

# Symposium

"Figurentheater  
und  
Politik"

2. Deutsche  
Figurentheaterkonferenz

# Inhalt

<b>Grußwort   Stephan Behrmann</b>	<b>3</b>
<b>Überlegungen zum politischen Figurentheater   Christian Georg Fuchs</b>	<b>4</b>
<b>»Revoluciyniy Vertep« – Revolutionäres Puppentheater in der Ukraine   Daria Ivanova</b>	<b>10</b>
<b>Der Bösewicht wurde zum Helden!   Richard Bradshaw</b>	<b>12</b>
<b>Spartacus   Claire Dancoisne</b>	<b>14</b>
<b>»Babylon«, ein Stück über Boot-Flüchtlinge   Neville Tranter</b>	<b>15</b>
<b>Freies (Puppen-)Theater und Politik   Ralf Kiekhöfer</b>	<b>16</b>
<b>Symposium »Figurentheater und Politik«   Hartmut Quehl</b>	<b>18</b>

**Notebook 2.17** © Dezember 2017

**Sonderbeilage zum DaT 92 (Das andere Theater)**

**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: GENODEF 1 DUD

**Redaktion:**

Silke Technau, Dr. Vera Wunsch, Stephan Wunsch, Stephan Schlafke,  
Christian Georg Fuchs, Martin Labedat

c/o Stephan Schlafke, Kleine Petersgrube 14, 23552 Lübeck

dat-redaktion@unima.de, www.unima.de

**Text Rückseite/Umschlag:** wikipedia

**Übersetzungen/Translations:**

Anthony Gaughan, Christiane Klatt, Franziska Technau

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

**Druck:** Saxoprint GmbH, Dresden **Auflage:** 1.200

**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

# Grußwort

von Stephan Behrmann, Geschäftsführer des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste

Allein die Tatsache, dass es dem VDP und der UNIMA gelungen ist, die Figurentheaterkonferenz mit einem so starken Programm in das zweite Jahr zu führen und mit dem erklärten Interesse, die eigene Rolle im politischen Diskurs zu bestimmen, ist ein wichtiges kulturpolitisches Signal. Unabhängig davon, wie die Diskussionen im einzelnen verlaufen, wird allein in der Themensetzung ein selbstbewusstes Selbstverständnis deutlich, das die eigene Kunstproduktion als Teil eines gesellschaftlichen Kontextes versteht.

Das Figurentheater ist in den darstellenden Künsten eine sehr besondere Sparte mit besonderen Gesetzmäßigkeiten. Die Kunstform selbst zwingt die Akteur\*innen in einem besonderen Maße zu einer figürlichen Materialität, zu einer Konkretheit, zu einem Bekenntnis. Diesem grundsätzlichen Vorgang scheint ein politischer Mechanismus inne zu wohnen. Aber natürlich stellt sich auch die Frage, ob und welche Geschichten erzählt werden und wie sie erzählt werden. Was macht eine Erzählung, was macht Figurentheater politisch? Welchen Grad der Direktheit und der Zuspitzung braucht es, um einen erkennbaren politischen Bezug zu setzen? Und sind die Zuschauenden/die Mitführenden/die Mitdenkenden in der Lage, Geschichten als politisch zu lesen? Oder ist vielleicht bereits der Ansatz, Zuschauenden zu Teilnehmenden werden zu lassen, politisch? Ein großer Kosmos an Fragen, der durch die einzelnen Themensetzungen, aber auch durch die eingeladenen Akteur\*innen sicherlich einen neuen Kosmos weiterer Fragen produziert.

»Ist der freischaffende Beruf des Figurenspielers bereits eine politische Ansage?«, wird im Ankündigungstext zur Figurentheaterkonferenz gefragt. In der Literatur und in der Bildenden Kunst ist freies Produzieren überwiegend alternativlos. Es ergibt sich aus dem künstlerischen Schaffensprozess selbst, der meist ein autonomer ist. Im Bereich des Figurentheaters und in den darstellenden Künsten allgemein handelt es sich in einem starken Maße um eine bewusste Entscheidung – die immer auch eine gesellschaftliche, eine politische Entscheidung ist. Das Bekenntnis für eine freie, selbstbestimmte künstlerische Arbeit jenseits der hierarchischen Institutionen verbindet sich jedoch oft mit einem harten Arbeits- und Produktionsalltag, mit fehlender oder geringer öffentlicher Förderung und letztendlich meist mit einer unzureichenden sozialen Absicherung. Die freie künstlerische Arbeit wird mit einem hohen Preis erkaufte.

