

Symposium

1. Deutsche Figurentheater-Konferenz

Forschung hilft natürlich. Sie liefert Befunde, die legitimatorisch, im Handeln oder für die Wortkunst beim Einwerben von Mitteln sogar der Praxis helfen können. Befunde der Forschung kann man aber auch ablehnen, wenn sie stören, z. B. als zu praxisfern. Kunst hat ja ihre eigene Logik, und das ist nicht die Logik der Forschung. Erst diese Differenz ermöglicht auch die Leistung von Forschung. Selbstbewusste Akteure, die durch Forschung lernen wollen, nehmen die Chance zur Selbstkritik wahr, die in der distanzierten Beobachtung liegt. Sie benennen die Ernüchterung über Wirkungen, die man versprochen, aber nicht erreicht hat. Forscher, die solche Differenzerfahrungen möglich machen könnten, werden in dieser Rolle auch im Theater zu selten gesucht. Es dominiert die Sehnsucht nach Bestätigung über das Verlangen nach Erkenntnis.

Notebook 1.16



VIDIPI

Die »P-Frage« – Über die Grenzen der Kunstform

Erhöhter Puls, feuchte Hände, Hitzewallungen: tauscht man sich über den
Namen unserer Kunstform aus, kann es schnell emotional werden:
Puppentheater! Figurentheater! Theater der Dinge! Objekttheater!
Was aus der Distanz wie der profilneurotische Streit um Worthülsen anmutet,
ist eine Auseinandersetzung über das Selbstverständnis,
die Außendarstellung und die Grenzen einer Kunstform,
die sich stetig wandelt und entwickelt.
Worte schaffen dabei Tatsachen. In diesem Sinne stellen wir die »P-Frage«:
Wie hältst du es mit dem Begriff »Puppentheater«?
Wie grenzt du die Kunstform begrifflich ein?
Wir laden alle interessierten PraktikerInnen und TheoretikerInnen ein,
sich über diese Frage auszutauschen,
wenn es vom 2. bis 4. September 2016 in Northeim heißt:
Die »P-Frage« – Über die Grenzen der Kunstform.

Notebook 1.16

**Sonderbeilage zum DaT 90 (Das andere Theater)
und zur PMO 115 (Puppen, Menschen & Objekte)**

Herausgeber:

Union Internationale de la Marionnette (UNIMA)
Zentrum Deutschland e.V.
c/o Theater der Nacht
Obere Straße 1, 37154 Northeim
Tel: 0049 (0)5551-9080779 (Di 9.00–13.00 Uhr)
Fax: 0049 (0)5551-919059, buero@unima.de

Mitherausgeber:

Verband Deutscher Puppentheater e.V.
Mariannenplatz 2, 10997 Berlin
Tel: 0049 (0)30-12053332
info@vdp-ev.de

Bankverbindung:

UNIMA-Zentrum Deutschland e.V.
IBAN: DE 37 26061291 0047 399900
BIC: GENODEF1 DUD

Redaktion: Silke Technau, Dr. Vera Wunsch, Stephan Wunsch,
Stephan Schlafke, Martin Labedat
c/o Stephan Schlafke, Kleine Petersgrube 14, 23552 Lübeck
dat-redaktion@unima.de, www.unima.de

Text 1. Seite/Umschlag:

Christian Georg Fuchs nach Heinz-Elmar Tenorth (2013)

Übersetzungen/Translations: Anthony Gaughan

Layout und Satz: Martin Labedat, grafik@unima.de

Druck: Saxoprint GmbH, Dresden **Auflage:** 1.600

Das andere Theater ist das offizielle Mitteilungsblatt der UNIMA, Zentrum Deutschland e.V. mit Deutschem Bund für Puppenspiel. Die Bezugsgebühr ist im Mitglieds-/Abo-Beitrag enthalten. Im Interesse möglichst aktueller Informationen bittet die Redaktion um rechtzeitige Zusendung von Terminen, Ankündigungen etc. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Alle Angaben ohne Gewähr. Keine Haftung für eingesandtes Material. Die namentlich gekennzeichneten Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Herausgebers wieder.

ISSN 0944-2324

Der Theorie-Workshop der Figurentheater-Konferenz

Die 1. Deutsche Figurentheater-Konferenz war ein großes Come-Together voller Workshops, Aufführungen, Umzüge, Gespräche; organisiert von den Verbänden UNIMA und VDP, mit Gästen aus vielen Ländern und Vertretern vieler Institutionen, beherbergt im Theater der Nacht, das zu dieser Vielfalt von Gästen und Aktivitäten eine passende architektonische Entsprechung darstellte; und neben all dem gab es auch einen Arbeitsbereich, der nichts als reden wollte: ein Symposium, das sich mit theoretischen Fragen unserer Kunst befasste.

Musste das sein? Vielleicht nicht. Auch unter den Urhebern und Organisatoren der Festwoche sorgte die Aussicht auf ein Theorie-Symposium nicht bei jedem für Herzklopfen. Theorie – das versprach manchem nicht mehr als langweiliges, graues, unproduktives Gelaber, kostbare Zeit, die fürs Maskenkaschieren verloren geht. Andere jedoch haben die Idee eines Theorie-Workshops verteidigt und als alternatives Angebot realisiert: Künstler, die nicht von Zeit zu Zeit über ihre Arbeit reflektieren und passende Begriffe zur Einordnung und Klärung durchprobieren, die nicht das Bedürfnis haben, manchmal vom Leintopf auf- und nach vorne und hinten zu blicken, die nicht zuweilen über ihre Kunst reden, lesen und vielleicht auch schreiben und Sonntagsreden lauschen müssen – nein, die konnten wir uns einfach nicht vorstellen.

Doch stimmt es ja, dass wir allgemein schlechte Zeiten für Theorie haben und überdies gerade das Figurentheater den Aspekt der strukturierten Selbstvergewisserung gerne vernachlässigt. Aber das war nicht immer so. In den späten sechziger und siebziger Jahren etwa, so lesen die Schriftkundigen in alten Zeitschriften und hören wir die Ahnen raunen, wurde eifrig diskutiert, in Kneipen wie in Schriftform: über die Benennung unserer Zunft, über pädagogische Aufträge, über Sinn und Berechtigung des Kaspers, über ästhetische Prinzipien und und und. Es war zugleich eine Zeit, in der unter anderem ein Verband gegründet, ein Studiengang initiiert und das Selbstverständnis einer Kunstform grunderneuert wurde. Theoretische Leidenschaft und praktische Tatkraft hingen damals eng zusammen, scheint es ... – denn ob der Einzelne nun ein Bedürfnis nach Austausch und Reflektion verspürt oder nicht: will man sich als Gruppe konstituieren und handlungsfähig sein, geht es nicht ohne Grundsatzdebatten und Übereinkünfte.

Wir wollten einen ersten Anstoß geben, um überhaupt auf dieser Ebene ins Gespräch zu kommen; ein Thema musste her, das möglichst viele Anknüpfungspunkte bieten sollte, und so kamen wir dazu, das ›Spielgerät‹ und seine möglichen Benennungen als Überschrift ins Fenster zu stellen. Es war dabei gar nicht unsere Absicht, am Ende eine verbindliche Terminologie zu bestimmen, – das wäre auch ein bizarres Vorhaben –, vielmehr schien uns die Frage nach ›Puppe‹ – ›Figur‹ – ›Objekt‹ – ›Ding‹ etc. ein einfacher und naheliegender Anlass, um auf die ästhetischen, kulturpoliti-

schen und sonstigen Überzeugungen zu sprechen zu kommen, die den jeweiligen terminologischen Vorlieben zugrundeliegen. Was den Aufbau des Arbeitstages betraf, wollten wir einerseits für eine gewisse Struktur sorgen – denn unregelmäßige Diskussionen entgleiten oft ins Nebulöse – und andererseits den Eindruck eines geschlossenen Expertenzirkels vermeiden und für alle offen zum Mitdiskutieren sein.

Der Vormittag war Markus Joss gewidmet, der das gerade im Erscheinen begriffene Buch ›Theater der Dinge‹ (hrsg. v. Markus Joss und Jörg Lehmann) ausführlich vorstellte. Weil der Sammelband die historische Entwicklung, aber auch den Stand der Dinge darstellt sowie schon im Titel eine eigene Antwort auf unsere Leitfrage gibt, war die Buchpräsentation eine ideale Eröffnung für den Diskussionstag, und in der Tat bot sie Anlass für viele Fragen, Einwände und Anmerkungen, bei denen Markus Joss ein überaus offener, lebhafter und kenntnisreicher Gesprächspartner war.

Der Nachmittag wurde von einigen vorbereiteten Kurzreferaten eröffnet, die dann in eine freie Diskussion übergingen, gewandt und geistesgegenwärtig geleitet von Christian Fuchs. Am folgenden Vormittag präsentierte Christian Fuchs wohlausgesuchte Filmsequenzen, in denen animierte Puppen eine tragende Rolle spielten – ebenfalls ein sehr anregender Einstieg in schnell aufs Grundsätzliche kommende Gespräche, die allerdings früh abgebrochen werden mussten – der Raum wurde dringend für eine Feedback-Runde benötigt.

Das Symposium hielt also die Waage zwischen schriftlich Vorbereitetem und spontaner Mündlichkeit, zur Dokumentation hier aber mussten wir es in Schriftform bringen. Unser Heft enthält also die vorbereiteten Statements in überarbeiteter sowie einige spontane Beiträge in nachträglich verschriftlichter Form.

Schön wäre es, wenn dieser Anstoß sich als Anfang einer produktiven Debatte erweisen würde, sei es durch Antworten und Leserbriefe auf das hier Gesagte, sei es in Form einer Neuauflage und Fortführung eines solchen Theorie-Workshops. Wir meinen, dass das Wechselspiel von Theorie und Praxis für jede Kunstform produktiv, ja unabdingbar ist, und dass darüber hinaus auch Fortbestand und Weiterentwicklung der Institutionen des Figurentheaters davon abhängen, dass man in der Diskussion Positionsbestimmung betreibt und gemeinsame Ziele ausfindig macht. Wenn diese Prozesse durch das Symposium und dieses Heft angetrieben werden sollten, würden wir uns freuen. Wenn nicht, wollen wir wenigstens hoffen, dass die Druckerei jenes dünne, geschmeidige und zugleich feste Papier verwenden wird, das sich so gut zum Kaschieren eignet.

*Stephan Wunsch
Germanist, Autor, Puppenspieler/theater rosenfisch, Aachen*

Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- u. Objekttheater



*Auszug aus dem Vorwort des Buches »Lektionen 7, Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- und Objekttheater«
Herausgegeben von Markus Joss und Jörg Lehmann, mit freundlicher Genehmigung des Verlages Theater der Zeit, Berlin*

»... Was ist das Besondere, die Kraft, letztlich das magische Andere dieser Theaterform? Was ist es, das da von der Bühne herab in einer unerhörten 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? Dieses Buch will eine Handreichung für all diejenigen sein, die sich für Spielformen des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters interessieren. Wir fassen diese Spielarten der Darstellenden Kunst in dieser Publikation unter den Begriff **Theater der Dinge** und stellen dessen Spezifik und Historie, die Ausbildung und mögliche Arbeitsfelder vor. Durch Bündelung verstreuter Veröffentlichungen und durch eine Vielzahl von für diesen Band entstandenen Texten und deren Zusammenstellung wird eine Lücke im Diskurs und der Wahrnehmung dieser innovativen Spielart von zeitgenössischem Theater für Theaterschaffende, Lehrende und Lernende geschlossen.

Der **1. Teil** des Buches ist der Historie gewidmet und beginnt mit einem einführenden Essay von Silvia Brendenal, in welchem die Bandbreite gewachsener Spielweisen im Theater der Dinge aufgezeigt wird. Es folgen in chronologischen Kapiteln Schlaglichter auf jene Momente der Geschichte des Gegenstandes, in denen die Puppe, das Objekt, das Ding auf der Bühne selbst zum Protagonisten, zum Impulsgeber für das jeweilige Theater wurde oder aber den Referenzpunkt für avantgardistische Entwürfe darstellte. Historische Quellen, Aufsätze und Gespräche werden zu diesen Momentaufnahmen geordnet und durch einleitende Texte der Herausgeber gerahmt.

Der **2. Teil** des Bandes stellt die Ausbildung für das Puppen-, Figuren- und Objekttheater im Rahmen eines Studiums an einer Kunsthochschule vor.

Die Möglichkeit eines solchen Studiums ist in der deutschen Bildungslandschaft relativ jung. 1971/72 wurde der Studiengang Puppenspielkunst an der damaligen Staatlichen Schauspielschule, heute Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« in Berlin gegründet. 1983 folgt der Studiengang Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. In den ersten Beiträgen des Kapitels kommen die langjährigen Leiter der beiden Studiengänge zu Wort und wir erfahren etwas über die gesellschaftliche Situation, in der diese Gründungen stattfanden, und einiges über die sich rasch abzeichnenden unterschiedlichen methodischen und ästhetischen Feldbestimmungen.

