfehlbar lustig ist; was hier vor, auf und hinter der Spilleiste an Körperkonzepten aufgebaut und ironisiert wird, steht vor einer anspruchsvollen Aufgabe. Die aufplatzenden Nähte des larmoyanten Kaninchens sind dagegen von plakativer Schlichtheit, um nicht zu sagen: autoreferentieller Kitsch, extra gemacht für rührselige Feuilletonisten.

Der Versuch, die Wirkung des Figurentheaters mit Hilfe eines Rhythmus-Begriffs im Sinne Meschonnic zu erobern, trifft auf andere Voraussetzungen als etwa in der Literatur- oder Musikwissenschaft. ‚Rhythmus‘ im konventionell-metrischen Sinn ist für das Figurentheater zunächst keine konstitutive Größe, auch wenn Inszenierungen, Dramaturgien und Spielweisen so etwas wie einen Rhythmus haben können, nicht anders als das Schauspiel, und zwar in einem konkreteren Sinne, als eine Ausstellung oder eine Gebäudefassade einen ‚Rhythmus‘ aufweisen. Von einem metrisch verstandenen Rhythmus kann immer da die Rede sein, wo ein ästhetisches Artefakt sich entlang einer gegebenen Zeitleiste entfaltet. Dass das ‚Timing‘, also das genaue Treffen des richtigen Zeitpunkts, um eine Reaktion, einen Umschlag, ein plötzliches Erscheinen stattfinden zu lassen, unter Puppenspielern eine viel beachtete und angestrebte Qualität des Spiels darstellt, ist auch nicht unbedingt figurentheatertypisch; vielmehr ist es in all denjenigen Formen darstellenden Spiels eine feste Größe, die mit Komik arbeiten. Auch die Leistung großer Komiker oder Clowns beruht nicht zuletzt auf einem hervorragenden Timing – dies gilt für die schnellen, aktionsreichen Komik-Formen von Stan Laurel wie für die präzise tickenden Sketche von Lioriot, die ihre prekären Situationen quälend lang, aber eben keine Sekunde zu lang ausspinnen. Der charakteristische Bestandteil der Stummfilm-Komödie, die Slapstick-Szene, weist immerhin durch den Namen auf ihre historische Wurzel hin: den virtuos geführten Schlagstock (‚slap stick‘) der komischen Figur auf der Handpuppenbühne.

In der Tat lebt das traditionelle Publikspiel, also das Handpuppentheater auf öffentlichen Plätzen, in mehrerer Hinsicht von einem metrisch aufgefassten Rhythmus: Nicht nur verlangt die besondere Situation vor Laufpublikum eine bestimmte Szenengliederung in kurze Perioden, die es dem stehengebliebenen Passanten erlauben, schnell ins Geschehen hineinzufinden, und ihn durch ein engmaschiges Netz von Gags möglichst lange vom Weitergehen abhalten. Auch im szenischen Auftritt selbst trägt Rhythmik im allerengsten Sinne insofern eine wichtige Funktion, als das Prügelwerkzeug durchaus wie ein Percussion-Instrument eingesetzt wird. Wer hier an die Pritsche des allzu bekannten, kindgerecht domestizierten Hohnsteiner Kaspers denkt, erahnt nicht die Dimensionen. Während der gutartige Hohnsteiner Kasper die Pritsche nur zur legitimen Bekämpfung des Bösen einsetzt, finden auf der traditionellen Handpuppenbühne wahre Prügelorgien statt, wobei bei jedem Schlag Holz auf Holz trifft: Schlagstock, Figurenköpfe und Spielleiste bzw. Bühnenrahmen bilden die Klangkörper einer Darbietung, die Züge eines Schlagzeugsolos annehmen kann. Der Abnutzungsgrad der immer wieder getroffenen Stellen legt davon Zeugnis ab; manch historischem Handpuppenkopf fehlt die Nase. Einige gegenwärtigen Figurentheaterbühnen nehmen Bezug auf diese Stärken des traditionellen Publikspiels, so etwa Frieder Kräuter oder das Theater Handgemenge, das in *Teuflische Zeiten* die virtuosen Prügeleien eines modernisierten Kasper folgerichtig mit Techno-Beats unterlegt (vgl. dazu das Video zu *Teuflische Zeiten* auf *youtube*⁴).