Daher ist es trotz aller Besonderheiten der einzelnen Sparten der darstellenden Künste überaus wichtig, dass wir uns als starker Verbund freischaffender Künstler äußern – auch politisch äußern. In diesem Sinne ist die enge Kooperation über Spartengrenzen hinweg ebenso wichtig wie das selbstbewusste Formulieren dessen, was freie darstellende Akteur\*innen brauchen, um unsere Kunst herzustellen.

Diese Kunst hat keinen Selbstzweck, sondern sie ist wichtiger

Teil der Zivilgesellschaft. Sie denkt Traditionen neu, und sie ist unverzichtbarer Teil der Kunst in Deutschland.

Dass der VDP gemeinsam mit dem Bundesverband Freie Darstellende Künste zu den erstunterzeichnenden Verbänden der Allianz der Freien Künste zählt, die seit Juni mit einem umfangreichen Positionspapier an die Öffentlichkeit gegangen ist und sich aktiv in den Wahlkampf einmischt, unterstreicht den gemeinsamen Willen, im Zusammenschluss mit anderen Sparten aktiv für eine deutliche Verbesserung der öffentlichen Förderung und der sozialen Rahmenbedingungen einzutreten.

Die Freie Szene ist seit Jahren die wichtige zweite Säule der darstellenden Künste, sie ist der Garant für Innovation und hat einen ebenso großen wie wichtigen Anteil an der Kunstproduktion. Die Rahmenbedingungen, in denen die freien Künstler\*innen arbeiten, wird ihrer Bedeutung und ihrem Anteil jedoch nicht im Ansatz gerecht. Das ist etwas, was wir ändern müssen und was sich bereits ändert. Und dafür braucht es den gemeinsamen – politischen – Impuls.

In diesem Sinne sende ich euch im Namen des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste, im Namen seiner Vorsitzenden Janina Benduski, im Namen des gesamten Vorstands und im Namen der Geschäftsstelle ganz herzliche Grüße zur Eröffnung der 2. Deutschen Figurentheaterkonferenz und wünsche euch, den Veranstaltern und allen Teilnehmenden, einen produktiven Austausch und eine gute Zeit in Northeim.

The mere fact that the VDP and UNIMA have succeeded in presenting the Puppet Theatre Conference with such a strong programme for the second year running and with the declared intention of defining their own role in the political discourse is an important cultural-political signal. Regardless of how the discussions go in detail, a self-confident self-understanding comes clearly across simply in the thematic setting, which understands its own art production as part of a social context.

Puppet theatre is a highly particular branch of the performing arts, with its own particular laws. The art form itself obliges the actors to a figurative materiality, to a concreteness, to a commitment. This basic process seems to be inherent in a political mechanism. Naturally, however, the question still remains whether and which stories are to be told and how they are to be told. What makes a story-telling, what makes puppet-theatre, political? What degree of directness and pointedness is necessary to make a recognisable political reference? And are those who watch, feel and think together in the audience capable of reading stories politically? Or is, perhaps, the approach to make viewers into participants already political? A large cosmos of questions,

which will certainly produce a new cosmos of further questions not only through the individual themes selected, but also through the invited participants.

The preamble to the Puppet Theatre Conference asks the question: »Is the self-employed profession of puppeteer in itself a political declaration?« In the fields of literature and visual arts, there is hardly an alternative to producing independently. It results from the artistic creative process itself, which is usually autonomous. In the field of puppet theatre and the performing arts in general, it is to a large extent a deliberate decision – which is also always a social, a political decision. The commitment to a free, self-determined artistic work outside hierarchical institutions connects – but often with a hard work and production routine, with little or no public funding and ultimately mostly with insufficient social security. Free artistic work comes at a very high price.

Therefore, despite all the particularities of the various branches of the performing arts, it is extremely important that we express ourselves as a strong network of freelance artists – and express ourselves politically.

In this sense, close cooperation across branches is just as important as the confident formulation of what free performing artists need to create our art.

This art has no end in itself; rather it is an important part of civil

society. It re-envisioned traditions and it is an indispensable part of art in Germany.

The fact that the VDP, together with the Federal Association of Free Performing Arts, is one of the first signatory associations of the Alliance of the Liberal Arts, which in June published a comprehensive position paper and has been actively involved in the election campaign, underlines the common will, in conjunction with other branches, to actively promote a clear improvement in public funding and social conditions.