Beiden Gründungen gemeinsam ist die Zuordnung der Studiengänge zu Hochschulen der Darstellenden Kunst, Studienziel in Stuttgart wie in Berlin ist die Entwicklung der Studierenden zu Darstellenden Künstlerinnen und Künstlern. Beiden Studiengängen ist aber immer auch eine starke Affinität zur Bildenden Kunst eigen, das Potential des Theaters der Dinge entspringt u. a. aus der Verortung an genau dieser Schnittstelle. Folglich sieht sich auch die Ausbildung in dieser Form der Darstellung mit der besonderen Herausforderung konfrontiert, die Elemente und Einflüsse aus Theater und Bildender Kunst sichtbar zu machen, innerhalb des Studiums zu gewichten, sie in wechselseitiger Beeinflussung nutz- und erlebbar zu machen – das ist die Kraftquelle, aber auch eine Herausforderung an Lehrende und Lernende zugleich, mitunter bis zum methodischen und künstlerischen Spagat.

Nach diesen beiden Texten zur Geschichte der Studiengänge berichten dann gegenwärtig Lehrende beider deutscher Hochschulen in Form von Essays und Gesprächen über ihre Setzungen, Erfahrungen und Visionen in und für ihre jeweiligen Ausbildungsbereiche. Dabei wurde versucht, das Studium der zeitgenössischen Puppenspielkunst in Berlin und des Figurentheaters in Stuttgart nicht streng nach dem jeweiligen Curriculum abzubilden, sondern einzelne Bereiche von zu erlernenden Tätigkeiten und Fertigkeiten unter Schlagworten zusammenzufassen.

Teil 3 des Buches versammelt neben den wichtigsten Daten, Bewerbungszeiten etc. der beiden deutschen Hochschulen die Adressen und Kontaktmöglichkeiten aktueller Ausbildungsstätten ... «

*Prof. Markus Joss
Regisseur, Autor, Leiter des Studiengangs
»Zeitgenössische Puppenspielkunst«, Berlin*

*Jörg Lehmann
Theaterwissenschaftler, Regisseur, Dramaturg, Berlin*

Westdeutsche Weichenstellungen – Zum Begriff ›Figurentheater‹ seit den 60er-Jahren

1

Was ist eigentlich das kindliche Spiel mit der Puppe? Für mich als Kind beinhaltete es etwas vollkommen Privates: Ich habe meine Puppen geliebt, gebraucht, bestaunt, *mit* ihnen gespielt – für mich. Nichts davon war für die Öffentlichkeit / für ein Publikum bestimmt. Mir selbst wollte ich die Welt klarer machen. Diese Introversion schwingt für mich bis heute im Begriff Puppenspiel / Puppentheater immer mit.

Es ist etwas völlig anderes, für andere zu spielen! Sollte ich mit diesem Begriff meine heutige Theaterarbeit beschreiben, würde ich sie ungeheuer klein werden lassen.

2

Lars Rebehn teilt im DaT 83 / 2013 S. 31 mit:

Geißelbrecht (1762–1826) zog als hochangesehener Marionettenspieler durch die deutschsprachigen Lande; Spielgesuche waren überall an der Tagesordnung. Im Sommer 1796 kommt er erstmals nach Nürnberg. »In Nürnberg waren schon seit Jahren keine Marionettenspieler mehr zugelassen worden. Deshalb beantragte Geißelbrecht auch nur die Erlaubnis für Schatten-theater, das stets zu seinen Nachspielattraktionen zählte. Die Marionetten wurden zu unverfänglichen ›mechanischen Figuren‹ und der verdächtige Hanswurst zum Bajazzo. Statt der zunächst bewilligten einigen Tage hielt sich Geißelbrecht zehn Wochen in der Reichsstadt auf.« Seine Frau gebar dann hier ihr drittes Kind.

Begriffe sind keine Dogmen, Geißelbrecht wusste zu jonglieren, weil er keinen übermäßigen Respekt vor der Obrigkeit hatte. Für die Theaterarbeit steht alles seit Jahrhunderten nebeneinander.

Die Begriffe Puppe, puppet / marionnette, Kunstfigur, Theaterfigur, Fernsehfigur, Figurentheater, Theaterpuppe, Fadenpuppe, Marionette Handpuppe, Stabfigur usw. werden in der Fachliteratur und v.a. in den Fachzeitschriften zur Verständigung untereinander alle gleichzeitig seit vielen Jahrzehnten verwendet. Nach ersten vereinzelt wirkungästhetischen Untersuchungen im deutschsprachigen Raum in den 30er-Jahren verlangen die rasanten Entwicklungen des Theatergenres ab den späten 50er-Jahren nun immer mehr nach Theorie.

Michael Meschke in seinen ausführlichen Ästhetischen Überlegungen aus den 90er-Jahren benutzt diese Worte/Begriffe wie einen Blumenstrauß.

3

Dass die Westdeutschen und West-Berliner den Begriff Figurentheater für sich reklamierten und dass man ihm etwas entgegensetzen müsse¹, war eine Erkenntnis der 90er-Jahre, die nicht von den Westdeutschen selbst kam.

Als der Begriff *Figurentheater* allmählich zur Gattungsbezeichnung entwickelt wurde, grenzte sich die westdeutsche Szene jedenfalls nicht vom ›künstlerisch‹ durch die Mauer sowieso schon abgegrenzten sog. Osten ab, sondern zunächst gegen Vorurteile wie die bis heute abschätzig benutzte Metapher Kaspertheater, Vorurteile, nur Kinderbelustigung oder Pädagogik mit Puppen zu sein, und vor allem gegen Journalisten wie ›leuchtende Kinderaugen‹, die inzwischen einigermaßen verschwunden sind, oder ›tanzende Puppen‹, die es immer noch gibt!

Figurentheater ist für das heutige Publikum griffig geworden und wird ganz selbstverständlich verwendet.

Der Begriff Figurentheater sollte den ungeheuren künstlerischen Aufbruch dieser Theaterform in Europa begleiten, was er bis heute schafft!

Die Geschichte des Begriffs bleibt erst einmal für mich mit der westdeutschen und West-Berliner Theatergeschichte verbunden. Zunächst sollte das Mischen der verschiedenen Figurenarten innerhalb einer Inszenierung – auch mit dem dazutretenden sichtbaren Spieler – beschrieben und deutlich abgegrenzt werden vom Guckkastenspiel.

1963 nennt Wortelmann (1902–1976) die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Der Puppenspieler* in *Figurentheater* um.

1967, nach bereits drei Jahren professioneller Theaterarbeit, nennt P.K. Steinmann sein Theater »die bühne« *literarisches Figurentheater*.

Hier spiegelt sich nun übrigens aber überhaupt kein künstlerischer oder kulturpolitischer Konsens!

Wortelmann setzte sich ab den 50er-Jahren massiv für die pädagogische Zensur der Puppenspieler, für den ›Schulschein‹, ein. Steinmann war Mitbegründer des Verbandes Deutscher Puppentheater (VDP, seit 1968), der endlich kulturpolitisch arbeiten wollte und den handwerklichen Austausch und die Weiterbildung der Mitglieder extrem förderte. Der Verband war ein strikter Gegner des Schulscheins – Wortelmann fand Steinmanns Theaterarbeit »verzichtbar«!

Ich spitze hier den Konflikt zwischen den auf dem freien Markt agierenden (Verbands-)Puppenspielern und dem Leiter des Deutschen Institutes für Puppenspiel (dip) auf Wortelmann und Steinmann zu, weil sie für zwei bis heute anscheinend unveröhnlichen Gegensätzen beruhen:

Während Wortelmann mit seinem dip die institutionelle Förderung und Spielvermittlung von Puppenspielern und eine zentralisierte Organisation von Festivals und Puppenspielreihen verbunden mit zentralisiertem Qualitätsanspruch und eine von Institut kontrollierte Ausbildung anstrebte, verfochten die Verbandsmitglieder – allen voran P.K. Steinmann und Albrecht

¹ Anfang der 90er-Jahre wurde der ›Fachverband für Puppenspielkunst‹ für hochschulausgebildete Puppenspieler gegründet, um dem westdeutschen Berufsverband ostdeutsche Qualitätsansprüche entgegenzusetzen. Über die Gründungsphase ist er nicht hinausgekommen, hat aber tiefe Gräben durch die west- und ostdeutsche Puppen- und Figurentheaterszene gezogen. Auch das jahrelange Verbot für die Berliner StudentInnen, sich Puppen- und Figurentheaterinszenierungen in Berlin anzuschauen, trug dazu bei. Glücklicherweise hielten sich einige StudentInnen nicht daran ...

Roser – die künstlerische Freiheit aller einzelner Bühnen und Respekt und Toleranz der verschiedensten künstlerischen Ansätze. Unabhängig von institutionalisierten, eben von außen kommenden, Qualitätsmerkmalen sollte die Szene selbst ihre Ansprüche an den Beruf entwickeln. Dazu wurden solidarische Diskussionsstrukturen erarbeitet; der Verband konzipierte ab Ende der 70er-Jahre die Freie Bildungsstätte für Figurentheater unter der Leitung von Peter Röders in Kiel, später Schleswig-Holstein, mit internationalen DozentInnen von »Profis für Profis«; und der VDP unterstützte die Einrichtung des Studiengangs Figurentheater in Stuttgart, die Albrecht Roser Mitte der 80er-Jahre erreichte.

Aus den Bochumer Internationalen Festspielen (und anderen Namen für dasselbe Festival) wird 1973 die FIDENA; daneben gibt es trotzdem vom dip (Deutsches Institut für Puppenspiel) organisierte »Puppenspielwochen«, »Puppentheaterstage«, auch der Name des dip wurde nicht verändert.

In der Schweiz erhält die Zeitschrift *puppenspiel&puppenspieler* 1976 den Zusatz *Journal für das Theater mit Figuren* und wird 1993 in *figura* umbenannt.

Das FiTS (Figurentheater Stuttgart) Mitte der 80er-Jahre mit dem Studiengang Figurentheater und die Änderungen der alten und viele neue Bühnennamen der westdeutschen Figurentheaterszene benutzen »Figurentheater« längst selbstverständlich. Es ging vor allem immer darum, die Öffentlichkeit für Neues zu sensibilisieren. Insofern ist »Figurentheater« im deutschsprachigen Raum als wichtiger kulturpolitischer, geradezu als Kampf-Begriff zu sehen, den die Szene selbst durchsetzte.

4

Künstlerischer Anlass, den Begriff Figurentheater öffentlich durchzusetzen, war das sog. »offene Spiel« (übrigens ein wirklich neuer Begriff), das bei den UNIMA-Treffen der späten 50er und in den 60er-Jahren zunehmend rezipiert und diskutiert wurde. Die Inszenierungen von Jan Dvořák aus Hradec Králové wurden bahnbrechend. Der Kult um die Handpuppenbühnen der Hohnsteiner und um die Person von Max Jacob hatte in Deutschland künstlerische Entwicklungen lange stagnieren lassen. Internationale Festivals öffneten Horizonte. Die neueren Generationen entwickelten das Tischtheater; am dip, am Stuttgarter Studiengang und in der Freien Bildungsstätte für Figurentheater in Idstedt wurde experimentiert – und natürlich auch in der DDR, Jan Dvořák unterrichtete an der Ost-Berliner Staatlichen Schauspielschule Fachrichtung Puppenspiel, Peter Waschinsky experimentierte mit Tischtheater und Film in Neubrandenburg usw.

Abendinszenierungen entstanden in West-Deutschland noch unter großen finanziellen Schwierigkeiten – aber sie waren nicht nur ein Bedürfnis der Spieler selbst. Die heute großen Festivals wie Husum, Göttingen, Stuttgart ... begannen Mitte der 80er-Jahre, gaben den jungen Inszenierungen eine Chance und zogen anspruchsvollere Presse und Erwachsenenpublikum heran. Und durch Buchveröffentlichungen in den späten 80er und den 90er-Jahren begann auch die deutlich sichtbarere Theoriebildung: Knoedgen, Meschke, Steinmann, die alle drei als Spieler arbeitsbegleitend schrieben, und Kavrakova-Lorenz, Suhr, Taube, Weitzner u.a.

6

Jedoch beginnt die Theoriebildung m. E. nach viel früher, da die Entwicklung neuer Spielformen, neuer Dramaturgien, der Griff zu anderen Materialien usw. auch eine neue Umgangsform unter den Spielern hervorbrachte: den fachlichen Austausch. Die Gründung des VDP galt nicht nur der kulturpolitischen Präsenz nach außen, sondern auch dem Austausch und der Anhebung des Niveaus unter den Puppenspielern selbst. In der gleichzeitig herausgegebenen Fachzeitschrift *puppenspiel information* wurden neben praktischen Überlegungen und Hinweisen, Erfahrungsberichten usw. auch theoretische Ansätze zum Figurentheater veröffentlicht. 1983 erhielt sie den Zusatz *Fachzeitschrift für Figurentheater*.