Diese Darbietungen als gewalttätig oder gar gewaltverherrlichend zu markieren geht fehl. Zu unrealistisch ist die gesamte Anlage des Spektakels; Verzerrung, Verfremdung und Übertreibung sind grundlegende ästhetische Prinzipien. Der Einsatz des Schlagstocks ist vor allem ein tänzerisch-musikalisches Ereignis. Die Gestaltung der Figuren erhebt keinen Anspruch auf Übertragbarkeit in eine empirische Wirklichkeit: Übertrieben große Köpfe, die den Holzquader noch verraten, aus dem sie mit schnellem Stechbeitel geschnitten wurden, werden von phallischen Nasen und viehisch grinsend gebleckten Zahnreihen vollendet. In manchen Traditionssträngen gehört zur Ausstattung auch noch das Zungenpfeifchen, das die Sprechstimme quäkend verzerrt. Die Verhaltensweisen der „lustigen Figur“ des europäischen Handpuppenspiels in Gänze schließlich ergeben keinen spaßigen Kinderfreund, wie uns der unselige Hohnsteiner Kasper und seine Epigonen weismachen wollen, sondern einen politisch höchst unkorrekten, gewalttätigen, sexistischen, fress- und sauflustigen Hooligan.

⁴ Zu sehen unter: <http://www.youtube.com/watch?v=jUYFL8OsAP8>.

Nicht selten liest man in Rückschau auf die Entwicklung des Figurentheaters im 20. Jahrhundert von bestimmten Schritten der Abstraktion und Desillusionierung, die das traditionelle Puppenspiel zum reflektierten Figurentheater und zur Emanzipation als moderne Kunstform erhoben hätten. Gerne genannt werden hier die – erstmals von Sergej Oblaszow – entblößte Spielerhand und die Sichtbarkeit des Puppenspielers, der traditionellerweise hinter dem Spielschirm verborgen war: „die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit des Figurenspielers und die Gestaltung der Figuren [...] markieren ästhetische Revolutionen des Puppenspiels des 20. Jahrhunderts.“ (Wagner 2003, 21) Vorher sei das Puppenspiel naivem Illusionismus in Anlehnung an das Schauspiel verpflichtet gewesen, erst durch die genannten Verfremdungseffekte habe es sich zur modernen Kunstform emanzipiert. – In der Tat: Dass der Puppenspieler bei seiner Arbeit sichtbar ist, verwundert noch heute manchen (wenn auch nicht mehr allzu viele)



Abb. 1: Oblaszow: *Der Trinker*



Abb. 2: *Punch and Judy*, 18. Jh.

Figurentheaterzuschauer. Die offene Spielweise bringt zweifellos eine neue Komponente ins Gesamtgefüge; der Puppenspieler ist nicht länger nur unsichtbarer Instrumentalist, sondern Akteur, ist Blick, Atem, Geste neben, mit, über den animierten Figuren. Dennoch wird die Tiefe der Zäsur, die diese neue Möglichkeit des Inszenierens gebracht hätte, leicht überschätzt. Genaugenommen enthält dieses Urteil zwei Irrtümer.

Zunächst ist der These zu widersprechen, vormodernes Puppentheater sei per se illusionistisch gewesen. Welche Wirklichkeit sollte es denn vorgegaukelt haben? Dass die vorgeführten Handpuppen Menschlein seien, kann

niemand geglaubt und niemand dem Publikum weisgemacht haben wollen. Schon die äußere Erscheinung der Figuren will Zerrbild, nicht Abbild des Menschen sein. Und was die Handpuppen taten, konnten menschliche Schauspieler nicht, denn die Handpuppen sind nicht mit der Hand gespielt, sondern sie selbst sind Hände, nichts anderes als verkleidete Hände, die zupacken, drohen,

fuchteln und zuschlagen können – und von genau diesen Möglichkeiten machen sie extensiven Gebrauch. Schließlich dementierten auch die Misshandlungen, die die Puppen einander zufügen und unbeschadet aushalten, jede Wirklichkeitsnähe – ähnlich wie die Hyperbrutalität, die spätestens mit *Tom und Jerry* in den Cartoon-Film eingezogen ist, nicht Gewalt verharmlost, sondern die Eigengesetzlichkeit des Mediums ausbeutet und unterstreicht. Illusionistisches Figurentheater, das sich also größtmögliche Ähnlichkeit zu Menschen-Schauspiel zum Ziel gesetzt hat, gibt es tatsächlich – die Salzburger Marionetten sind ein Beispiel dafür: die Figuren haben menschliche Proportionen und verfügen über eine Führungstechnik, die ihnen tatsächlich einen verblüffend menschenähnlichen Bewegungsduktus verleiht. Für die jüngste Zeit wäre hier die gefeierte *War Horse*-Produktion des südafrikanischen Handspring-Theaters zu nennen, in der drei Spieler eine lebensgroße Pferdefigur mit artistischer Naturalistik stampfen, galoppieren, steigen lassen, um größtmögliche Tier-Ähnlichkeit zu erzeugen (vgl. Video zu „*War Horse*“⁵). Solche Beispiele aber sind selten, so dass sie nur umso deutlicher machen, dass im strengen Sinn illusionistisches Figurentheater die große Ausnahme darstellt – vielleicht ebenso wie wirklich realistische Malerei oder als Naturschilderung ernstgemeinte