For years, the independent scene has been the important second pillar of the performing arts; it is the guarantor of innovation and produces a large and important share of the art. However, the framework conditions under which freelance artists work are not commensurate with their importance and share. This is something which we must change, and which is already changing. And this requires a collective – political – impulse.

In this spirit, on behalf of the German Association of Independent Performing Arts, in the name of its chairman, Janina Benduski, on behalf of the entire Executive Board and on behalf of the Head Office, I send you all cordial regards to the opening of the 2nd German Puppet Theatre Conference and I wish you, the organizers and all participants, a productive exchange and a good time in Northeim.

## Überlegungen zum politischen Figurentheater

von Christian Georg Fuchs, mit Anmerkungen von Stephan Wunsch

Aubers Oper »La Muette de Portici« (deutsch: Die Stumme von Portici) könnte dafür berühmt sein, die erste jener »Grand Opéras« zu sein, mit denen Paris im ausgehenden 19. Jahrhundert bestimmend für die Musiktheaterwelt wurde. Die Oper von Auber (1782–1871), uraufgeführt 1828 in Paris, könnte auch dafür berühmt sein, eine stimmlose Person – jene Stumme eben, die von einer Tänzerin verkörpert wurde – in den Mittelpunkt eines musikalischen Werkes gestellt zu haben. »La Muette de Portici«, hat aber Kunstgeschichte geschrieben als das Theaterstück, das einen geglückten politischen Umsturz zur Folge hatte. 1830 in Brüssel erhob sich das Publikum während einer Aufführung ebendieser Oper mit dem Ruf »Zu den Waffen!« und stürmte zum Palast des ungeliebten niederländischen Königs. Damit begann die belgische Revolution, die im Ergebnis zur Unabhängigkeit des Landes führte.

Man kann der Meinung sein, dass »La Muette« nur den Soundtrack zur Revolution lieferte. Es ist aber auch denkbar, dass tatsächlich ein Bewusstseinsprozess angestoßen wurde, der die Menschen zu den Waffen greifen ließ, handelt doch die Oper selbst von dem Aufstand der Neapolitaner unter Tommaso Masaniello gegen die Spanier und thematisierte Freiheit und Widerstand. So ist »La Muette« die historische Blaupause für die Vision, die viele Kulturschaffenden vor Augen hatten und haben, mit einem Kunstwerk die gesellschaftliche Realität zu gestalten und spürbare Veränderungen anzustoßen oder hervorzubringen.

Übergreifend ist festzustellen, dass viele Werke eine große Wirkung auf ihr Publikum haben, doch nur selten ist die Wirkung so anschaulich wie das Kunstwerk selbst. Künstlerische Äußerung zeichnet aus, dass sie aus dem Ungefähren hinaustritt, manifest wird. Ihre Wirkung aber bleibt in der Mehrzahl der Fälle wenig greifbar.

Für die Diskussion über das politische Figurentheater habe ich nach einem handfesten Beispiel gesucht, lässt sich doch am extremen Fall vieles gut benennen.

Gefunden habe ich einen solchen Figurentheater-Fall in der Fiktion: in Bernardo Bertoluccis Film »1900« (1976 u. a. mit Robert de Niro und Gérard Depardieu). Dort führt eine Handpuppentheateraufführung unter freiem Himmel zu einem Handgemenge zwischen Landbevölkerung und berittener Polizei.

Ich stelle im Folgenden ein Stufenmodell auf, das dem Verlauf der Szenen im Film folgt, und mache an den verschiedenen Phasen unterschiedliche ästhetische Wirkungsweisen fest.

**Stufe 1:** In dieser Sequenz sieht man die Handpuppen agieren. Sie reden über die Revolution. Gemeint ist hier ein Umsturz kommunistischer Art, der die Bauern zu Besitzern der Produktionsmittel machen soll. Die Puppen stellen zwei Bauern dar. Eine Puppe überzeugt die andere von der Notwendigkeit, das Bestehende umzustürzen.