Dass die Zeitschrift von Steinmann 2000 in *Puppen, Menschen & Objekte/Theaterzeitschrift* umbenannt wurde, zeigt für mich heute wiederum, dass ihm der Begriff »Figurentheater«, zumindest sein Gebrauch, in den 90er-Jahren, nicht ausreichend erschien. Da wurde längst Figurentheater zum Oberbegriff für Inszenierungen auch aus dem Objekttheater, der Kleinkunst, der Performance – je nach markstrategischen Gesichtspunkten – und trat dem »Theater der Dinge« gegenüber. Die Anerkennung der Puppe/Theaterfigur als Inszenierungsmittel geriet heftig ins Schlingern ... und wurde durch die von außen, von Veranstaltern, Kulturpolitikern, aufgedrückte schwammige Kategorie »innovativ« in all seinen Möglichkeiten eingengt.

Heute hat sich der Begriff Figurentheater durchgesetzt als eine Bezeichnung für eine bestimmte Theatergattung, deren eindeutiges Merkmal die Animation ist – die Animation von Skulpturen, Masken, Material usw. Im Vorgang der Animation, dem Herausgeben der seelischen Energie in einen anderen »Körper«, entsteht *Figurentheater* so schlicht und doch so vielfältig.

Figurentheater ist offen für Experimente, für die Mischung mit anderen Theatergattungen und -mitteln, aus der dann eine dichte, phantasievolle, vielschichtige Inszenierung entstehen kann.

5

Mit der Kategorie des »offenen Spiels« ist ein Aspekt angerissen, der in der neueren Theoriebildung grundlegend geworden ist: die Haltung des Zuschauers.

Dass der Zuschauer als aktiv und lustvoll beteiligter die Aufführung mit seinen Erfahrungen und Assoziationen (Steinmann: »Abenteuer der eigenen Assoziationskraft«; Meschke: »Das ist das Geheimnis des Zuschauers«) mitgestaltet, ist internationaler Konsens und hat heutige TheoretikerInnen auf den Plan gebracht (z. B. Diss. von Katharina Loch, Meike Wagner). Die Theaterwissenschaft heute nimmt das Zuschauererleben überhaupt immer differenzierter zur Kenntnis, für unsere Theaterarbeit v. a. unter dem Aspekt: Wie sind Figurentheaterinszenierungen überhaupt beschreibbar, mit welchen wissenschaftlichen Kategorien?

Das Erlebnis der eigenen Haltung bringt den Zuschauer auch dazu, sich überhaupt differenzierter mit Figurentheater auseinanderzusetzen, indem er sich darauf einlässt.

Die Entscheidung liegt deutlich zuerst bei ihm, indem er eine Eintrittskarte erwirbt und kommt. Und vor allem: Der heutige Zuschauer weiß, dass er eine künstliche Welt betritt, dass er in eine fremde Welt schauen wird.

6

Wie können wir als Spieler, als diejenigen, die nicht auf der Zuschauerseite sitzen, als diejenigen, die animieren, die sich als erste von der Theaterfigur in fremde Welten leiten lassen – wie können wir den Blick in die Spielpraxis dem Wissenschaftler nutzbar machen?

Und hier fächern sich die großartigen Möglichkeiten auf, die arbeitsbegleitendes Schreiben bietet, hier setzen die Fachzeitschriften an, die wie ein Kolloquium der verschiedensten Aspekte über Figurentheater wirken und Vielfalt bezeugen.

Werner Knoedgen und Meike Wagner umgehen die Begriffe der ›Dramaturgie‹ bzw. des ›Spiels‹, umgehen die zu erzählende ›Geschichte‹, die ›Intuition‹.

Schwierig wird es für mich dann immer, wenn ›chronologisch argumentiert wird wie z. B.: von traditionell zu innovativ (man behilft sich da manchmal mit dem ›reloaded‹). ›Offenes Spiel‹ ist ja auch nur ein dramaturgisches Mittel und kein Dogma ebenso wie collageartige Dramaturgien oder geschlossene, Inszenierungen mit Erzähler oder ohne usw.

Ich z. B. mag Collagen sehr, aber keine Erzähler in meinen Inszenierungen – wie schafft man trotzdem einen dramaturgischen Faden, wieviel kann ich der Theaterfigur zutrauen, dass sie den Zuschauer erreicht? »Wieviel ›Narration‹ braucht eine Inszenierung«, war eine offengebliebene gute Frage von Marcus Joss im Symposium.

Das sind gerade die künstlerischen Forschungen, die mich zu immer neuen Inszenierungen anregen.

In unserer Szene geht es sehr ungleichzeitig zu, und genau das macht ja gerade die Vielfalt aus. Hier könnte man nun viele Symposien anschließen ...

7

Vergewissern wir uns unserer Mittel, der modernen und der traditionellen!

Nimmt man z. B. den Guckkasten: Wie heben wir Begriffe wie Spielschirm, Guckkasten auf? Denn natürlich ist der Guckkasten ein Handwerkszeug, das nicht von vornherein abzulehnen ist, weil er vielleicht altmodisch ist, sondern der abgeklopft werden kann auf seine dramaturgische Verwendbarkeit.

Der heutige Zuschauer weiß, dass alles gemacht ist; man kann also getrost verdeckt spielen und auch noch viel Spaß dabei haben, dass man nicht (nicht immer) zu sehen ist. Das Spieltempo, die Rhythmen der einzelnen Spieler in einer Guckkastenbühne kann ein ganz anderes sein, als der Rhythmus, das Tempo auf der Szene. Das Rätsel ist dann nicht, wie hat der Spieler das wohl alles gemacht, sondern welchen Swing, welche Vielfalt hat der Zuschauer gesehen, erlebt.

Wenn Stephan Wunsch feststellt: »Eine Figur ist kein Ding, denn vor ihr und hinter ihr gähnt der Abgrund« (DaT 88, S. 33), dann benennt er etwas Faszinierendes. Eine Theaterfigur strukturiert den Raum um sich herum. Man stelle sich eine solche Figur in einer Guckkastenbühne vor, die für den Zuschauer nach hinten unendlich sein kann (wenn man ihn mit dunklen Samt auskleidet): Kommt die Theaterfigur von unten, von der Seite, springt die Perspektive? Sieht man Szenen z. B. von oben?

Bringen die Figuren verschiedene Raumstrukturen mit: Die eine spielt mit der Bodenlosigkeit, die andere nicht? Was ergeben sich da für theatrale Möglichkeiten. Und kommen dann noch die Spieler zeitweise dazu, um z. B. Gestik zu verstärken und verschwinden wieder – dann wird der gute alte Guckkasten zu einem hochinteressanten Theaterelement, der das garantiert, was ich so mag am Figurentheater:

Die künstliche Welt ist erkennbar und doch bleibt man als Zuschauer auch immer wieder allein mit der Figur, der Szene, dem Bild, der Geschichte. Man hält inne, man hält die Einsamkeit, den Abgrund einer fremden, emotionalen, evtl. nicht formulierbaren Welt im Figurentheater aus und bewahrt sein Geheimnis.

8

Wir werden wohl mit dem Blumenstrauß leben (müssen). Trotz alledem.

Silke Technau

Theaterwissenschaftlerin, Puppenspielerin/KOBALT FT Lübeck

West-German Turning points – on the term Figure Theatre since the 60s

1

What is, in fact, childlike play with a puppet doll? For me as a child it contained something completely private: I loved my dolls/puppets, needed them, used them, admired them, played with them – for myself. None of it was intended for the public or for an audience. I wanted to make the world make more sense to me. This introversion still rings within the terms puppetry/puppet-theatre¹ for me.

It is something completely different to perform for others! If I were to use this term to describe my theatre work today, I would make it seem horrendously small, or insignificant.

2

Lars Rebehn shared the following in DaT 83/2013 p. 31: Geißelbrecht (1762–1826) travelled widely as a respected marionette performer throughout German-speaking countries; performances were everywhere. In summer 1796 he first came to Nürnberg. »Marionette performers had not been given a performance licence in Nürnberg for years. So Geißelbrecht only applied for permission for Shadow Theatre, which was one of his permanent post-show attractions. The marionettes were innocently called «mechanical figures», and the usual suspect Kasper was re-named Bajazzo. Instead of the initially approved few days' performance rights, Geißelbrecht stayed ten weeks in the city.« His wife gave birth to their third child there.

Labels are not dogmas. Geißelbrecht knew how to juggle because he did not have an excessive respect for authority. In practice, these terms have been used interchangeably for centuries.

The terms puppet, puppet/marionette, art-figure, theatre figure, TV puppet, figure theatre, theatre puppet, string puppet, marionette, glove puppet, rod puppet etc. have all been used interchangeably in the literature for decades. After the first investigations into aesthetic effect in the German-speaking area in the 1930s, the explosion of theatre genres in the late 1950s demanded more and more theory.

¹ translator's note: in German the word Puppe means puppet (theatre medium) and doll (Children's toy).

Michael Meschke used these words and labels in his comprehensive aesthetic reflections in the 1990s like a bunch of flowers.

3

West-German and West-Berlin performers did not realise that claiming »Figuretheater« was the contemporary term would lead to others² to oppose it in the 90's. When the scene in the West started to use the term Figuretheater it was not to separate itself artistically from the East, which was already separated physically by the wall. Rather it separated itself from prejudices such as the – to this day – deprecating metaphor Kasper-theatre, prejudices about it being only children's entertainment or early learning with dolls and above all against journalistic tropes such as »wide-eyed children«, which has almost disappeared, or »dancing puppets«, which is still around!

Figure theatre has become a meaningful term for audiences today and is used quite naturally.

The term figure-theatre was supposed to accompany the incredible artistic outbreak of this theatre-form across Europe, which it has succeeded in doing until today! The history of the term remains bound up with the history of the West-German and West-Berlin theatre for me. First of all, the mixture of various figure-forms within a production – together with the performers in full view – should be described and clearly separated from play in a fixed box.

In 1963, Wortelmann (1902–1976) renamed the magazine he published, *Der Puppenspieler*, to *Figuretheater*. In 1967, after three years of professional theatre work, P.K. Steinmann named his theatre »*The Stage*« *literary figure theatre*.

This, by the way, does not reflect in any way an artistic or cultural-political consensus!

Wortelmann worked tirelessly from the 1950s for quality controlled school performance licences, or *Schulschein*, for puppeteers. Steinmann was co-founder of the Association of German Puppet Theatres (VDP, since 1968), which wanted ultimately to work politically and also heavily promoted the technical exchange and training of the members of the association. The association was a strict opponent of the *Schulschein*; Wortelmann considered Steinmann's theatre work to be »dispensable«!

I distill the conflict between the free-market-focused (Association) puppeteers and the leader of the German Institute for Puppetry down to Wortelmann and Steinmann because they represent two still-unresolved oppositions:

While Wortelmann, and his Institute, worked towards institutional funding and performance booking for puppeteers, a centralised organisation of festivals and puppetry performance series, and an institutionally controlled training, the members of the Association, mainly P.K. Steinmann and Albrecht Roser, fought for the artistic freedom of every company and respect and tolerance for divergent artistic directions. Regardless of institutional, external quality control, the puppetry scene should be able to set its own standards. In order for this to happen, supportive discussion frameworks were de-

veloped; the Association, towards the end of the 1970s, developed the Free Training Centre for Figure Theatre under the leadership of Peter Röders in Kiel, later Schleswig-Holstein, with teachers from all over the world, in the spirit of »from professionals for professionals.«; and the VDP supported the establishment, by Albrecht Roser in the 1980s, of the course of study in Figure Theatre in Stuttgart (Hochschule für Musik und darstellende Kunst).

The *Bochum International Festival* became the *FIDENA* in 1973; parallel to this there were still the *Puppetry Weeks* and *Puppetry Days* organised by the Institute, still using the word *Puppet* in its name. The Swiss journal *Puppetry and Puppeteers* was renamed *Journal for Theatre with Figures* in 1976, and became *figura* in 1993.

The *FiTS* (Figure Theatre Stuttgart) along with the course of study in Figure Theatre in the 1980s, the alteration of old theatre company names and the naming of new companies in the West-German Figure Theatre scene: they all used the word figure as a matter of course. It was always about making the public aware that there was something new going on. In this sense, the term figure theatre can be seen, within the German-Speaking context, as a significant cultural-political term – a war cry – and one that the scene established for itself.

4

The artistic catalyst for the term *figure theatre* to establish itself was the so-called »open performance« (which was, by the way, a truly new term) that became the focus of discussion during the UNIMA conferences of the 1950s and 1960s. The performances by Jan Dvorak from Hradec Kralove were groundbreaking. The cult that had established itself around the handpuppetry of the Hohnsteiners and around the personality of Max Jacob had led to the artistic stagnation of the German scene. International festivals opened horizons. The newer generations developed tabletop theatre; the Institute, the Stuttgart students and the Free Training Centre all started experimenting – and so naturally did the GDR, with Jan Dvorak teaching at the East-Berlin State Theatre School Puppetry Department, Peter Waschinsky experimenting with tabletop theatre and film in Neubrandenburg etc.

