

# Zur Arbeitsteilung auf dem Figurentheater – Beobachtungen und Fallbeispiele

Von Rudi Strauch

„Theaterfiguren sind nicht die Realität, sie sind realitätsbezogen; sie bilden nicht die Realität ab, sie schaffen sie neu und machen sie durchsichtig.“<sup>1</sup>

## 13 Beobachtungen zum Figurentheater

### 1.

Immer dann, wenn die persönliche Note von Darstellern den Gesamteindruck von Inszenierungen störte, kamen die unpräzisen Eigenschaften von *Theaterfiguren*<sup>2</sup> zumindest als Referenz ins Spiel. Nur ein Beispiel: Edward Gordon Craig, für den eine ideale Inszenierung ein nahtloses Ganzes sein sollte.

„Der in seinen theoretischen Schriften geführte Kampf richtete sich gegen naturalistischen Realismus, Krämergeist, Egoismus und Protagonismus eingebildeter Stars. Craig suchte den nach großen Auftritten ‚durstenden‘ Schauspieler zu zähmen und ihn in ein harmonisches Zusammenspiel sämtlicher Bühnenelemente einzufügen.“<sup>3</sup>

### 2.

Auf der Menschenbühne ist die „Figur“ die Schnittmenge zwischen einem Darsteller, also einer natürlichen Person, einerseits und dem Entwurf einer fiktiven Person durch einen Autor andererseits. Gestalterischer Mittler zwischen beidem ist der Regisseur. Der Darsteller verkörpert die Figur (mit ihren körperlichen, charakterlichen und biografischen Eigenheiten) und agiert nach Vorgabe der Regie und äußerlicher Veränderung durch Kostüm und Maske auf Grundlage der vom Autor vorgegebenen Handlung und des Textes: Er spielt eine „Rolle“. Im Falle des Figurentheaters<sup>4</sup>

- 1 Peter K. Steinmann: Figurentheater. Reflexion über ein Medium. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 1983, S. 73.
- 2 Wenn im Folgenden von „Theaterfiguren“ gesprochen wird, so bezieht sich dies nicht in einem allgemeinen Sinn auf „Figuren auf dem Theater“, sondern auf Puppen, Marionetten u. ä. Zur Verdeutlichung des Zusammenhangs erscheint *Theaterfiguren* daher *kursiv*.
- 3 Hana Ribí: Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das Schweizerische Marionettentheater. [Basel]: Theaterkultur-Verlag 2000. (= Schweizer Theaterjahrbuch. 61.) S. 49.
- 4 Ein kleiner Exkurs in die Begrifflichkeit tut Not. In der Bundesrepublik Deutschland wurde bis zur Wiedervereinigung und darüber hinaus unter „Puppentheater“ Handpuppentheater verstanden. „Marionetten“ bildeten eine Klasse für sich, und „Figurentheater“ hießen die „modernen“, ambitionierten, innovativen Formate mit Tischfiguren oder Objekttheater. In der DDR, wo die strukturellen Bedingungen weit günstiger und die ästhetischen Formen weiter entwickelt waren, hatte der Begriff Puppentheater keine einschränkende Bedeutung,



kommt eine Ebene hinzu: der Puppenspieler. Auch er ist Darsteller, doch er verkörpert die Figur nicht selbst. Das äußere Erscheinungsbild der Bühnenfigur wird in die *Theaterfigur* ausgelagert. In diesem Sinne wird die „Figur“ etwas konkret Materielles, eine figürliche Darstellung.

### 3.

Im Gegensatz zum menschlichen Darsteller sind *Theaterfiguren* in der Regel Spezialisten. Je höher ihr Wiedererkennungswert, desto besser. Ausnahmen bestätigen auch diese Regel: Figuren, die vielseitig einsetzbar sind, oder der modulare Figuren-Fundus des historischen Marionettentheaters, der aus Körpern, Kostümen und Köpfen bestand, die für jede Aufführung kombiniert wurden. Auf eine bestimmte Figur reduziert zu werden ist für *Theaterfiguren*, im Gegensatz zu menschlichen Darstellern, weder unbefriedigend noch ein Karriere-Risiko.