Abb. 3: Salzburger Marionetten

Programmmusik. Zwar ist das menschliche Schauspiel ständiger Bezugspunkt für vormodernes Puppenspiel: Das Ensemble des europäischen Handpuppentheaters entstammt der *commedia dell'arte*, Wandermarionettenbühnen haben sich regelmäßig Schauspielstoffe angeeignet etc. Der Grat zwischen Nachahmung und Persiflage, zwischen Illusion und Travestie jedoch ist ein schmaler, und wo immer Führungstechnik und Körperlichkeit der Puppe nicht genant verheimlicht, sondern als basales Element einer Stilisierung genutzt werden (also: fast immer!), kann das Illusionsprinzip nicht als ästhetische Orientierungsgröße gelten.

Der zweite Irrtum des obengenannten Vorurteils besteht darin, dass der Puppenspieler vor seiner Sichtbarmachung nicht präsent gewesen sei. Silke Technau hat in gründlichen Beschreibungen festgehalten, was ihr der Blick hinter den Spielschirm traditioneller Handpuppenspieler offenbarte: wie nämlich

⁵ Zu sehen unter:

https://www.ted.com/talks/handpring_puppet_co_the_genius_puppetry_behind_war_horse

der Spieler mit dem ganzen Körper agiert, damit die allein sichtbaren Hände oberhalb der Spielleiste die Aufmerksamkeit eines ganzen Marktplatzes voller Menschen auf sich ziehen können.

Figurengewicht und die räumlich großzügige, rhythmisch schwungvolle Spielweise werden von einer festen, geraden und zugleich schwingenden Wirbelsäule getragen, die weithinreichende, vielseitig verwendete Stimme von einem durchtrainierten, lockeren Zwerchfell gestützt. [...] Im Jahrmarkttheater hatte sich das Stampfen erhalten als Begleitung zu Auftritten, Argumenten und Schlägen. [Walter] Büttner bezog aus seiner Art rhythmischen Stampfens ebenfalls eine hohe, körperliche Energie für die Bühnenpräsenz seiner Figuren: für Kasper und Teufel in ihren verbalen und handfesten Gefechten. Man müsste die recht simpel erscheinenden Texte der Kasperspiele heute wie Partituren für die vielseitige Verwendung von Stimme lesen oder wie Choreografien eines energievollen rhythmischen Körpertheaters. (Technau 1992, 56)

Angesichts einer solchen eindrucksvollen Schilderung lässt sich die Behauptung kaum aufrechterhalten, der Körper des Spielers käme erst im modernen Figurentheater der ‚offenen Spielweise‘ zur Geltung, wohingegen klassisches Puppentheater vom „Illusionsprinzip der verdeckten Manipulation“ (Wagner 2003, 23) lebe. Die beharrliche Verwendung des Illusionsbegriffs unterstellt, auf der Puppenbühne versuche man die Schauspielbühne mangels Schauspielern mit kleinen nachgemachten Menschlein nachzuahmen, die umständehalber von menschlichen Spielern manipuliert werden müssen, die man aber so gut versteckt wie es geht. (Mit gleichem Recht könnte man den Einsatz eines Orchestergrabens als ‚illusionistisch‘ bezeichnen, weil der arglose Opernbesucher glauben soll, die Geigen strichen sich selber.) Silke Technau sieht demgegenüber die Präsenz des verdeckt agierenden Spielers derart im Vordergrund, dass sie von „Körpertheater“ spricht. An anderer Stelle bezeichnet sie den Spielschirm folgerichtig als „Körpermaske“ (Technau 1994, 155ff.): Die *barracca*, das *castelet*, die Kasperbude sind nicht Versteck oder Kaschierung, sondern theatrale Verkleidung, Maskierung und somit eher Hervorhebung als Versuch des Verleugnens. Werner Knoedgen bewertet die Präsenz des Spielers