Evening programmes in West Germany were always produced under extreme financial difficulties – but it was not only the performers who needed them to happen. The largest festivals today – such as Husum, Göttingen, Stuttgart – began in the middle of the 1980s, gave new productions a chance and attracted more demanding media and adult audiences. Book publications in the late 1980s and in the 1990s, led to an increasingly visible body of theory: Knoedgen, Meschke, Steinmann, all of whom wrote alongside their ongoing work as performers, and Kavrakova-Lorenz, Suhr, Taube, Weitzner, and many others.

That said, in my opinion the development of a body of theory started much earlier, with the development of new performance styles, new dramaturgies, the use of new materials and also a new way of working between colleagues: the exchange of expertise. The foundation of the VDP was not only for the establishment of a culture-political presence to the outside world, but also for the exchange and raising

2 In the beginning of the 1990s, the »Fachverband für Puppenspielkunst« (specialist association for puppetry arts) for qualified puppeteers was established in order to represent East-German expectations of quality in contrast to those of the West-German Professional Association. It did not survive the establishment phase, but it did create huge trenches between the West and East German puppet and figure theatre scenes. The long-lived ban imposed on students in Berlin from watching puppet and figure theatre performances in Berlin also contributed to this. Fortunately, not all students respected the ban ...

of standards between puppeteers themselves. At the same time, the specialist magazine *puppetry information* published practical considerations and advice, reports as well as theoretical commentary on figure theatre. In 1983, the subtitle *specialist journal for figure theatre* was added.

The fact that Steinmann renamed the journal in 2000 to *Puppets, People & Objects/Theatre journal* suggests to me today that the term *figure theatre*, or at least its use in the 1990s, appeared inadequate to him. During that period, *figure theatre* had already established itself as an umbrella term that also covered productions of Object Theatre, small-scale art, performance generally – depending on the marketing perspective – and stood in opposition to the »Theatre of Things«. The recognition of the puppet/theatre figure as a production medium ran into rough waters ... and was constrained in all its potential from outside, from venues, from politicians, by the enforced category »innovative«.

Today, the term *figure theatre* has established its dominance as a description for a particular theatre genre whose clear defining characteristic is animation – the animation of sculptures, masks, material and so on. *Figure Theatre* exists, simply and yet so diversely, in animation, in the transfer of energy into another »body«.

Figure theatre is open to experiments, to the mixture of other theatre genres and media, out of which a dense, fantasy-rich, multi-faceted production can arise.

5

The category »open performance« opened a new perspective that has become fundamental within more recent theory: the behaviour of the audience.

It is internationally agreed that the audience is an active and willing participant in a performance, with its experiences and associations (Steinmann: »the adventure of one's own power of association«; Meschke: »that is the audience's secret«) and this has been placed under the spotlight by current theoreticians (e.g. in dissertations by Katharina Loch or Meike Wagner). Theatre Studies today takes an increasingly differentiated view of the experience of the audience, the most important of which for our theatre work is: how, and with which academic categories, can figure theatre productions be described at all?

The experience of one's own behaviour forces the audience to engage with figure theatre in more nuanced ways, in that they allow themselves to do so. The decision lies clearly with them, as they buy the tickets and attend. And above all: the audience today knows that they are entering an artificial world; that they will be looking at an unfamiliar world.

6

How can we as performers, as those who are not sitting on the audience side, as those who animate, as those who are the first to be led into this unfamiliar world by the theatre figure – how can we make this inside view of the practice of performance useful to academics?

And it is here that the wonderful potential of action research and work-driven writing opens up, and it is this that the specialist journals draw on, bearing witness like a colloquium of the most diverse aspects of figure theatre.

Werner Knoedgen and Meike Wagner avoid the term »dramaturgy«, avoid the term »perform«, and avoid the telling term »story«, »intuition«.

It always becomes problematic for me whenever things are argued »chronologically«, for example from traditional to innovative (sometimes terms such as »reloaded« help us out). »Open performance« is just a dramaturgical means and not a dogma just like collage-esque dramaturgies or closed ones, performances with narrators for without etc.

I, for instance, like to use collages a lot but no narrators in my productions – how can a dramaturgical thread still be found, how much can I rely on the theatre figure to reach the audience= »How much »narration« does a production need?« was a good question left unanswered from Markus Joss in the Symposium.

Those are precisely the artistic investigations that constantly prompt me towards new productions. In our scene nothing goes ahead in lockstep, and precisely that is what makes it so diverse. There are any number of Symposia that could follow on from this ...

7

Let us not forget our media, the modern and the traditional! Take for example the box stage: how do we preserve terms such as screen, box? After all, the box is a tool that should not be dismissed out of hand just because it is arguably old-fashioned, but instead can be employed for its dramaturgical application.

The audience today knows that everything is contrived; we can therefore perform hidden and also have a lot of fun in the fact that we are not (always) visible. The performance tempo, the rhythm of each performer in a peep-show-stage can be completely different from the rhythm, the tempo of the scene. The puzzle is in this case not how the performer did it, but rather what swing, what variety the audience has seen, has experienced.

When Stephan Wunsch states: »a figure is not a thing, because before it and behind it yawns a chasm« (DaT 88, p. 33), he calls attention to something fascinating. A theatre figure structures the space around it. We present such a figure in a box that for the audience can appear unendingly deep (if it is decked with black cloth, for example): the figure enters from below, from the side, does the perspective break down? Do you see scenes from above? The figures bring with them other spatial structures: the one plays with the lack of firm footing, the other not? Look at what theatrical possibilities arise. And then the performers enter the equation, for example to amplify gesture and disappear again – then the good old box becomes a highly interesting theatre element that guarantees what I find attractive in figure theatre: the artificial world is obvious and still as an audience you remain alone with the figure, the scene, the image, the story. You look inward; you tolerate the abyss of a strange, emotional, potentially indescribable world in figure theatre and keep its secrets.

8

We will have to keep on living with the bunch of flowers, after all.

Silke Technau

Eine Anekdote zum Thema »Kinder, die Digitale Welt und Sockenpuppen«

Seit einigen Monaten arbeite ich zusammen mit einer Szenografin mit Kindern im Alter von 6 bis 10 Jahren aus Willkommensklassen in Berlin.

Der Beginn der Arbeit gestaltete sich folgendermaßen: Wir kommen auf einen Abenteuerspielplatz, um uns den Kindern vorzustellen. Es herrscht ein Riesentohuwabohu. Die Kinder aus diversen Ländern springen, rennen, schreien an uns vorbei, rennen uns fast um. Es sind überwiegend Jungs. Jungs, die während der Rennerei kurz innehalten und auf ihr Handy schauen. Ein guter Moment, um mit ihnen ins Gespräch zu kommen. Falsch gedacht. Sie schauen kurz hoch und rennen weiter. Auf arabisch rufen sie etwas. Rumänisch schallt es zurück. Oder ist es albanisch? Ich verstehe nichts. Ein Pädagoge möchte uns helfen. Aber keiner der Kinder scheint sich für uns zu interessieren.

In meiner Not hole ich zwei einfache Handpuppen, Sockenpuppen, aus der Tasche und beginne zu improvisieren. Es wird still um mich herum.

Die Kinder versammeln sich vor mir und hören zu, obwohl viele noch nicht gut Deutsch verstehen. Möglichst unauffällig schaue ich zu ihnen. Da stehen sie, die Großen und die Kleinen, und schauen zu, freuen sich über zwei Sockenpuppen.

Ich beende mein Spiel und erkläre, dass wir, meine Kollegin und ich, mit den Kindern Puppen und Bühnenbilder bauen wollen und Theater spielen möchten.

Alle wollen sofort beginnen.

Ein größerer Junge spielt mit seinem Handy, möchte aber unbedingt mitmachen.

»Ja«, sage ich, »aber ohne Handy«. Sofort macht er das Telefon aus. Es verschwindet in seiner Hosentasche.

»Darf ich jetzt mit?« fragt er.

»Ja.«

Der Junge aus Syrien, der allein nach Deutschland kam, hüpfte neben mir und singt: »Ich baue eine Puppe, ich baue eine Puppe«.

Unsere Kunst baut Brücken und eröffnet Räume, in welchem Begegnungen und Kommunikation stattfinden können, egal, welcher Sprache wir mächtig sind.

Mit dem Medium Puppe können wir dem Ungesagten eine Sprache geben und dem Gesagten Bilder zuordnen. Eine alte Kunst, die auch im Digitalen Zeitalter ihre Berechtigung hat.

*Ute Kahmann
Puppenspielerin/Figurentheater Ute Kahmann, Berlin*

An anecdote about »children, the digital world and Sock Puppets«

I have been working together with a Scenographer for the past few months with children aged 6–10 who attend »Welcome Classes« in Berlin. It started this way: We go to an adventure playground in order to introduce ourselves to the children. Chaos reigns. The children, from a diverse range of countries, jump, run, scream past us, almost run into us. They are mostly boys. Boys who occasionally take a moment during all the running to stop and check their mobile phones. An opportune moment to get into conversation with them. Wrong. They glance up briefly and run off again. They shout something in Arabic. The answer comes in Romanian. Or is it Albanian? I don't understand a word.

A pedagogic team member wants to help us. The children, however, simply don't appear interested in us.

In desperation I pull out two simple glove puppets, sock puppets, from my bag and start to improvise. Things quieten down around me. The children gather together in front of me and listen, even though many of them don't understand German well yet. I surreptitiously take a look at them. There they stand, the big kids and the little ones, and watch, delighted by two sock puppets.

I bring my performance to an end and explain that we, my colleague and I, want to build puppets and stage sets with the children, and perform theatre. They all want to start immediately.

One of the older boys is playing with his mobile phone, but he still wants to get involved too. »OK«, I say, »but without the phone«. He immediately switches the phone off. It disappears into a trouser pocket.

»May I join in now?«, he asks.

»Yes.«

The boy, who travelled all the way from Syria alone, jumps around me and sings »I'm going to make a puppet, I'm going to make a puppet.«

Our art builds bridges and opens space in which encounters and communication can take place, irrespective of what language you have mastered. Through the medium of the puppet, we can give a language to the unspoken and images to words. An old art, which still has its rightful place in the digital age.

Ute Kahmann

»Das Figurentheater« gibt es nicht

Vier unsortierte Überlegungen

Im Folgenden möchte ich vier Überlegungen vorstellen, die mich im Zusammenhang mit der Diskussion um eine Definition und Bezeichnung des Genres Puppen-, Figuren- und Objekttheater beschäftigen und einige Aspekte benennen, die für mein Verständnis wichtig sind.

1. Überlegung

Ich bin überzeugter Nutzer des Begriffs »Figurentheater«. »Figur« steht für mein Verständnis dabei nicht nur synonym für »Puppe« oder verweist auf Kontexte der Bildenden Kunst oder der Dramatik. Vielmehr verbirgt sich in »Figur« auch »Figuration« oder »figurieren«. Ich glaube, beides ist vom Begriff »Figurentheater« auch gemeint. Zum einen deuten »Figuration« und »figurieren« auf eine Bewegung, einen Vorgang hin, was mir für eine szenische Kunstform passend erscheint. Zum anderen verstehe ich den Vorgang der Figuration von leblosem Material als ein konstituierendes Moment von Figurentheater.

2. Überlegung

Das Figurentheater gibt es genauso viel oder genauso wenig, wie es das Schauspiel, die Performance, den Tanz, die Literatur oder die bildende Kunst gibt. Vielmehr existieren verschiedene Ästhetiken, künstlerische Überzeugungen und Zugänge, handwerkliche Techniken und dramaturgische Verfahren, die von unterschiedlichen Akteurinnen und Akteuren aus unterschiedlichen Gründen als Figurentheater klassifiziert werden. Es wäre nicht uninteressant zu hinterfragen, aus welcher Motivation heraus etwas als Figurentheater bezeichnet wird: Sind es strukturelle Gründe, etwa eine Steuererklärung oder ein Förderantrag? Oder verbirgt sich hinter der jeweiligen Nutzung auch ein künstlerisches Konzept?

Diese Diversität, die es in anderen Kunstsparten mit ähnlich tiefen Gräben gibt, kann man als grundsätzliche Herausforderung bei der Eingrenzung ästhetischer Gegenstände begreifen, was insbesondere wenn es darum geht, sich als Genre zu vernetzen, zu Problemen führen kann. Nach meinem Verständnis sind der Widerstreit unterschiedlicher Kunstauffassungen und damit das permanente Verhandeln des Gegenstandes, seines Kerns und seiner Grenzen notwendiger Bestandteil künstlerischer Diskussion: Wir müssen immer neu herausfinden, was eigentlich Figurentheater ist.

3. Überlegung

Je mehr Theater ich sehe, umso schwerer fällt es mir, einzelne, konkrete Produktionen eindeutig einem einzelnen Genre zuzuordnen. Mir scheint es vielmehr exakt und der aktuellen Praxis angemessen zu sein, wenn wir benennen, aus welchen Kunstkontexten einzelne Elemente und Zeichen einer Inszenierung kommen, und entsprechend von einem Mischverhältnis reden. Anders gesagt: Eine Inszenierung, die einzig und allein Figurentheater ist, gibt es nicht.