### 4.

Typisch für die *Theaterfigur* ist, dass der an der Rolle ausgerichtete Entwurf Ausgangspunkt ihrer Gestaltung ist. Welchen Charakter soll sie verkörpern? Welche Bewegungen muss sie zulassen? Wie soll sie wirken? Überlegungen, wie sie auch bei der Besetzung einer Rolle mit einem menschlichen Darsteller maßgeblich sind. Bei der *Theaterfigur* wird der Versuch unternommen, sie für die gedachten Anforderungen maßzuschneidern. Die Grenzen der Gestaltung sind dabei naturgemäß viel weiter gesteckt als diejenigen der Verwandlung, die Kostüm und Maske an einem Darsteller aus Fleisch und Blut erreichen können, ein Grund, weshalb *Theaterfiguren* für extreme Rollen prädestiniert sind. „Wichtiger als das gestalterische Moment ist allerdings die Bewegung, die Aktion.“<sup>5</sup>

### 5.

Mit dem Menschentheater hat das Figurentheater gemeinsam, dass es ohne Regie nicht seriös machbar ist. Im Inszenierungsprozess wird die Verfahrensrichtung dann oft umgekehrt. Jetzt wird mit der Figur probiert, nach Bildern gesucht, jetzt werden ihre Eigenheiten aufgespürt und integriert. Die Eigengesetzlichkeiten der Figuren nehmen mitunter erstaunlichen Einfluss auf die Inszenierung.

### 6.

Generelle Aussagen zum Figurentheater<sup>6</sup> werden erschwert durch den erheblichen Unterschied zwischen direkt geführten Figuren (Handpuppen, Klappmaulfiguren,

---

ein Verständnis, das sich in den neuen Bundesländern behauptet. An der Kölner Universität hat es sich bewährt, den Begriff „Figurentheater“ als Oberbegriff für alle Formen live dargebotener Animation zu verwenden. Animation bedeutet: an sich lebloser Materie den Anschein von Leben zu verleihen, sie zu beseelen, von lateinisch „anima“. Die Grundsätze glaubhafter Animation erweisen sich bei genauer Betrachtung als spartenübergreifend zwischen Figurentheater, großer Bühne, TV und Film.

5 Steinmann, Figurentheater, S. 67.

6 Kein Praktiker hat sich so intensiv mit den Grundlagen des Figurentheaters befasst wie der Berliner Puppenspieler P. K. Steinmann: „Puppenspiel ist ein fast undenkbarer, ein unge-

Tischfiguren, Kostümpuppen) und indirekt geführten (Marionetten). Hand- und Klappmaulfiguren sind gewissermaßen Verkleidungen des Spielers, entweder der Hand, des Arms oder des ganzen Körpers im Falle von innen geführter Kostümpuppen. Marionetten haben ganz andere Eigenschaften. Sie hängen an Fäden, die der Schwerkraft entgegenwirken. Bei der Marionette wird das Moment einer höheren Kraft, die sie lenkt, besonders deutlich, was sie zum Gegenstand mannigfacher Reflexionen in Kunst und Literatur gemacht hat. Der bekannte Wiener Maler, Grafiker, Bildhauer und Puppenspieler Richard Teschner formulierte ihre geheimnisvolle Faszination:<sup>7</sup>

„Die Marionette kann man gewissermaßen als ein Mittelding zwischen dem reinen und einmaligen Kunstwerk des Bildhauers und der lebenden Gestalt des Schauspielers auf der Menschenbühne ansehen. Sie ist zwar ein lebloses Gebilde aus Holz und anderen toten Stoffen, solange sie im Kasten des Puppenspielers hängt, sobald er sie aber in die Hände nimmt und an den Schnüren und mittels Stäbchen über seine Bühne führt, erfährt sie eine merkwürdige Beseelung und ein beinahe unheimliches Eigenleben.“<sup>8</sup>

## 7.

Phantasiebegabten Zuschauern fällt es leichter, sich auf Figurentheater einzulassen. Extremes, wenn auch fiktives Beispiel ist Don Quijote, der ja auf der Suche nach ritterlicher Bewährung bereits in Windmühlen gewaltige Gegner zu sehen vermochte und angesichts von Meister Pedros Puppenspiel nicht an sich halten konnte und selbst zum Akteur wurde, indem er mit dem Schwert der verfolgten Melisendra und ihrem Befreier zur Hilfe eilte und dabei das Puppentheater kurz und klein schlug.<sup>9</sup>

## 8.

*Theaterfiguren*, die allgemein bekannt sind und deren Auftreten verfestigte Erwartungen des Publikums abrufen, nennt man auch im Figurentheater: Typ. Idealtypischer Typus auf dem Figurentheater ist der Kasper. Er steht in der Tradition der Lustigen Figur auf dem Theater und ergreift Partei aus dem Blickwinkel der

---

heurer Vorgang: [...] Rational weiß man, wie die Bewegung dieses Materials vom Menschen abhängt. Das nützt aber nichts, denn was man sieht, ist eine lebende Person.“ Im Idealfall jedenfalls. Steinmann erklärt die Wirkungsweise der „Irreführung“, die die Illusion letztlich darstellt, mit der Existenz von als Erfahrung gespeicherten sinnlichen Eindrücken, auf die der Mensch permanent zugreift, unbewusst und zwangsläufig. Steinmanns „These: Puppen dienen der Projektion eigener Wünsche, Bilder und Erfahrungen.“ Ebenda, S. 68.