In diesem Abschnitt wirken die Puppen als Zeichen, sie stellen den Revolutionär und den Bauern dar. Es gehört zur Kraft des Figurentheaters, überindividuelle Wesen auf die Bühne stellen zu können. Die Akteure des Figurentheaters sind als Bildwerke frei von persönlichen Eigenschaften, die Schauspieler in jede ihrer Rollen zwangsläufig mit einfließen lassen müssen. In diesem Sinne vermag auch das Puppentheater Rollen wie den Tod, den Teufel oder Engel und Geister besonders treffend zur Darstellung zu bringen. Jede Puppe ist ein Zeichen, weist über ihr Sosein hinaus, steht für einen Begriff oder eine Gruppe von Individuen. Es ist dieser Verweischarakter, der das Figurentheater so politisch machen kann. Man denke nur an die agitativen Holzköpfe, von den Nazis hergestellt, bei denen sich der Jude und der Engländer frei von individuellen Zügen und damit frei von Mitgefühl heischender Menschlichkeit darstellen ließen. Aber auch das »Bread & Puppet Theatre« mit seiner überlebensgroßen Puppe des Pater Romeo zum Beispiel, der damit ein Zeichen für die katholische Kirche Südamerikas in dieser Zeit wurde, oder die DDR-Truppe »Zinnober« mit ihrem Polizisten, den das Publikum sofort als die Gesamtheit staatlicher Gewalt, Willkür und Beschränktheit auffasste, gehören zu den Nutznießern dieses Phänomens.

Bleibt die Frage: Wer handelt? Wer spricht? Für das Publikum ist ein Bekenntnis oder ein Aufruf ohne die Wucht eines Mitmenschen, der dafür einsteht und seinen Kopf hinhält, nur wenig wert. Es ist ein schöner Gag, wenn der Puppenspieler ruft: »Die Puppe war's, die Puppe war's! Ich habe nichts Böses gesagt.« Dieser Coup weist aber auch auf die Schwäche dieses Verweissystems hin. Kommt es hart auf hart, ist die Puppe eben nur ein Zeichen, das sich aus sich selbst nicht beglaubigen kann und damit als folgenlos abgetan werden kann. Niemand gefährdet sich, wenn sich die Puppe gefährdet. Aus diesem Spiel wird so bald nicht Ernst. Stärke und Schwäche der Form Figurentheater fallen hier in Eins. Kleiner Exkurs: Will im traditionellen Puppentheater (z. B. einer Variante des Faust-Stoffes) der Tod/Teufel den Hanswurst holen, zieht dieser mit dem Hinweis, er sei nur ein Stück Holz, also seelenlos und damit wertlos für das Jenseits, seinen Kopf aus der Schlinge. Dieser alte Gag weist direkt in das Zentrum der Faszination Puppe, dass sie nämlich im gleichen Augenblick beseelt und unbeseelt ist. Auch der Grusel, den viele Menschen bei der Begegnung mit Puppen empfinden, hat hier seine Ursache.

*Die Puppen tanzen einen typisch rhythmischen Handpuppentanz. (Zeichnungen von Melissa Riedel nach Filmstills aus »1900« von Bernardo Bertolucci, 1976)*



**Stufe 2:** In dem nächsten Abschnitt tanzen die Puppen zur Feier ihrer Einsichten in die Revolution. Sie führen eine typische rhythmisch polternde Handpuppen-Choreografie auf. Sie bewegen sich in einer Art, die nicht alltäglich ist, und tanzen dabei in einer Art, die Menschen nicht möglich ist. Damit entfernen sie sich in den Bereich des Abstrakten, der »absoluten Kunst«, in dem Sinne, dass sie Zwänge und Beschränkungen des menschl-

chen Lebens hinter sich lassen und zum Ausdruck bringen, was mit Worten nicht zu fassen ist. Tanz und Musik sind »himmlische Künste, die besondere Ausdrucksmöglichkeiten bieten, dies aber um den Preis, die Sphäre gesellschaftlicher Aushandlung, und damit intellektuell manifester Ideen, zu verlassen. Dass nach einer Tanzvorführung oder einem Konzert mit Instrumentalmusik eine Revolution ausbricht, ist nicht vorstellbar. Erst das Wort verfügt über die Schärfe, gesellschaftliches Bewusstsein zu erzeugen. [Hier möchte ich ausdrücklich widersprechen, Du alter Hegelianer. Muss man gesellschaftliche Widersprüche »auf den Begriff« bringen, um sie bewusst zu machen? Ist nicht Bohemien-Praxis, gelebte individualistische Sinnlichkeit oft die größere Provokation als theoretisch durchgeschwitzte Flugblätter? Ich würde sagen: In der Hingabe an lustvolle Sinnlichkeit steckt ein Moment des Anarchischen, das die Herrschenden das Fürchten lehren kann. Wer hat nachdrücklicher gewirkt: Langhans und Teufel oder Dutschke? – Anm. SW]