4. Überlegung

Es ist auffällig, dass Fragen von Fachfremden, die die Spezifik

des Genres betreffen, meistens in Abgrenzung zu anderen ästhetischen Formen gestellt werden, etwa: »Warum nutzt ihr Puppen und nicht Menschen auf der Bühne?« oder »Was ist im Vergleich zu Menschen das Tolle an Puppen?« Ich finde diese Fragen nicht produktiv. Sie setzen einerseits eine Normalität voraus – in der Regel die Mittel des Schauspiels – die so nicht gegeben ist. Andererseits bauen sie schnell auf wertende Verhältnisse.

Ich glaube, dass sich diese Fragen für Figurentheaterschaffende gar nicht stellen. Vielmehr beobachte ich, dass die Künstlerinnen und Künstler dieses Genres eine Denkweise verbindet, in der der theatrale Ausdruck nur über das leblose Material und seine jeweils gewählte Einsatzform stattfinden kann – ein anderes Mittel würde schließlich nicht dasselbe erzählen. Insofern sind diese Mittel aber auch nicht irgendwie per se besser oder schlechter, sondern einfach für den individuellen, künstlerischen Ausdruck notwendig.

Tim Sandweg

Theaterwissenschaftler, Autor und Dramaturg, Berlin

There is no such thing as »figure theatre«

Four assorted reflections

I would like to present four reflections that have occupied me in connection with the discussion around a definition and description of the genres puppet-, figure-, and object-theatre, and draw attention to some aspects of this discussion that appear important to me.

Reflection #1

I prefer to use the term »figure-theatre«. »Figure«, to my mind, is not only a synonym for »puppet« or refers to the visual arts or drama. Embedded in the word »figure« is »figuration« or »to figure«. I believe that both are intended in the term »figure-theatre«. For one thing, »figuration« and »to figure« hint towards a movement, an act, which for me appears appropriate to a scenic art-form. For another, I understand the act of figuration, or shaping, of lifeless material as an essential element of figure-theatre.

Reflection #2

Figure-theatre does not exist in precisely the same way that acting, performance, dance, literature or the visual arts do not exist. What do exist are assorted aesthetics, artistic beliefs and approaches, practical techniques and dramaturgical processes that different people define as figure-theatre for various reasons. It would not be uninteresting to pose the question what motivations lie behind something being classified as figure-theatre: are they structural reasons, such as a tax return or a funding application? Or is there also an artistic principle behind its use?

This diversity, which also exists – with similarly deeply entrenched arguments – in other branches of art, can be seen as a fundamental challenge to the demarcation of aesthetic subjects, which can lead to problems, especially when considering how to network within the genre. In my view, the conflict of different

artistic philosophies, and with it the permanent negotiation of the subject, its essence and its boundaries, is a necessary part of artistic discussion: we have to constantly rediscover what figure-theatre actually is.

Reflection #3

The more theatre I see, the harder I find it to ascribe a single, specific production to a single genre. It seems to me much more exact and appropriate to current practice to identify from which artistic contexts each element and sign from a production originates, and therefore talk about combinations. In other words: there is no such thing as a thoroughbred figure-theatre production.

Reflection #4

You cannot help noticing that questions from non-specialists are

mostly posed in terms of separation from other artistic forms, such as: »why do you use puppets and not people on stage?« or »what is so special about puppets instead of people?« I do not find such questions productive. They assume a norm – which as a rule is taken to be acting – that does not really exist. They also swiftly lead to value judgements.

I believe that these questions do not even occur to figure-theatre makers. Instead, I observe that artists within this genre are connected by a way of thinking in which theatrical expression can only occur through lifeless material and the way in which they choose to use it – another medium would ultimately not tell the same story. Therefore these media are not better or worse per se, rather they are simply essential for each individual artistic expression.

Tim Sandweg

Animation

Wenn wir nach den Grenzen der Kunstform fragen, soll das kein Appell zur Abschottung in der künstlerischen Praxis sein. Crossover zwischen den Künsten verspricht immer Spannendes und Entdeckungen – ja, man sollte unbedingt alles mit allem mischen. Es geht hier vielmehr darum, präzise Begriffe zu finden, um zu beschreiben, was unsere Kunst ausmacht. »Theater der Dinge« – auch Titel des Buches von Markus Joss und Jörg Lehmann, auf das wir gespannt warten – ist da nach wie vor der bisher letzte Stand. Solch eine Begriffstaupe ist nicht lediglich beschreibend, sondern schafft auch Fakten, zieht Grenzen neu, beinhaltet ein normatives Konzept. Daher ist es nötig, solche Begriffe und mit ihnen die dahinterstehenden Konzepte immer wieder neu zu diskutieren.

Die Überschrift unseres Symposiums, »die P-Frage«, ist im Vorfeld von einigen kritisiert worden. Sie richtet sich auf das Spielgerät. Bei dessen Bezeichnung war immer wieder Nachrüstung erforderlich: Puppe – Figur – Objekt – Ding. Mit diesem Prozess der Begriffserweiterung scheint mir ein Verlust an Sehschärfe, an Treffgenauigkeit einherzugehen. »Ding« ist als Charakteristikum nicht sehr spezifisch. Sicher: jede Figur ist ein »Ding«, doch jahrhundertlang ist das Spiel mit der Überwindung der »Dinghaftigkeit« die Pointe dieser Kunstform gewesen. Das »Ding« also begrifflich in ihr Zentrum zu rücken, bedeutet nach meinem Eindruck, implizit die animierte Figur an den Rand zu drängen. Folgt man diesem Trend, wären Begriffe wie Puppen- oder Figurentheater eigentlich Anachronismen; Anklänge einer untergegangenen Volkskunst von nur noch musealem Interesse. Sie hätte sich fortentwickelt zu einem »Theater der Dinge«, das allerdings von anderen theatralen Erscheinungen kaum mehr sinnvoll unterschieden werden kann. Die Kernkompetenz dieser Disziplin wäre bedeutungslos geworden. Das Theater der Dinge wäre dann im Theater überhaupt aufgegangen und unkenntlich geworden.

Ich schlage vor, den Blick nicht auf das Spielgerät, sondern auf die damit verbundene Praxis zu richten. Ich möchte daher ein

Plädoyer für das Verfahren der Animation als Alleinstellungsmerkmal unserer Kunst halten, als der Begriff, um den wir uns vielleicht versammeln können. Ich denke, dass es sinnvoll ist und auch der Praxis entspricht, die »Kunst der Animation« als ein substantielles, eigenständiges Verfahren zu betrachten, ganz unabhängig davon, ob man ausgestaltete Figuren, Gebrauchsgegenstände oder ungestaltetes Material in die Hand nimmt. Der Unterschied zu Aufziehpüppchen, Automaten, Spieluhren, Schaufensterpuppen, kinetischen Skulpturen scheint mir zu grundlegend, als dass er im »Theater-der-Dinge«-Begriff untergehen sollte.

Die Animation steht unter Verdacht, künstlerisch verbraucht zu sein. Die Annahme, zentrale künstlerische Verfahren könnten irgendwann überflüssig werden, beruht auf der Vorstellung von einer einspurigen Abfolge künstlerischer Epochen, auf einem spätmodernen Glauben an künstlerischen Fortschritt, der nach meiner Meinung naiv und überholt, ja reaktionär ist. Ich will eine Parallele bemühen: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war von Vertretern der Zwölftonmusik zu hören, das 2000 Jahre alte Prinzip der Tonalität in der Musik wäre verbraucht, ohne künstlerische Kraft, trivial und nur noch für Unterhaltungskunst akzeptabel. Danach aber kamen nicht nur Strawinsky, Prokofiev, Max Reger, Hindemith, Arvo Pärt – es kamen auch die Beatles, Bowie, Frank Zappa, es kam Jazz, es kamen unendliche Formen von Weltmusik und noch tausend Verschneidungen und Verschmelzungen – allesamt Musikformen, die nicht auf ein tonales Zentrum verzichten. Und wer wollte behaupten, es hätte ihnen an künstlerischer Kraft gefehlt oder sie hätten keine neuen Wege beschritten? Nebenbei hat die Musik des 20. Jahrhunderts die Unhaltbarkeit einer Grenze zwischen U- und E-Musik erwiesen. Das Figurentheater hat lange Zeit im Off-Programm der hohen Künste agiert und durfte daher leichtfüßig um diese Grenze herumtänzeln – es sollte sich nicht verspätet auf diese Grenze einschwören lassen. Dass allein das »Theater der Dinge« für hohe Kunst taugte, animierte Figuren aber nur für rückständigen Kitsch, rekurriert auf ein überholtes Fortschrittsdogma

und klammert sich an die reaktionäre Behauptung einer erhabenen Hochkultur.

Ein weiterer Aspekt: Das Figurentheater ist gegenüber anderen Disziplinen im Rückstand – nicht nur in Hinsicht ästhetischer Reflexion, sondern auch im Bewusstsein ihrer Geschichtlichkeit. Das soll heißen: Figurentheater ist – wie Musik, wie Schauspiel – auch eine interpretierende Kunst, die sich immer auch mit der Arbeit früherer Epochen auseinandersetzen muss; nicht reproduzierend, nicht museal, sondern aktualisierend, fruchtbar, nach neuen und gegenwartsbezogenen Aspekten suchend. Crossover ist gut, weil es produktiv ist, aber es darf und soll auch Crossover mit der eigenen Geschichte geben. Eine Kunst muss ihre Vergangenheit kennen und ihre Techniken beherrschen, auch um sie überbieten, neu kombinieren oder neu erfinden zu können.

Im übrigen bin ich nicht der Meinung, dass das Figurentheater, um sein Theoriedefizit aufzuarbeiten, sich notwendig am Schauspiel orientieren müsse. Wenn ich nach Verwandtschaftsverhältnissen und Inspirationsquellen bei anderen Künsten forsche, würde mein persönliches Ranking für meine Arbeit zur Zeit etwa so lauten: erst bildende Kunst, dann Tanz, dann Musik, dann Schauspiel. Diese Mixtur wird sich bei jedem anders zusammensetzen, aber gerade das zeigt ja, wie wenig selbstverständlich man die Bühne des Großen Hauses als Masterdiskurs für das Figurentheater voraussetzen darf. (Zudem wird die Hinwendung des Figurentheaters zum Obersystem ›Theater‹ keineswegs erwidert. Es dürfte nicht viele Theatermacher geben, denen bei der Aufzählung wichtiger Theaterformen bald das ›Theater der Dinge‹ einfallen würde. Soeben bei Beck erschienen etwa ist ›Der kleine Theaterversther‹, der im Untertitel verspricht, »Alles, was auf, vor und hinter der Bühne geschieht«, zu beleuchten. Es werden alle erdenklichen Berufe und Tätigkeiten durchgegangen, aber man glaube nicht, dass Puppenspieler oder Figurenbildner erwähnt würden.)

Es stimmt: Mit dem Brechen der Figur, mit der Materialität, der Konfrontierung mit ihrer Dinghaftigkeit, auch dem Rückbezug auf den Spieler sind neue Qualitäten in das Figurentheater gekommen. Markus Joss hat das Buch von Meike Wagner erwähnt, ihre Beschreibung des Kaninchens, dem die Nähte aufplatzen, das verzweifelt sein Füllmaterial einzusammeln versucht, sich selbst zunähen will, und wie der Zuschauer das als ›Stiche am eigenen Körper‹ empfindet. Das ist alles gut beobachtet, aber warum hat es diese Wirkung? Weil das Kaninchen so niedlich gestaltet ist? Nein: weil es animiert war! Würden dem Sessel, auf dem ihr sitzt, die Polster aufplatzen, dann wäre es ärgerlich, aber niemand würde das ›wie am eigenen Körper‹ empfinden. Hätte man den Sessel aber zuvor mühsam, vielleicht ächzend auf die Bühne stampfen sehen, dann hätte die offene Naht sofort als schmerzhaftes Wunde gewirkt. Animation ist die Grundlage dafür, dass all die beschriebenen Brechungen eine Wirkung entfalten können; sie können nur als Brechung wirken, weil sie etwas brechen, dementieren, irritieren: die lockende, aberwitzige Behauptung der Animation nämlich.