- 7 Richard Teschner (geb. 1879 in Karlsbad, gest. 1948 in Wien), Künstler des Wiener Jugendstils.
- 8 Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters. Herausgegeben von Franz Hadamowsky. Wien; Stuttgart: Wancura [1956], S. 38.
- 9 Miguel des Cervantes Saavedra: Meister Pedro. (Auszug [aus: Der sinnreiche Don Quijote von der Mancha. München: Winkler 1956.]) In: Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Herausgegeben von Alexandra Millner. Wien: Sonderzahl 2005, S. 73–81, hier S. 76 f.



„einfachen Leute“, schaut im Rahmen seiner beschränkten Möglichkeiten aber auch auf seinen Vorteil.

## 9.

*Theaterfiguren* haben einen entscheidenden Vorteil: ihnen ist rein gar nichts peinlich. Sie kennen weder Rücksicht noch Respekt. Es sei denn, Spieler oder Regisseur weisen sie in ihre Schranken. Es scheint, als hätten sie eine diebische Freude am Ungezügeln. Es entsteht der Eindruck, nicht der Spieler spiele die Rolle der Puppe, sondern sie selbst. Der Spieler versetzt sie in die Lage dazu. Ohne seine Hilfe ist sie eine leblose Puppe, mit seiner Hilfe entfaltet sie sich selbst und unterliegt dabei nicht zwangsläufig allen seinen persönlichen Beschränkungen. Die Figur wächst über den Spieler hinaus. Objektiv betrachtet sind es selbstverständlich Regisseur und Spieler, die die Entscheidungen treffen. Subjektiv schiebt man die Verantwortung ein Stück weit der Figur in die Schuhe und weitet dabei Grenzen, und seien es die des guten Geschmacks.

„[...] Theaterpuppen beziehen ihre Wirkung aus der Projektion, der inneren Bewegung des Betrachters und sind auch Reflektoren, aber die Assoziation wird durch Bewegung, Rolle und So-Sein ausgelöst. Theaterpuppen haben eine eigene Persönlichkeit. Ungespielt sind sie nichts, sind sie unfertig, erst der Animator, der Mensch macht sie zu einer fertigen Person, aber immer zu einer neuen, vom Spieler unabhängigen Person.“<sup>10</sup>

## 10.

*Theaterfiguren* können über ihre ursprüngliche Rollenfestlegung hinaus variabel eingesetzt werden. In seinen Workshops lässt Neville Tranter die Teilnehmer mit einer einzigen Figur aus einer früheren Inszenierung (Sino aus *Nightclub*) verschiedenste Rollen spielen, vom Neugeborenen bis zur alten Hexe, was unter seiner Anleitung erstaunlicherweise gelingt. Auf der Bühne kommt man der Imagination des Publikums üblicherweise mit einer rollenspezifischen Gestaltung mehr entgegen.<sup>11</sup>

## 11.

Anders als bei der traditionsreichen Kunst des „Bauchredens“ sprechen die Spieler in der „offenen Spielweise“ alle Rollen, die der Puppen und eventuell eine eigene, im Prinzip für den Zuschauer sichtbar. Allen voran Neville Tranter, legen viele

<sup>10</sup> Steinmann, Figurentheater, S. 68.

<sup>11</sup> Neville Tranter, der allein mit skurrilen, lebensgroßen Figuren abendfüllende Stücke auf großen Schauspielbühnen aufführt, thematisiert zu Beginn von *Schickelgruber* zum Vergnügen des Publikums die Rollenzuschreibung. Die Figur, die die Hitler-Rolle spielen soll, opponiert. Sie will Goebbels verkörpern: „psychological much more interesting“. „I’m a Goebbels-actor.“ Tranter, der vor den Augen des Publikums in die Rolle von Heinz Linger, Hitlers Adjutanten, schlüpft, indem er pointiert eine Gasmaskenbrille aufsetzt, lacht die Figur aus: „You as Goebbels“. „I’m a profi, I can play every role, even Eva Braun if you like. But him, noooo.“ Tranter schafft Fakten, indem er der Figur den typischen Hitler-Schnurrbart anklebt und den Arm zum Hitlergruß hebt: „Heil Schickelgruber“. Die Figur erwidert den Gruß und ergibt sich mit einem kräftigen „Scheiße“ in ihr Schicksal.