*Zwei Polizisten beobachten auf Pferden das Treiben und das Puppenspiel.*



**Stufe 3:** Die nächste Sequenz zeigt, wie in den Tanz der Bauern-Puppen zwei Carabinieri-Puppen auftreten. Sie ähneln bis aufs Haar den beiden berittenen Carabinieri, die das Puppenspiel auf den Rücken ihrer Pferde überwachen. Über diese Eigenschaft des Doppelgängers, des »Mini-Me«s oder des Look-Alikes verfügen Puppen in besonderer Weise. Sie können echten Menschen ähneln, »wie aus dem Gesicht geschnitten«. Die übergroßen Pappköpfe von Politikern, die zum Beispiel oft auf großen Demonstrationen zu finden sind, rufen Kindchenschema wie Monsterähnlichkeit zu gleichen Teilen auf. Jedes satirische Puppenspiel profitiert von den Karikaturen aus Schaumstoff oder Gummimilch, durch die sich bekannte Menschen verlachen lassen können. Die Technik des Doppelgängers ist der Inbegriff des politischen Puppentheaters. [Inbegriff? Zu stark, finde ich. Eine Hauptstärke, würde ich sagen. – Anm. SW] Der Verweischarakter dieser mimetischen Kunst wird hier zum Nachäffen genutzt. Aus dem Überlegenheitsgefühl des Publikums über den solcherart Nachgeäfften speist sich der Spaß und damit der Erfolg dieses ästhetischen Verfahrens. In der Szene sind die Verspotteten selber als Publikum anwesend, nach einigen Sekunden der Verblüffung beschließen die Polizisten, dem Theater ein Ende zu bereiten.



*Doppelgänger der Polizei treten auf der Puppenbühne auf.*

**Stufe 4:** Jetzt ziehen die Carabinieri ihre Säbel, reiten auf die Puppenbühne zu und schlagen nach den Puppen. Dadurch kommt es für einen kurzen Augenblick zu einer sehr interessan-

*Ein Polizist schlägt mit seinem Säbel nach den Puppen.*



ten Situation. Die Carabinieri nehmen die Puppen »für voll«, wenn sie mit ihren Blankwaffen auf sie losgehen: eine Einschätzung der Puppen als Ebenbürtige, wie man es nur von Kindern zu kennen meint. Hier steht es entweder für die gelungene Überwältigung der Staatsgewalt oder deren immerwährende Beschränktheit, dass die Polizisten Ursache und Wirkung, zumindest für diesen Moment, nicht auseinanderhalten können.

Ich behaupte, dass für die Rezeption von Figurentheater eine gewisse Regression notwendig ist. Wer Figurentheater sieht und es genießen will, muss sich von dem Wissen, dass auf der Bühne unbelebtes Material agiert, absehen und sich, zumindest teilweise, dem Glauben überlassen, diese Material habe eine Seele. Dabei meine ich nicht die bewusste Ausschaltung des Zweifels, die »willing suspension of disbelief«, sondern das horchende Zulassen frühkindlicher Strategien der Weltaneignung. Ich meine, dass es in allen, die mal Kind waren – und damit also in jedem Menschen – eine mehr oder weniger überformte frühkindliche Weltauffassung abrufbar ist, für die alle Dinge beseelt sind. Ich meine, dass das Oszillieren zwischen dieser frühkindlichen Auffassung und dem erwachsenen Wissen, dass Stoffe keine Seele und damit auch keinen Willen haben, den Genuss des Figurentheaters als Kunstform ausmacht. Dieses Oszillieren ist jenes »betwixt and between« im Sinne der Ästhetik des Performativen, wie es Erika Fischer-Lichte ausgearbeitet hat. [Schon wieder ich: Oszillieren ja, Fischer-Lichte nein, weil die das Ganze nur auf der Ebene der Semiose, also erkenntnistheoretisch begreift. Frühkindlich: wieder nein; es handelt sich dabei nur um eine – wenn auch spezielle – Variante des fiktionalen Pakts, der kein infantiler Rückfall, sondern ein ultimativ erwachsener Akt der Freiheit (Schiller!) ist. – Anm. SW]