Natürlich ist Animation, die Überwindung der Dinghaftigkeit von Dingen, ein Mittel, das nie rein und naiv zum Einsatz

kommt; selbst wenn man das wollte, würde es sich selbst dekonstruieren. Animation ist nie ungebrochen und ist es wahrscheinlich nie gewesen, von ernstgemeinten magischen Praktiken der Jungsteinzeit vielleicht einmal abgesehen. Animation ist stetiges Changieren, Ironisieren, Brechen, Dementieren, Aufscheinen und Vergehen. Animation ist kein Zustand, sondern ein Vorgang, ein Hinüberwechseln. Ja: Wer Animation sagt, muss auch Ding sagen. Faszinierend ist die Animation als Kunst des Übergangs – und so verstanden ist sie durchaus ein Theater der Dinge, denn der Übergang findet in zwei Richtungen statt. Schon der Jahrmarktskasper, der seinen Holzkopf gegen die Spielleiste krachen lässt, ruft höhnisch: Seht ihr, ich bin ein Ding, das weiß ich wohl, und ihr wusstet es doch auch. Markus Joss hat recht, wenn er sagt, dass wir uns nicht mit der bloßen Zeichenfunktion des ›Dings auf der Bühne‹ abspeisen lassen dürfen, weil es nicht nur verweist, sondern selbst etwas ist, aber was wäre hier der Gegenbegriff zum ›Zeichen? ›Ereignis‹ ist nicht falsch, scheint mir aber als zu schwache These. Ein Ereignis bedeutet noch nicht notwendig Relevanz oder Bezugnahme auf den konfrontierten Zuschauer, es fordert noch keine Teilnahme. Das tun nur Wesen, Anwesenheiten, Präsenz. Dem ›Ding‹ die Präsenz eines Gegenübers zu verleihen, das ist Animation.

Wirksam ist Animation also in drei Hinsichten: Neben der Figur, dem Objekt, dem gewesenen Ding hat sie stets eine Rückwirkung auf den Spielerkörper und eine auf den Leib des Zuschauers. Das Spiel der Animation ist dreipolig. Auf dieses unerschöpfliche Spannungsverhältnis will ich nicht verzichten, und daher macht Animation für mich den Kern der Kunst aus, an der ich arbeite.

Stephan Wunsch

Animation

When we ask questions about the limits of an artform, this should not be an appeal for isolationism in artistic practice. Crossover between the arts always promises excitement and discoveries – mixing everything with everything else is unquestionably the way to go. What this is really about is finding precise terms to describe what makes our art what it is. »The theatre of things« – also the title of the eagerly awaited book by Markus Joss and Jörg Lehmann – is the latest example of this. Such coinages are not merely descriptive; they also create precedents, redefine borders, contain normative concepts. It is therefore essential that such terms and the concepts hidden behind and within them be continuously discussed.

The title of our symposium, »the P-Question«, was criticised in advance by a number of people. It focused on the object of performance. Describing this object has always required elaboration – puppet, figure, object, thing. It seems to me that this expansive approach to definition has come along with a loss of sharp focus, of targeted thinking. »Thing«, as a term, is not very specific. Certainly, every »figure« is a »thing«, but the very point of this artform over centuries has been to rise above mere »thingness«. To place the »thing« as a term at the centre of the artform implicitly means, it seems to me, to push the animated figure to the margins. The logical consequence of this is to view terms like puppet theatre or

figure theatre as anachronisms; echoes of a past folk-art of little more interest than a dusty museum exhibit. It would mean a development into a »theatre of things« that would hardly be meaningfully viewed as distinct from any other given theatrical event. The core competence of this discipline would have become meaningless. The »theatre of things« would have been assimilated into theatre and become unrecognisable.

I suggest that we look not at the object of performance, but instead at the practices connected with it. I would therefore like to plea for the process of animation as the defining characteristic of our art-form, as the term around which we may be able to unite. I think that it makes sense and is also aligned with practice, to view the »art of animation« as a concrete, separate process, quite independent from whether you take hold of designed figures, everyday objects or raw material. This distinction from dolls, automata, play-clocks, mannequins, kinetic sculptures seems to me to be too fundamental to be lost within the term »theatre of things«.

There is a suspicion that animation is artistically exhausted. The assumption that central artistic processes could at some point become redundant is based on the view of a linear progression of artistic epochs, on a late modernist belief in artistic advance, which in my opinion is naive and outmoded, and I would go so far as to say reactionary. Let me draw a parallel: at the beginning of the 20th century, proponents of twelve-tone music claimed that the 200 year old principle of tonality in music was exhausted, lacking artistic strength, and was only good for popular entertainment. After this, however, came not only Stravinsky, Prokofiev, Max Reger, Hindemith, Arvo Pärt – but also the Beatles, Bowie, Frank Zappa, jazz, uncountable forms of world music and further thousands of sub-genres and fusions. All of these are forms of music that do not eschew a key as a compositional principle. And who wants to claim that these forms of music lacked artistic strength or that they did not break new artistic ground? Incidentally, these forms of 20th century music also proved the untenability of the distinction between popular music and serious music. Figure theatre skirted around this same border for years in the fringe scene; it should not submit to its limits now. The argument that only »the theatre of things« is adequate for high art, and that animated figures are merely leftover kitsch, appeals to an obsolete dogma and clings to the reactionary assertion that there is an elevated Hochkultur.

One more thing: Figure theatre has a deficit in comparison to other disciplines – not only in its aesthetic reflection, but also in its sense of its own historicity. That is to say: figure theatre is – like music, like acting – also an interpretative art, which also always has to engage with the work of earlier epochs: not merely in a replicative manner, not as a museum-piece, but refreshing, fertile, searching for new and contemporarily relevant points of view.

Crossover is good because it is productive, but there can also be, and there should also be, crossover with one's own history. An art-form has to know its own past and master its techniques, not least to exceed them, combine them in new ways or to reinvent them.

I also do not believe that figure theatre necessarily has to look to acting for orientation when it comes to recouping its theory deficit. If I were to look for family relationships and sources of inspiration in the other arts, my own personal ranking would look something like this: first visual arts, then dance, then music, then acting. This mixture will always be different for each individual, but precisely this shows how little it should be taken for granted that the stages

of the large theatres should serve as the blueprint for figure theatre discourse.

(Besides, the earnest approaches of figure theatre towards the superordinate »Theatre« go absolutely unreciprocated. There would certainly be very few theatre-makers who would come up with »theatre of things« if asked to list the key theatre forms. The Little Theatre Expert, whose subtitle promises to shed light on »everything that happens on, in front of and behind the stage«, was recently published by Beck Verlag. All manner of professions and duties were listed but do not think for a moment that puppeteers or puppet makers were mentioned.)

It is true: new qualities have come into figure theatre through the breaking of the figure, through the materiality, the confrontation with thing-ness, also with reference to the performer. Markus Joss mentioned the book by Meike Wagner, and her account of the rabbit whose seams burst and who desperately tries to collect his stuffing, and who wants to sew himself back together, and how the audience felt it as if these were »stitches in their own bodies«. That is all well-observed, but why did it have this effect? Because the rabbit was so prettily made? No: because it was animated! If the armchair that you are sitting on ruptured and spilled its padding, that would be annoying, but no one would feel it »as if it was their own body«. But if you had seen the armchair slowly, perhaps creaking and groaning, making its way onto the stage, then the open seam would have instantly appeared to be a wound. Animation is the basis for all of the breakings being able to have their effect; they can only work as breakings because they break something, contradict, confuse: namely the enticing, absurd pretension of animation.

Naturally, animation, the overcoming of the thing-ness of things, is never a means that comes pure and naive into use; even if that was what you wanted, it would deconstruct itself. Animation is never unfractured and it has probably never been so, apart from the sincere magical practices of the neolithic period. Animation is constant oscillating, ironizing, breaking, denying, appearing and fading away. Animation is not a state, but rather a process, a changeover. Yes, whoever says Animation must also say Thing. Animation is fascinating as the art of transition, and understood in this sense it is certainly a Theatre of Things, as the transition occurs in two directions. Even the Market Kasper, who smacks his wooden head against the booth, calls out tauntingly; look, I'm a thing, I know that, and so do you.

Markus Joss is right when he says that we should not let ourselves be fobbed off with the mere signifier function of »things on the stage«, because it not only signifies but it also is, but what would be the opposite term for »signifier« here? »Occurrence« is not wrong, but it seems to me that it is too weak a notion. An occurrence does not necessarily entail relevance or connection to the audience viewing it, it does not demand participation or involvement. Only beings, presences, presence do this. Lending a »thing« the presence of a counterpart, that is Animation.

So animation has an effect on three levels: apart from on the figure, the object, the thing at hand, it also always has a backwash effect on the body of the performer and on those of the audience. The game of animation has three sides. I do not wish to abstain from this inexhaustible charged relationship, and therefore animation is, for me, the core of the art at which I work.

Stephan Wunsch

Begriffsdefinitionen ja oder nein

1. Bei mir um die Ecke wohnt der Puppenspieler Geißelbrecht. Der inszeniert gerade ein *Materialtheaterstück* für Kinder ab 2 Jahren. Wenn er es in der Presse ankündigt oder in den Kindergärten dafür wirbt, spricht er von *Puppentheater*. Bei einem Festivalveranstalter hat er es *Theater der Dinge* genannt. Wenn er seinen Berufskollegen davon erzählt, nennt er es *Figurentheater*, und in seinem Antrag auf Landesförderung hat er vorsorglich den Begriff »*Theater für die Aller kleinsten*« verwendet.

2. Begriffe sind für mich wichtig, um über allgemeine Zusammenhänge nachzudenken und mir ein Bild von der Welt zu machen, auch um mir über mein eigenes Selbstverständnis klarzuwerden. Aber Begriffe sind immer auch Teil von Sprache und unterliegen daher einem natürlichen Veränderungsprozess. Auf diesen haben wir nur bedingt Einfluss. Wie die Leute eine Sache nennen wollen oder ob sie nur auf etwas zurückgreifen, dessen Bezeichnung ihnen vertraut ist, müssen wir ihnen und der Zeit überlassen.

Die Festlegung von Begriffen und damit die Abgrenzung von anderen Begriffen kann auch immer zur Ausgrenzung von Leuten führen, die einen anderen Begriff für ihre Sache benutzen. Darum sage ich JA zur Begriffsfestlegung im theoretischen Diskurs und ich sage NEIN zum Durchdrücken eines bestimmten Begriffes in der Praxis.

Übrigens bin ich bekennende Puppenspielerin.

Inga Hartmann

Puppenspielerin/Puppentheater Krimmelmokol, Flensburg

Definitions of terms yes or no

1. The puppeteer Geißelbrecht lives just around the corner from where I live. At the moment he is producing a *Material Theatre* piece for children aged 2 years and up. When he places advertisements in the press, or when he applies to Kindergartens, he describes it as *puppet theatre*. When talking to a festival organiser he spoke about »*The Theatre of Things*«. When he talks with colleagues, he speaks of *Figure Theatre*. And, when applying for funding from his federal state, he cautiously used the term »*theatre for the very young ones*«.

2. Terms are important for me in order to reflect on connections in general, and for me to construct a view of the world, which also means me clarifying my image of myself. But terms belong by definition to language and are therefore subject to of change over time; change over which we have only a very limited influence. We have no choice but to allow others and time to label things as they wish, or simply to apply a term with which they feel familiar for the sake of ease. Strict demarcation of terms, which entails the rejection of other terms, can lead to the marginalisation of other people who use different terms for their own work. Therefore I say »yes« to a definition of terms within theoretical discourse and »no« to the forced establishment of specific terms in practice.

By the way, I answer to the label Puppeteer.

Inga Hartmann

Dukketeater, Figurteater, Animation theater in Norway

In Norway, like in Germany, we have had and have a discussion about the name of our art form. As in Germany, we have not a linguistic distinction between a doll that children play with, and a theater puppet.

(In Norway, both are called »dukke« – and the theatre form – »Dukketeater«.)

Those who started the discussion, were mainly artists who made puppet shows for adults, and that wanted to get an improved understanding of the art form. After long discussions, we decided to use the term »Figurteater« in Norway, to distinguish the art form from the children's theater for children.

UNIMA Norway – Association of »Dukketeater« then became UNIMA Norway – Association for »Figurteater«. This is the official term in Norway today, but several groups/artists still use the term »Dukketeater« (Puppetry). And the discussion continues, several think that »Figurteater« is also a problematic label to give our art form, as we have begun to count physical theater into the term – as the human body could also be seen as a figure.

After inspiration from Danmark we have begun to discuss whether one might use the term »Animation theater«. Many agree that this is a more appropriate name, but many also believe that the term belong to film world ...

(probably we will have to discuss this for some time more ...)

Karen Høie

Puppenspielerin/Kulturproduksjoner, Oslo

Wechselspiele

Die Frage nach der Begrifflichkeit – heißt es »Figurentheater« oder »Puppentheater« – ist für mich ziemlich relativ. Ich erinnere mich mit Schmunzeln daran, wie wir als ehemalige Studenten aus Stuttgart mit einigen ehemaligen Studenten aus Berlin gemeinsam in Darmstadt an der Oper spielten und uns beim Pförtner in die Anwesenheitsliste eintrugen: Die Berliner schrieben »Puppenspieler«, wir aus Stuttgart schrieben »Figurenspieler«. Auf der Bühne taten wir das Gleiche. Es gibt so viele Begriffe, die aufgrund von Geschichte oder sprachlichen Prägungen an verschiedenen Orten verschieden verwendet werden. Daher denke ich nicht, dass es möglich und/oder nötig ist, sich auf eine Benennung zu einigen. Vielleicht ließen sich aber die Klischees von den verschiedenen Seiten aufheben.