Puppenspieler bewusst keinen Wert darauf, dies völlig zu verbergen, weil die Kunst des Bauchredens dann im Mittelpunkt des Interesses stünde und so das Publikum letztlich von der Handlung ablenken würde. Umgekehrt stehen tatsächlich bei den Bauchrednern, auch bei denen, die gute Puppenspieler sind, ihre geheimnisvollen Fertigkeiten im Vordergrund und nicht so sehr die Darbietung einer Geschichte.

## 12.

Faszinierend und überraschend sind Momente, in denen Figuren ihrem Spieler überlegen zu sein scheinen und sich das für den Spieler durchaus auch so anfühlt. Neville Tranter nennt seine Workshops „The Power of the Puppet“. Wer jemals daran teilgenommen hat, kennt die erstaunliche Erfahrung, dass von einem „Gegenstand“, den man selbst in der Hand hat, eine Bedrohung ausgeht. Bei einer Waffe wäre das nachvollziehbar, aber bei einer Puppe?<sup>12</sup>

## 13.

Geht es an den Bühnentod, sind Figuren aus nachvollziehbaren Gründen eindeutig im Vorteil. In dem Moment, in dem der Spieler die Animation unterbricht, kehren sie schlagartig in ihren ursprünglichen Zustand als tote Materie zurück. Was andererseits zur Folge hat, dass in Inszenierungen Figuren nicht unreflektiert zwischenzeitlich abgestellt werden sollten, weil der Spieler womöglich gerade über zu wenige Hände verfügt. Auch eine unbewegte Figur lebt und atmet eigentlich nur, solange die Verbindung zum Spieler aufrecht erhalten wird.

## Zwei Fallbeispiele

### 1. Kasper

KASPER: Das hier ist ja wieder einmal typisch! Kann hier auch mal ein Betroffener zu Wort kommen? Ihr habt ja Glück, dass ich überhaupt noch mit euch rede, jawohl, beim nächsten Mal will ich mit zum Bürgermeister. Merkt euch das!

Zugegeben, mir es schon auch noch ärger ergangen. Ganz schön harte Zeiten haben ich und meine Vorfahren und Verwandten in ganz Europa erlebt. Dabei sagen immer alle, dass ich die „Lustige Figur“ auf der Bühne bin. Ich wüsste nicht, was daran lustig ist, von den Bühnen verbannt zu werden, weil so Neunmalklugen meinten, so arme Würschtel wie ich täten der Bildung schaden und sogar der Moral. Zum Glück nahm man es damit beim Puppentheater nicht so ernst. Aber was für Rollen habe ich bekommen? Beim Marionettentheater musste ich meistens den Diener geben, beispielsweise bei einem Dr. Faust. Da hab ich gesehen, was es mit den Blitzgescheiten auf sich hat. Naja, hol sie der Teufel. Aber ich hab mich so durchgeschlagen, hab für mich abgezweigt, was drin war, am liebsten mal einen guten Schluck. Geistige Getränke hatten

---

12 Rudi Strauch: Neville Tranter – Überwältigend. Workshop „The power of the puppet“ auf Hof Leberz, Warmsen. In: Puppen, Menschen & Objekte (1997), Nr. 97/2.



meine Herren doch immer reichlich. Aber wer war zuletzt der Trunkenbold? Natürlich der Kasper. Unverschämtheit.

Beim Handpuppentheater ging es auch nicht besser, die hatten keine ordentlichen Stücke, und deshalb musste ich die Hauptrolle übernehmen. Typisch. Da hat mich halt manchmal die Wut überkommen, und ich habe die Bösen alle totgeprügelt, das Krokodil, den Teufel und auch den Tod habe ich nicht verschont. Ja, stimmt, die Schandarmen haben auch schon mal was abgekrigelt. Das haben die Leut' lustig gefunden. Und ich bin noch wütiger geworden. Aber ich hab immer meine Meinung gesagt, auch wenn ich dabei manchmal was verdreht habe, dann war es erst recht die Wahrheit. Jawohl. Das haben die Leute tapfer gefunden, weil das haben sie sich selbst nicht getraut.