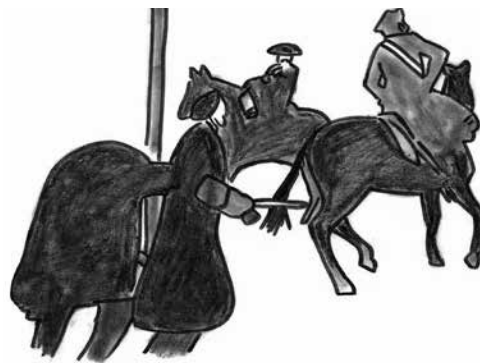
Der Polizist, der nach der Puppe schlägt, zeigt sich als »hängengeblieben« in der frühkindlichen Rezeption, er begreift die Puppe als willentlich handelnd. Damit bleibt er einen Moment zu lange in dem theatralen Schwebezustand und macht sich zum Gespött als jemand, der nicht Herr seiner Sinne ist.

Noch etwas anderes manifestiert der Säbelschlag gegen die Handpuppen: Das Spiel ist aus. Aus dem Wilden Westen wird berichtet, dass die theaterunerfahrenen Siedler den Darsteller des Bösewichts einer Wandertheater-Truppe von Zeit zu Zeit geteert und gefedert hätten. Dieses Ineinssetzen von Darsteller und Dargestelltem stellt das Ende des Spiels als Verabredung über ein Als-Ob-Handeln dar. Es betrifft nicht speziell das Figurentheater. Stellen wir uns vor, ein Schauspieler hätte auf der Bühne in der Rolle des Bauern zur Revolution aufgerufen. Gegenüber der Polizei kann er genauso wie der Puppenspieler rufen: »Das war nicht ich, das war meine Rolle/Puppe!« (siehe oben). [Aber: die Schauspieler haben keine handfeste Waffe, die man ihnen abneh-

men könnte. Man müsste ihnen schon die Zunge herausschneiden. Die Puppenspieler sind aber konkret und wirkungsvoll zu entwaffnen, denn ohne Puppen und Theater vermögen sie nichts. Übrigens: Don Quijote stürmt mit dem Schwert eine Puppenbühne, um die Prinzessin zu befreien. – Anm. SW]

Zu guter Letzt ist dann wieder der Polizist im Recht, da er sich auf den »ernsten« oder ernstgemeinten Anteil des theatralen Oszillierens bezieht, welcher ist, dass tatsächlich zur Revolution aufgerufen wurde, bzw. der Staat lächerlich gemacht wurde.

**Stufe 5:** Dieser Ausschnitt zeigt, die Verwirrung ist von kurzer Dauer, bald greifen die berittenen Polizisten die Puppenspieler und damit die »Beweger« an, womit das Spiel zum Ende kommt. Die Puppenspieler – und das finde ich interessant – halten das Spiel nicht am Laufen, indem sie etwa mit der Figur auf der Hand die Polizisten beschimpfen, nein, die Puppen sind ihnen augenblicklich nur noch Ding, unbeseelt, unempfindlich für Schmerzen. Die Puppen werden ihnen zu Handschuhen, mit denen sie nach den Flanken der Pferde schlagen.



*Die Puppenspieler benutzen die Puppen als Handschuhe, um die Polizisten zu vertreiben.*

Das ist in dem Sinne folgerichtig, dass die Puppen keinen (Lebens-)Ort mehr haben. Die Spielleiste ist gefallen, die Bühne ist zerstört. In der Kommunikationswissenschaft spricht man von einem »Framing«, einer Rahmung, die Inhalte ermöglicht. Mit dem Bühnenportal ist das Framing für das Handpuppenspiel zerstört. Und Framing meint hier nicht, dass die Puppen ortlos sind, sie könnten auch ohne Spielleiste agieren. Es ist das Framing der Zuschauer – und der Spieler! –, das zu Ende gekommen ist, die Puppen werden nicht mehr als Theaterfiguren, die im Rahmen eines Spiels agieren, wahrgenommen. Die Puppenbude ist zerstört, und keiner weiß mehr, was er »von den Puppen halten« soll.

*Ein Polizist reitet durch das zerstörte Portal der Puppenbühne.*



In dieser letzten Eskalationsstufe ist das Theater auf jeden Fall aus. Nicht mehr der Akteur steht vor seinem Publikum, sondern der Bürger vor den ausführenden Organen der Staatsgewalt.