Abb. 4: Körpermaske beim Publikspiel

in der gespielten Figur in ähnlicher Weise, so dass er vorschlägt, „die aus der Tradition übernommenen Ausdrucksmittel nicht als ‚Puppen‘, sondern unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten als von ihrem Darsteller getrennte ‚Theatermasken‘“ (Knoedgen 1990, 56) zu erörtern. Entsprechend wendet sich auch Knoedgen gegen einen eindimensionalen Begriff von Anwesenheit:

Da sein Zuschauer aber weiß, daß die physische Anwesenheit eines agierenden Menschen die unumgängliche Grundbedingung jeder Darstellung ist, wird der Spieler mit jeder Inszenierung neu festlegen müssen, auf welche Weise er selbst darstellerisch in Erscheinung treten soll. [...] Diese „Präsenz“ des Spielers muß sich [...] keineswegs zwangsläufig als dessen sichtbare Körperlichkeit äußern. (Knoedgen 1990, 77)

Die Annahme, das Verdeckte sei zugleich das Nicht-Präsente, es nehme, da mit der Sichtbarkeit auch der Lesbarkeit entzogen, innerhalb des Zeichensystems keine Position ein, könnte man als semiotischen Fehlschluss werten. Ebensogut könnte man behaupten, der Erzähler sei in einem Erzähltext nur dann auffindbar, wenn er ein Porträtfoto beilege. Was der Decodierung nicht zur Verfügung steht, bleibt auf dem Radarschirm der Semiose unsichtbar. Die zugrundeliegende zirkuläre Fehlannahme lautet, dass Sinn nur durch Decodierung, Bedeutung nur durch Deutung entsteht.

Wofür das semiotische Radar blind bleiben muss, ist die unmittelbare, sinnliche und mithin vielleicht eigentlich ästhetische Erfahrung dessen, was Meschonnic den Rhythmus nennt, in dem das Subjekt maximale Präsenz gewinnt. In Anlehnung an seine Definition des Rhythmus als „Organisation der Bewegung der Rede in der Schrift durch ein Subjekt“ (Meschonnic 2011, 613) könnte man den Rhythmus des Figurentheaters versuchsweise als ‚Organisation der agierenden Figuren auf der Bühne durch ein Subjekt‘ umreißen. Die eigene Sichtbarkeit und mithin explizite Lesbarkeit des Spielers bei offener Spielweise wäre demnach ein weiteres zu organisierendes Element unter vielen, bei gekanntem Einsatz ein starkes Mittel, im anderen Fall aber nicht mehr als eine „historische oder modische Konvention“ (Knoedgen 1990, 78). Über den Grad an ‚Subjektivierung‘ bzw. ‚Rhythmisierung‘ einer Inszenierung sagt der Einsatz dieses speziellen Mittel an sich nichts.

Ein Versuch, etwas über die ästhetische Eigenart der Kunstform Figurentheater auszusagen, wird also nicht dem kleben bleiben dürfen, was im jeweiligen Spielausschnitt zu sehen oder nicht zu sehen ist, sondern den agierenden Spieler als Pulsgeber und Kraftzentrum zum Ausgangspunkt nehmen müssen. Wer dagegen Trick-Animation neben Formen wie Handpuppen- und Marionettenspiel zu den „Unterarten“ des Puppenspiels zählt, wie Konstanza Kavrakova-Lorenz in ihrem Essay ‚Das Puppenspiel als synergetische Kunstform‘ (Kavrakova-Lorenz 1989, 232), geht offenbar von einem ‚Puppenspiel‘-Begriff aus, in dem für den Spieler als Subjekt der Organisation, ja auch nur als Faktor

der ästhetischen Wirkung kein Platz vorgesehen ist; andernfalls könnte man den Animationsfilm, der sicher einen Regisseur, auch Figurendesigner, Kamerateure und Animateure, aber eben keine körperlich sich preisgebenden Puppenspieler zu seinen Urhebern zählt, kaum als zur gleichen Kunstform gehörig werten.