Figurentheater – Puppentheater – Theater der Dinge – Animationstheater ... Spannend an dieser Begriffsfrage finde ich, dass sie zur Diskussion darüber anregt, was diese spezielle Theaterform ausmacht. Für mich zeichnet sie sich aus durch das besondere Verhältnis zwischen Spieler und Figur/Puppe/Ding/Objekt/Material.

Das Hin und Her zwischen dem Ausdruckswillen des Spielers und dem konkreten Geschehen, der Ausdruckform der Figur, führt immer wieder zu überraschenden, herausfordernden, beglückenden Momenten. In den verschiedenen Stadien der Stückentwicklung sowie in der Aufführung spielt diese Wechselwirkung immer wieder eine wichtige Rolle.

Die Beziehung zwischen Spieler und Figur beginnt für mich bereits beim Bauen. Am Anfang steht eine mehr oder weniger vage Vorstellung, wie die Figur werden soll, was ihre Spezifik ist, was sie können soll. Im Bauprozess erfährt diese Idee den ersten Widerstand: Das Material verhält sich anders als gedacht, zwei Gelenke bewegen sich etwas ungleich ... Die Idee, die der Spieler anfänglich hatte, muss sich durch die Eigenarten der Materialien hindurch arbeiten, sich »aus-drücken«. In diesem Konkret-Werden entsteht häufig etwas Neues, etwas, das so vorher nicht planbar war. Das Material kommt manchmal auf viel bessere Ideen als man selber.

So beginnt in diesem Stadium des Bauens bereits das Wechselspiel zwischen dem Ausdruckswillen des Spielers und der materiellen Konkretisierung.

Entscheidend für die weitere Beziehung zwischen Spieler und Figur ist die Führungstechnik. Wie nah, wie distanziert, wie direkt, wie indirekt ... wird eine Figur geführt. Wie nimmt sie die Impulse des Spielers auf?

Am Anfang der Probenphase, dem ersten Ausprobieren, ist die Figur der eigentliche Spieler. Sie steht nun konkret vor mir und meine Aufgabe ist es herauszufinden, worin ihr Bühnenpotential besteht. Sie spielt mir vor und ich kann ihr in ihren Bewegungen, in ihren Möglichkeiten folgen. Wie agiert sie sich, wie geht sie, wie setzt sie sich, wie hebt sie einen Arm, guckt ...? Was kann sie besonders gut? Wie spielt sie sich selbst? ... Und wie muss ich mich als Spieler hinter/an/mit ihr arrangieren, damit sie sich spielen kann? Welche Handgriffe, Fingerkniffe, spezielle Körperhaltungen sind nötig? In dieser Phase ist für mich das Wichtigste, dass ich mir Zeit lasse, hinschaue, mitgehe.

Nach und nach schleicht sich hierbei der Spieler-Willen wieder ein. Eine bestimmte Bewegung ist besonders ausdrucksstark und soll wiederholbar sein, oder die Figur soll in der Inszenierung eine bestimmte Handlung ausführen ... Manchmal lässt sie sich überzeugen, manchmal muss der Spieler eine andere Lösung finden. So setzt sich das Wechselspiel zwischen Figur und Spieler fort. Der Spieler passt sich den speziellen Fähigkeiten der Figur an, und die Figur macht aus den Impulsen des Spielers das, was sie kann.

Im weiteren Proben schleift sich dieses Verhältnis ein, ruckelt sich zurecht. Figur und Spieler werden miteinander vertraut, spielen sich aufeinander ein. Dazu gehört unter anderem die spieltechnische Seite, das Üben der Handgriffe für die richtigen Impulse, und die emotionale Seite, das Einfühlen in Stimmung und Dynamik einer Figur.

Im Spieltechnischen sehe ich den Part des Spielers. Er will seine Ausdrucksabsicht verfolgen, seine Idee, die geplante Handlung. In gewisser Weise steuert er damit natürlich das Spiel. Gleichzeitig wird es aber erst dann spannend, wenn er der Figur ihren Freiraum lässt, aus seinen Plänen ihr Eigenes, ihre Realisierung zu machen. Wenn er ihr zusieht, wie sie geht, wie sie den Arm hebt – wenn seine Impulse, die er der Figur gibt, eher zu einem Begleiten werden. Darin löst sich der technische Impuls des Spielers fast von ihm ab und kommt als Bewegung der Figur wieder auf ihn zurück.

Im emotionalen Ausdruck und der Dynamik sehe ich vor allem den Part der Figur. Je nachdem, wie sie geführt wird, wie sie sich bewegen kann, lässt sie eine schnelle oder langsame, laute oder leise, kraftvolle oder behutsame Dynamik zu. Pendelgesetze, Schwerkraft und Gelenke geben dabei die Richtung vor. Gegen die Bewegungslogik einer Figur kommt der Spieler nicht an. Er kann nur ihre Impulse aufgreifen und mit ihnen weiterarbeiten. So stoßen sich Spieler und Figur auf den verschiedenen Ebenen immer wieder gegenseitig an. Im Idealfall pendelt es hin und her – bzw. bleibt in der Schwebelage: Wer führt wen, wer gibt wem den Impuls?

Bei der Aufführung kommt zu dem Wechselspiel zwischen Spieler und Figur ein dritter Pol dazu: der Zuschauer. Er sieht diesem Wechselspiel zu und ist zugleich der Spiegel, in dem die Figur erst lebendig wird. Er sieht einen Spieler, der eine Figur führt, die sich selbst zu bewegen scheint. – Also sieht er auch eine Figur, die sich selbst bewegt und von einem Spieler begleitet wird. In diesem Miteinander von Spieler und Figur, diesem gegenseitigen Anstoßen und Angestoßen-Werden, entsteht ein Ausdruck, der weder allein bei der Figur noch allein beim Spieler zu verorten ist, sondern in dem Raum dazwischen, in dem Wechselspiel. Es entsteht ein Ausdruck im Raum. Der Zuschauer nimmt teil an einem vibrierenden Feld, in dem die Impulse permanent hin und her geschickt werden.

Mit den vielen Ebenen, aus denen dieses Feld besteht, lässt sich dramaturgisch spielen und so eine Geschichte in verschiedene Perspektiven auffächern. In der Vielschichtigkeit des Erzählens liegt für mich der spezifische Erfahrungs- und Darstellungsraum im Figurentheater, Puppentheater, Objekttheater, Materialtheater, Theater der Dinge, Animationstheater ... oder wie auch immer man es nennen will.

*Mirjam Hesse
Puppenspielerin/Theater Miamou, Berlin*

Interplay

The search for defined terms – whether it be »Figure Theatre« or »Puppet Theatre« – is a rather relative question as far as I'm concerned. I smile to myself whenever I remember when former students from Stuttgart and former students from Berlin performed at the Opera in Darmstadt and how we entered ourselves in the Porter's register list: the Berliners wrote »Puppeteer«, whereas those of use from Stuttgart wrote »Figure-Performer«. On stage, we did exactly the same thing. There are so many terms that, for reasons of history or linguistic influence, have come to be used in a variety of places in a variety of ways. I think it is therefore impossible and/or unnecessary to agree on a specific term. But perhaps the clichés on both sides might be removed.

Figure theatre – puppet theatre – Theatre of things – animation theatre ... the interesting thing about this question of terms is, I think, that it provokes discussion about what defines this particular form of theatre. For me, it is found in the special relationship between the performer and the figure/puppet/thing/object/material.

The interplay between the expressive will of the performer and what actually happens, the manner of expression of the figure constantly leads to surprising, challenging, satisfying moments. This alternating influence has an important role to play in the various stages of the development of a piece, and also in its performance.

For me, the relationship between the performer and the figure already begins during the construction phase. There is a more or less vague idea to start with of how the figure should be, what it should be able to do. During the construction process these ideas experience their first resistance: the material behaves differently as was expected, two joints move differently from each other ... The idea that the performer originally had must work its way through the material – »ex-press« itself, if you will. In this act of becoming concrete something new often arises, something that couldn't have been planned. The material sometimes comes up with ideas that are better than our own.

And so the interplay between the expressive will of the performer and the formation of the material already begins during this stage of construction.

A decisive factor in the further relationship between performer and figure is the control technique. How close, how distant, how direct, how indirect ... will a figure be controlled? How does it pick up the impulses of the performer?

At the beginning of the rehearsal phase, the initial experiments, the figure is the real performer. It stands tangibly before me now and my first task is to find out where its stage potential lies. It performs before me and I can follow it in its movements, in its possibilities. How does it behave, how does it walk, how does it sit, how does it raise its arm, look ...? What can it do especially well? How does it perform itself? ... And how do I as a performer have to arrange myself behind/on/with it, so that I can perform it? Which grips, fingerplay, special body positions are needed? During this phase the most important thing for me is to allow myself the time to observe, to go along with it.

After a while the performer's will creeps back in. A particular movement is especially expressive and should be repeatable, or the figure should perform a particular action in the show ... sometimes it allows itself to be persuaded, sometimes the performer has to find another solution. Thus continues the interplay between figure and performer. The performer adapts her- or himself to the special capabilities of the figure and the figure makes of the impulses of the performer whatever it can.

As the rehearsals go on, this relationship becomes more ingrained, and beds itself in. The figure and the performer become familiar to each other, start to play off each other. One aspect of this is the performance technique, the practice of movements to give the figure the correct impulse, and another is the emotional side, the empathy with the mood and dynamic of the figure.

I consider the performance technique side of the process mainly to belong to the performer. He or she wants to pursue his or her intended expression, idea, planned action. In a way he or she naturally steers the performance as a result. At the same time, it really becomes interesting when he or she allows the figure the space to take his or her plans and make them its own. When the performer observes the figure, how it walks, how it raises its arm – when the impulses that he or she gives the figure become something more like an accompaniment. Here the technical impulse almost detaches itself from the performer and returns as a movement of the figure.

I consider the emotional expression and dynamic primarily to belong to the figure. Depending on how it is controlled, how it can move, the figure permits a swift or a slow, loud or quiet, powerful or delicate dynamic. Laws of motion, gravity and joints set the course here. A performer cannot counteract a figure's own logic of movement; he or she can only pick up on its impulses and work with them. In this way the performer and the figure keep bumping into each other on different levels. Ideally it keeps swinging to and fro – or hovering: who leads whom? Who gives whom the impulse?

A third pole is introduced to the interplay between the performer and the figure during actual performance: the audience. They watch this interplay and are at the same time the mirror in which the figure first comes alive. They see a performer, who controls a figure, which appears to move by itself. That is to say, they also see a figure, which moves itself and is accompanied by a performer. In this cooperation between figure and performer, this mutual pushing and being pushed, there arises an expression that is neither to be found solely by the figure nor solely by the performer, but rather in the space between, in the interplay. An expression arises in space. The audience takes part in a vibrating field, in which impulses are permanently sent back and forth.

The many levels that are found in this field allow themselves to be played dramaturgically and so expand a story in different perspectives. In the multifarious nature of the narrative, for me, lies the specific space for experience and presentation in figure theatre, puppet theatre, object theatre, material theatre, theatre of things, animation theatre ... or whatever you want to call it.

Mirjam Hesse

Leseempfehlungen zur Theorie des Puppentheaters

von Christian Georg Fuchs, Regisseur und Dramaturg, Nordhausen

Mit dieser Literaturliste möchte ich meine Lesefrüchte allen denen bekannt machen, die sich für die Theorie des Puppentheaters interessieren.

Dieser Text der Deutsch-Amerikanerin Eva-Maria Simms müsste mal übersetzt werden. In der Auseinandersetzung mit Freud, Jentsch und besonders Rilke nähert sie sich dem zentralen Punkt der Puppen-Ästhetik: dem Tod.

Eva-Maria Simms (1996): *Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud*. In: *New Literary History*, Vol. 27, No. 4, Literature, Media, and the Law (Autumn, 1996), Seiten 663–677.
<http://www.jstor.org/stable/20057382>

Auf diesen kurzen Rilke-Text verweist Simms (s. o.) Er ist wenig bekannt aber von berückend schroffer Unfertigkeit und stark im Bezug auf das Thema Puppe.

Rainer Maria Rilke (1899 / 1931 / 1966): *Frau Blahas Magd*. In: *Sämtliche Werke*. Band 4 (Seite 338–342). Frankfurt a. M.: Insel
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-823/63>

Simms versucht durch Rilke zwischen den Positionen von Jentsch und Freud im Bezug auf das »Unheimliche« zu vermitteln. Hier sind die beiden Texte der klassischen Psychoanalyse. Noch immer unübertroffen.