Die Analyse oben zeigt, was Politik als Wirkung ist, nämlich die Gefährdung der Macht anderer. Die Polizisten sehen sich durch die Verlachung ihrer Doppelgänger in ihrer Macht gefährdet. Theater wird dann politisch, wenn es die Macht eines anderen gefährdet. [Ja, genau. – Anm. SW]

Die Diskussion über Theater und Politik wird auf Seiten des Schauspiels schon lange geführt. Im Lichte dieser Diskussion sind die beiden Polizisten die Einzigen, die politisch handeln, bzw. vom Theater zu politischem Handeln bewegt werden können. Ich fasse den Stand der Debatte, soweit ich sie verfolgt habe, so zusammen: Theater muss seinem Publikum Schwierigkeiten machen, von denen es sich durch Handeln (Taten, Ideen) erleichtern kann. Theater muss sein Publikum zugleich nötigen und ermutigen, etwas zu ändern.

Mir selbst dient als paradigmatische Situation die Gruppe von Menschen, die, in der späten DDR aus dem Friedensgebet in einer der oppositionellen Kirchen kommend, sich spontan, ohne größere Absprache oder gar Vorbereitung, zu einem Demonstrationzug entschließt. Die gottesdienstliche Zusammenkunft hatte ihnen »Schwierigkeiten bereitet«, nämlich ihre individuelle Situation vor Augen geführt – ich sage: sie genötigt. Sich zu einer Demonstration zusammenzurotten, war insofern »weniger schwierig«, als ohne etwas zu tun weiterzumachen – ich sage: ermutigt.

So fand sich vielleicht auch das Publikum in der Brüsseler Oper durch die »Stumme von Portici« genötigt, dem Beispiel der Neapolitaner zu folgen.

Abschließend zu unserer Film-Sequenz: Hier vertreibt das Landvolk am Ende die Polizisten. Dieser »Sieg des Proletariats« steht aber in keinem Zusammenhang mit der Puppentheateraufführung. Die Bäuerinnen und Bauern verjagen die Polizisten, weil sie sich angemäht haben, das Puppentheater zu zerstören. Angesichts von Polizeiwillkür brandet Empörung auf, ein immer wiederkehrender Vorgang auf den Straßen der Welt – aber eben ohne Mitwirkung eines Theaters. [Aber es bedurfte dann doch des Theaters! Mir ist das alles zu intellektualistisch und semiotisch: Der Moment des Aufbruchs ist nicht der eines vollendeten intellektuellen Prozesses, sondern der eines pathetischen Impulses, und genau das kann Kunst, ob begrifflich oder nicht: oft ist die nicht-begriffliche ja die pathosbegabtere. Ohne Rienz wäre Hitler in seinem Männerwohnheim geblieben. Was auch sehr revolutionsförderlich ist, sind unschuldige Opfer. Hier hat das Figurentheater ein Alleinstellungsmerkmal, denn: (1. Hauptsatz von Neville): Die Puppe ist unschuldig. – Anm. SW]

Die Polizisten wurden von dem Puppenspiel zu politischem Handeln getrieben. Angesichts der Schwierigkeiten, die das Theaterstück ihnen bereitete (verlacht zu werden), war es für sie leichter, dagegen vorzugehen, als es weiterlaufen zu lassen. So ist die analysierte Sequenz ein nicht gelungenes Beispiel, muss doch das Theater hier selbst für die Ermutigung zum Handeln seines Publikums büßen. Wäre alles nach Plan verlaufen, so hätte das Puppentheater sein kommunistisch gestimmtes Publikum genötigt und ermutigt, gegen die Polizei vorzugehen. Aber vielleicht ist das die Klugheit dieser Filmsequenz, dass es im Leben immer ein wenig anders ausgeht als geplant.

## Thoughts on political puppet theatre By Christian Georg Fuchs with annotations from Stephan Wunsch

The opera »La Muette de Portici« by Auber (trans: The mute girl of Portici) may be famous for being the first »Grand Opera« to give Paris a leading role in the music theatre world towards the end of the 19th century. The opera from Auber (1782–1871), premiered in Paris in 1828, may also be famous for giving a voiceless person – the mute girl of the title, embodied by a dancer – the central role in a musical work of art. »La Muette de Portici«, however, made history as the piece of theatre that led to a successful political revolution. In Brussels in 1830, during a performance of the opera, the audience rose up with cries of »to arms!« and set off to storm the palace of the unloved Dutch king. Thus began the Belgian Revolution, which ultimately led to the country's independence.