Vor hundert Jahren ging es schlecht, kaum einer wollte meine Vorstellungen sehen. Da ist mir aber auch wieder etwas eingefallen. Ich hab mich von dem Max Jacob seine Freunde finden lassen und die haben mich ihm zum Geburtstag geschenkt. Und die ganzen Wandervögel hatten einen Riesenspaß und haben gleich einen Lebensunterhalt daraus gemacht, mit mir als Hauptperson. Die haben mich und meine Kollegen tausendfach kopiert und in die ganze Welt verschickt. Jetzt war ich der nette Onkel, der ganz lieb versucht, es der Gretel, der Großmutter und dem Seppel recht zu machen. Weil mir das nicht immer gleich gelungen ist, fanden mich wieder alle lustig. Ich als Kinderfreund, zum Glück hat niemand so genau in mein Gesicht gesehen, von Kinderfreund steht da nichts geschrieben. Aber man schaut halt wo man bleibt.

Dann begannen bald die Zeiten, wenn Leute mit Schlapphüten in die Vorstellung kamen, dann musste selbst ich mich in Acht nehmen. Aber wir haben ja kräftig mitgetan und uns schöne Fähnchen ans Auto gemacht. War doch gar nicht so schlecht, in Paris bin ich gefeiert worden, jawohl, und eine Goldmedaille habe ich gewonnen auf der Weltausstellung.

Im Krieg war ich dann ehrenamtlich tätig, gab ja doch nichts zu verdienen. Die Soldaten haben sich die Zeit mit mir vertrieben. In den Kriegsgefangenenlagern haben sie mich aus Kistenholz oder Bettpfosten geschnitzt und ich war das Sinnbild für die Kultur in besseren Zeiten.

Die Nachkriegszeit war besonders in Deutschland lausig, drüben zuerst schon wieder Schlapphüte und hüben haben wir kleine Brötchen gebacken, kinderlieb und pädagogisch. Das war wirklich kein Spaß. Sogar als Hilfspolizist beim Polizei-Kasper muss ich arbeiten. Bis heute. Aber meine Karriere beim Fernsehen, die ist nicht zu verachten, ich bin sozusagen ein Fernsehponier.

In den letzten Jahren haben einige Puppenspieler den alten Jahrmarktskasper wiederentdeckt, beim Frieder Kräuter vom Theater Guglhupf darf ich wieder alle totschiessen, und das Deutsche Institut für Puppenspiel in Bochum hat mir ein internationales Festival gewidmet: „Kasper reloaded“. Das heißt, dass ich jetzt wieder geladen bin. Und ob ich geladen bin, weil ihr mich nicht mit zum Bürgermeister genommen habt! Wo ist bloß mein Knüppel!?

## 2. Vom Handpuppentheater zum Fernsehuppenspiel

KROKODIL: Ganz schön in der Klemme unser guter Kasper. Von wegen Karriere beim Fernsehen. Die Wahrheit ist nämlich, dass er mit seiner starren Mimik auf dem Fern-Seh-Schirm vollkommen versagt hat. Jawohl. Egal wie oft er mich gefangen oder totgeschlagen hat – na nur auf der Bühne versteht sich. Angeblich soll ich dort stellvertretend für übermächtige Bedrohungen wie Drachen sein. Ha, ha, ha, sehr lustig. Möchte den Kasper sehen, wenn einmal ein richtiger Drache kommt, ha! Also wirklich auf dem Bildschirm ein Totalausfall, der Kasper. Da haben ganz andere Karriere gemacht, die beim Kaspertheater nur Statisten waren, nämlich die Klappmaultiere. (Horcht) Wie, ich bin kein Fernsehstar, ich vielleicht nicht, aber Hund und Hase. Jawohl, der „Caesar“ und „Wuschl“ waren mit mir beim Hohnsteiner Theater! Und wie die Karriere gemacht haben, der Kasper wurde nach Hause geschickt. Caesar wurde sogar der erste Fernseh-DJ und konnte sich bis in die 80er Jahre auf der Mattscheibe halten. Jawohl, so war das. Unvergessen, sag ich euch. Da kommt jemand, ohweh, vielleicht ist es der Kasper mit dem Knüppel!<sup>13</sup>

---

13 Beatrix Müller-Kampel, die am Institut für Germanistik der Universität Graz u. a. zur Geschichte der „Lustigen Figur“ forscht, hat im Rahmen der LiTheS-Forschungsgruppe auf der Online-Plattform „Kasperl & Co.“ (<http://lithes.uni-graz.at/kasperl.html>) eine ansehnliche Zahl an Dokumenten wie auch eine historische *Kasperl-Bibliothek* für die Forschung zugänglich gemacht.