Ernst Jentsch (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen*.
<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/19552/A011300973.pdf>

Sigmund Freud (1919 / 1970): *Das Unheimliche*. In: *Sigmund Freud Studienausgabe*. Psychologische Schriften, Band IV (Seiten 241–274). Frankfurt a. M.: S. Fischer
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29>

Bei den Animationsfilmen und Computerspiel-Designern ist Masahiro Moris Kernthese vom »Uncanny Valley« Grundlagenwissen. Der Japaner spricht in seinen Ausführungen ausdrücklich vom Bunraku-Puppentheater! Auch dieser Text wartet auf eine Übersetzung ins Deutsche.

Masahiro Mori (1970): *Bukimi no tani [The uncanny valley]*. In: *Energy*, 7(4), Seiten 33–35. Translated by Karl F. MacDorman and Takashi Minato
<http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>

Luhmanns bester Schüler: Dirk Baecker legt eine nachgerade mathematische Theorie des Schauspiels vor. Mit so einer Analyse des Puppentheaters wäre viel gewonnen.

Dirk Baecker (2013): *Kein Theater*.
In: Dirk Baecker: *Wozu Theater?* Berlin: Theater der Zeit
Einfacher: Dirk Baecker (2013): *Vertrauensspiele*. Über die Präsentation des Selbst im Alltag. In: *Theater der Zeit* 03/2013. Berlin
<http://www.theaterderzeit.de/2013/03/29460/>

Auf dieses Buch bezieht sich Baecker (s. o.). Ein Grundlagentext der Soziologie, ermüdend in der Lektüre.

Erving Goffman (1959): *The presentation of Self in Ereryday Life*. New York. Deutsch: (1969) *Wir alle spielen Theater*. Die Selbstdarstellung im Alltag. Mit einem Vorwort von Lord Rolf Dahrendorf. München
<http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/goffman.pdf>

Das Standardwerk der zeitgenössischen Theaterwissenschaft bietet wertvolle Forschungsergebnisse, die auch auf das Puppentheater anzuwenden sind. Das Buch der 1945 geborenen Erika Fischer-Lichte liest sich gut und instruktiv.

Erika Fischer-Lichte (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Dieser Text war und ist von großem Einfluss auf die Begriffsbildung des Puppentheaters in Praxis und Theorie.

Konstanza Kavrakova-Lorenz (2000): *Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess*. In: Brendenal, Silvia (Hrg.) (2000). *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit

Lenkt man den Blick über den Tellerrand der Deutschsprachigkeit, trifft man auf viel Geschwätz aber auch auf luzide Texte, die größere Bekanntheit – das meint hier: eine Übersetzung – verdient hätten.

Dieser lesenswerte Reader geht auf eine Konferenz in den USA zurück.
Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, (Hrg.) (2014): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London/New York: Routledge

Die folgenden vier Aufsätze darin finde ich wertvoll und weiterführend:
John Bell weist darauf hin, dass viele Fragestellungen des Puppentheaters schon durchdacht wurden: außerhalb des Puppentheaters.

Darin: John Bell (2014): *Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects*

Eric Bass fragt: Was kann Dramaturgie im Puppentheater leisten? Eine gewinnende Analyse.

Darin: Eric Bass (2014): *Visual Dramaturgy: Some Thoughts for Puppet Theater-Makers*

Aus Amerika kommt der Hinweis, das unsere kulturellen Nachbarn, die Russen, schon seit einiger Zeit über grundlegende Texte zum Puppentheater verfügen.

Darin: Dassia N. Posner (2014): *Life-Death and Disobedient Obedience: Russian Modernist Redefinitions of the Puppet*

In der Tat finden sich immer wieder Verweise auf Julia Slominskajas Text. Ausführlicher bei Posner (s. o.), aber eine deutsche Übersetzung habe ich nicht gefunden. Wer übersetzt »Marionetka« aus dem Russischen für uns?

Julia Slominskaia (1916): »Marionetka«. Reprinted in: N. Filina (Hrg.) (1990) *Cto zhe takoe teatr kukol?* Moskau: STD RSFSR

Aus einem früheren von John Bell kuratierten amerikanischen Reader fand ich nur diesen Text bemerkenswert. Er gehört zu den Versuchen, die Welt der Puppen wenigstens zu ordnen und zu klassifizieren. Allein der Nutzen für die ästhetische Diskussion bleibt gering.

Stephen Kaplin (2001): *A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre*. In: *Puppets, Mask and Performing Objects*. Cambridge (MA)/London: MIT Press
<https://muse.jhu.edu/article/32951>

Frank Porschan wird in den amerikanischen Aufsätzen immer zu Beginn zitiert, wenn es um die Definition des Untersuchungsgegenstands geht. Ich finde das semiotische Vorgehen jedoch nur wenig hilfreich für die Frage nach den ästhetischen Wirkungsweisen.

Frank Porschan (Hrg.) (1983): *Puppets, Masks and Performing Objects from Semiotic Perspectives*. Amsterdam: Mouton

Dieses Buch kommt im Plauderton daher. Eine Sammlung kurzer Texte zu Dingen, ihren Geschichten, ihren Wirkungen. Immer erhellend, immer überraschend. Für den Strand. – Herr Ober, bitte einmal übersetzen!

Sherry Turkle (Hrsg.) (2007): *Evocative Objects. Things We Think With*. Cambridge (MA)/ London: MIT Press

Insa Fooker ist eine Entdeckung für mich. Die Professorin für Entwicklungspsychologie hat immer wieder zu Spielzeugpuppen gearbeitet und publiziert. Die ästhetischen Überlegungen lassen sich grundsätzlich auf das Puppentheater übertragen oder mühelos prolongieren. Ihre Bücher und Sammlungen sind eine lohnende Lektüre.

Dieses Buch wird – nach meiner Einschätzung – von dem glasklaren und apodiktischen Stil der Fooker-Mitarbeiterin Robin Lohmann geprägt, die jetzt Dozentin für Anglistik im Süddeutschen Raum ist. Grundlagenwerk.

Insa Fooker (2012): *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*. (Unter Mitarbeit von Robin Lohmann) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Diese lesenswerte Aufsatzsammlung enthält ein breites Spektrum an Beiträgen.

Insa Fooker, Jana Mikota (Hrg.) (2014a): *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Wenn Puppen in deutschen literarischen Texten vorkommen, denkt man sofort an »Nesthäkchen«. Tatsächlich ist es in der nachfolgenden Sammlung auch ausschnittsweise enthalten. Aber nicht nur: Goethes einflussreiches Drama mit der lebensgroßen Puppe und andere Raritäten haben hier ihren Raum.

Insa Fooker, Jana Mikota (Hrg.) (2016): *Sollen wir Menschsein spielen? Eine kommentierte Ausgabe deutschsprachiger Puppentexte*. Siegen: Universitätsverlag Siegen

Dies ist nebenbei das Goethedrama mit dem Puppe-Mensch-Tausch, das bei E. T. A. Hoffmann und anderen literarischen Nachklang fand.

Johann Wolfgang von Goethe (1777/1787/1999): *Der Triumph der Empfindsamkeit*. In: *Poetische Werke 4* (Seiten 557–597). Essen: Phaidon

Das Buch habe ich noch nicht gelesen, aber was Insa Fooker daraus zitiert, ist jedesmal sehr instruktiv. Liegt auf meinem Bücherstapel.

Jürgen Fritz (1992): *Spiele als Spiegel ihrer Zeit: Glücksspiele, Tarot, Puppen, Videospiele*. Mainz: Matthias-Grünwald Verlag

Der Schweizer Jean Piaget (1896–1980) ist der Ürvater der Entwicklungspsychologie. In seinem Frühwerk beobachtet er die Beziehung von Kinder zur Dingwelt und weist eine Vermenschlichung nach. Ich glaube, dass der Schlüssel zur Wirkungsästhetik des Puppentheaters in Piagets Thesen liegt.

Jean Piaget (1926): *La représentation du monde chez l' enfant* [Das Weltbild des Kindes]. Paris. Aus dem Französischen von Luc Bernard (1978). Stuttgart

Winnicott argumentiert ähnlich wie Piaget. Ähnlich weit verbreitet ist er in der Rezeption bei Pädagogen und Psychologen. Mister »Schnuffeltuch« ist für das Puppentheater allerdings nicht so hilfreich wie Piaget.

D. W. Winnicott (1953): *Transitional Phenomena: A Study of the first not-me possession*. In: *The International Journal of Psychoanalysis*, 34, 89–97
https://llk.media.mit.edu/courses/readings/Winnicott_ch1.pdf

Der beste Text, der Piagets und Winnicotts Ansätze in der heutigen Pädagogik entfaltet. Hat mit Theater nichts zu tun. Hat mit Theater elementar zu tun!

Ulrich Gebhard (2013): *Kind und Natur. Die Bedeutung der Natur für die psychische Entwicklung*. Wiesbaden: Springer

Also doch: Puppentheater findet nicht nur im Kopf statt. Die Dinge haben eine eigene ... Ja was nur? Hier steht es:

Gernot Böhme (2013): *Das Ding und seine Ekstasen. Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit*. In: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7. Auflage, Berlin: Suhrkamp

Auch Entschleunigungs-Flüsterer Hartmut Rosa entdeckt die Dinge. Aktuell ein Bestseller.

Hartmut Rosa (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp
Darin: *Objektbeziehungen. Die Dinge singen hör ich so gern*.

Puppentheater scheint immer in Zeiten heftiger körperlicher Irritationen (wie Pest, Kriege, Ausnahmesituationen) wichtig zu werden – ein spannender Ansatz dazu:

Ernst-Friedrich Suhr (1983): *Der »Rote Kasper«*. Kritische Anregungen nach fünfzig Jahren. In: Ernst-Friedrich Suhr, Regina Weinkauff: *Revolte im Kasperhaus*. Köln: Prometh, S. 9–16

Zum Schluss noch eine Empfehlung von Tim Sandweg. Grundlegend und aktuell. Als es zu speziell wurde, habe ich aufgehört zu lesen. Bis dahin mit großem Gewinn.

Daniel Martin Feige (2015): *Computerspiele. Eine Ästhetik*. Berlin

Kenneth Gross (2009): *The Madness of Puppets*. *The Hopkins Review*, 2 (2), 182–205

Kenneth Gross (2011): *Puppets. An Essay of Uncanny Life*. Chicago/London: The University of Chicago Press

Henry Jurkowsky (2013): *Aspects of Puppet Theatre* (second edition). London/New York: Palgrave Macmillan

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

Werner Knoedgen (1990): *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus

Victoria Nelson (2003): *The Secret Life of Puppets*. Harvard: University Press

PONS

figō <fingere, fīnxī, fictum>

1. **figo**
gestalten, bilden, formen, verfertigen
(bes. in Ton u. Wachs)
[pocula de humo; alqd ex argilla]
venuste pingere et fingere

2. (vom Bildhauer u. Erzgießer)
figo
künstlerisch bilden, schaffen, darstellen
[simulacra]

ars fingendi
Bildhauerkunst, Plastik

imago ficta
Statue

3. **figo**
bilden, gestalten, schaffen [carmina,
versūs dichten; se ad alqd sich nach
etw. richten]
natura fingit hominem

4. **figo**
bauen, machen [favos]
aves nidos fingunt

5. (im Geiste)
figo
sich vorstellen, sich einbilden
[maleficium]

6. **figo**
erdichten, sich ausdenken
[causas Vorwände; verba]

7. **figo**
erheucheln, vorgeben [fugam;
se pavidum sich ängstlich stellen]

8. **figo**
trügerisch verstellen [vultum;
benignum; stultitiam]

9. **figo**
streicheln, sanft berühren
[manūs aegras]

10. poet. (das Haar)
figo
ordnen, frisieren
[comas; vitem zurechtstutzen]

figo Pass.
sich frisieren lassen
fingi curā mulierum

11. **figo**
zurechtmachen, einrichten, schmücken,
bereiten [equum]

12. (m. dopp. Akk.)
figo
zu etw. machen [alqm miserum]

13. (durch Unterricht)
figo
(aus)bilden [ingenium; animum; vocem]
artibus fingi
voce paternā ad rectum fingi

14. poet. (Tiere)
figo
dressieren, zähmen

15. **figo**
umbilden, umwandeln [vitam]

Latein – Deutsch > F > fi > figura Übersetzungen für »figura« im Deutsch – Latein-Wörterbuch

Ergebnis-Übersicht

figūra
• figmentum
• figo
• figularis
• figulinus
• Figulus

figūra <ae> f (fingo)

1. **figura**
Gestalt, Aussehen [humana; virginea;
tauri; cervi; navium; lapidis]

2. Ov.
figura
schöne Gestalt, Schönheit [dei; fallax]

3. **figura**
Gebilde, Bild, Figur
[fictilis Tonfigur, Tonbild]

4. poet.
figura
Schatten eines Verstorbenen,
Erscheinung

5. **figura**
Gestaltung, Beschaffenheit, Art u. Weise
[loci; negotii; orationis, dicendi Geprä-
ge; pereundi Todesart; condicionis]

6. RHET
figura
Redefigur, Wendung
figuras variare

7. Sen.
figura
Ironie

8. Sen. PHILOS
figura
Urbild, Idee

9. nachkl.
figura
Allegorie, Anspielung

-
-
- figurare
- figuratio