Die eingangs gestellte Frage nach einer Ästhetik des Figurentheaters zielt nicht auf eine Definition oder dergleichen. Auch scheint es wenig interessant, genaue Grenzziehungen avantgardistischer Figurentheaterformen zu Performance, Schauspiel, Objekttheater usw. vorzunehmen. Dass Figurentheater auch Zeichensystem ist, sollte ebenfalls nicht in Abrede gestellt werden: Natürlich spielt Figurentheater mit Aspekten von Lebensähnlichkeit – mit dem Andeuten, Übertreiben, Isolieren und Dementieren von Animationsbehauptungen. Nicht die Illusion, sondern das augenzwinkernde, mal humoristische, mal bittermelancholische Spiel mit der Unvollständigkeit der Assoziationsangebote ist das Kerngeschäft des Figurentheaters – auch das harret noch einer intensiven Analyse. Nicht beschrieben aber ist damit das Punktum dieser Kunst: das, was ihr die Intensität einer existenziellen Erfahrung verleiht, Bedeutung nicht im Sinne einer hermeneutischen Exegese, sondern als ästhetische Relevanz und Eindringlichkeit. Schlichter gesagt: Nicht beantwortet ist die Frage, wieso Figurentheater überhaupt eine Wirkung hat. Zu suchen ist dieses Punktum in der im gelungenen Fall hohen Präsenz von Subjektivität, der Intensität des Rhythmus, der Spürbarkeit von Körperlichkeit hinter der „Theatermaske“. Es ist zu suchen in der unserer gefestigten Seinsart hohnlachenden Theaterfigur, die – ständig zwischen Lebendigkeit und Gemachtheit changierend – wie ein Prisma die agierende Vitalität des Spielers fängt, bricht und in präzise gebündeltem Strahl von erhöhter Intensität auf den Betrachter wirft. Ein Spieler, der unter Beherrschung der technischen Mittel seine gesamte Existenz und „Vitalität, mit seiner individuellen Lebenserfahrung und Komödiantik subjektiv, spontan, momenthaft“ (Technau 1992, 56) in die Organisation eben dieser Bedeutungsträger zu legen versteht, wird solche Theatermomente schaffen, die einen Zuschauer wie das Rilkesche Ich vor die Figurentheaterbühne zu bannen und ins Mark zu treffen vermag.

Bibliographie

- Barthes, Roland (2012): Die helle Kammer [1980]. Bemerkungen zur Photographie. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr.
- Jolly, Geneviève (2005): Le paradoxe du théâtre : un anti-spectacle. In: Henri Meschonnic, la pensée et le poème. Sous la direction de Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon. Paris: In Press, S. 87-96.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza (1989): Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Manfred Wegner. Köln: Prometh, S. 230-241
- Kiefer, Jochen (2004): Die Puppe als Metapher, den Menschen zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Berlin: Alexander Verlag.
- Knoedgen, Werner (1990): Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Urachhaus.
- Meschonnic, Henri (2011): Rhythmus. In: Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens. Hg. von Christoph Wulf. Köln: Anaconda, S. 609-618.
- Rilke, Rainer Maria (1996): Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel u.a.. Bd. 2. Darmstadt: WBG.
- Technau, Silke (1992): Zu Besuch in der Kasperbude. Streifzüge über den Jahrmarkt ins Figurentheater. Frankfurt/M.: Puppen & Masken.
- Technau, Silke (1994): Publikspiel. Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten.“ Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hg. von Olaf Bernstengel, Gerd Taube, Gina Weinkauff. Frankfurt/M.: Wilfried Nold, S. 151-162.
- Wagner, Meike (2003): Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters. Bielefeld: transcript.
- Wunsch, Stephan (2004): ‚Nähte am Puppenkörper‘ [Rez. zu Meike Wagner]. In: Das andere Theater 56 (2004), S. 39.

Abbildungen

- Abb. 1: Sergej Oblaszow: Der Trinker; nach: Deutsches Institut für Puppenspiel (Hrsg.): Meister des Puppenspiels. H. 21, Sergej D. Oblaszow und das staatliche zentrale Puppentheater Moskau. Bochum o.J., S. 1
- Abb. 2: John M. Blundall: Punch-Figuren, 18. Jahrhundert; nach: Figur und Spiel im Puppentheater der Welt. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1977, S. 111.
- Abb. 3: Salzburger Marionettentheater: Eine kleine Nachtmusik; nach: Gottfried Kraus: Die Salzburger Marionetten. Salzburg: Residenz Verlag 1966.
- Abb. 4: Friedrich Moosbrugger: Puppentheater in Neapel, aquarellierte Federzeichnung um 1827; nach: Hans R. Purschke: Über das Puppenspiel und seine Geschichte. Frankfurt a.M.: Puppen und Masken 1983, S. 119.

Kontakt

Stephan Wunsch M.A.
theater rosenfisch
Guaitastr. 16
D – 52064 Aachen

Empfohlene Zitierweise / Citation recommandée:

Stephan Wunsch: Körper, Rhythmus, Sinnentstehung. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik des Figurentheaters. In: *Interval(le)s* N° 7 (2015): Réinventer le rythme / Den Rhythmus neu denken. Sous la direction de Vera Viehöver et Bruno Dupont, S. 96-108.
URL: <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles7/wunsch.pdf>