One may consider »la Muette« to be merely the soundtrack to the Revolution. It is, however, also conceivable that the piece gave impetus to a raising of consciousness which led to the people taking to arms; the opera itself deals with the revolt of the Neapolitans, led by Thomas Masaniello against the Spanish, and also with liberty and resistance. »La Muette« was in this sense the blueprint for the vision, which many artists held and hold in the back of their minds, that a work of art can shape social reality and provoke or arouse significant change.

It is generally true that many works of art have a real impact on their audiences, but it is rare that this impact is as visible as the work of art itself. Artistic expression is marked by its becoming concrete as it emerges from the abstract. But its effect remains generally intangible in the majority of cases.

I looked for a concrete example that would allow me to make several strong arguments about political puppet theatre.

I found just such a puppet theatre case in the world of fiction: in Bernardo Bertolucci's film »Novecento« (1976 starring Robert de Niro and Gérard Depardieu). During the film, an open-air hand-puppet performance leads to a confrontation between the rural population and mounted police.

I will present a sequence of steps that follow the sequence of scenes in the film and describe various aesthetic effects at different points in the action.

**Step 1:** In this sequence we observe the hand-puppets in action. They talk about the Revolution. What is meant here is a communist-style revolt, where the farmers become owners of the means of production. The puppets represent two farmers. One puppet convinces the other of the necessity of collapsing the status quo. The puppets appear to be symbolic at this point; they represent the revolutionary and the farmer. One of the strengths of puppet theatre is its ability to present non-individualised beings on stage. The actors in puppet theatre, being visual representations, are free from personal characteristics that human actors must find ways of incorporating into their roles. In this way, puppet theatre can represent roles such as Death, the Devil, or Angels and Spirits especially effectively. Every puppet is a sign that points beyond itself, that stands for a concept or a group of

individuals. It is the puppet's characteristic as a referrer that can make puppet theatre so political. One only has to think of the agitprop wooden heads manufactured by the Nazis with which the Jew and the Englander could be represented free from individual characteristics and thereby free from any sense of humanity that could arouse empathy. But also the »Bread and Puppet Theatre« with its larger-than-life puppet of Father Romeo, which became a symbol for the Catholic church of South America during this period, or the GDR troupe »Zinnober«, with their police, which the public immediately viewed as the totality of state power, arbitrariness and constraint: they all profit from this phenomenon. The question remains: Who acts? Who speaks? A confession or a call to action without the weight of a fellow human being who stands behind it and risks his neck is worth very little to an audience. It is a nice gag when the puppeteer shouts: »It was the puppet! It was the puppet! I didn't say anything!« This alibi, however, also points out the weakness in this reference system. When push comes to shove, the puppet is ultimately just a sign, and one that cannot stand up for itself and can therefore be dismissed as inconsequential. No-one endangers themselves when the puppet puts itself in danger. This game doesn't turn serious all that quickly. The strengths and weaknesses of the puppet theatre form are here unified. A small digression: when Death or the Devil wants to take Hanswurst to Hell (for example, in a variation of the Faust theme), he slips his neck from the noose with the declaration that he is just a piece of wood, lacking a soul, and therefore of no value to the afterlife. This old gag points directly towards the fascination of the puppet, that it is both animate and inanimate, possessing a soul and lacking a soul, at one and the same time. This also explains the creepy feeling that many people feel when they encounter puppets.

**Step 2:** In the next section the puppets dance to celebrate their hope in the Revolution. They perform a typical, rhythmically abrupt hand-puppet choreography. They move in a way that is not normal and they dance in a way that is not humanly possible. In this way they move into the realm of the abstract, the »absolute art« in the sense that they leave the constraints and limitations of human life behind and bring to expression that which cannot be put into words. Dance and music are »heavenly« arts, which offer special opportunities for expression, but at the price of leaving the realm of social exchange, and therefore that of intellectually manifested ideas. It is inconceivable that a Revolution could break out after a dance performance or an instrumental music concert. Only words possess the necessary edge to raise social consciousness. [Hold on right there, you old Hegelian. Is it necessary to »label« social contradictions or conflicts in order to raise awareness of them? Isn't it the case that individual lived experience often provides a greater provocation than propaganda flyers drenched in theory? I'd say: there is a touch of anarchy in the surrender to passionate sensation that gives the powers that be reasons to be afraid. Who made more of an impression over the years: Langhans and Teufel or Dutschke? – Ed.]

**Step 3:** The next sequence shows how two Carabinieri puppets enter the dance of the farmers. They resemble to the last detail the two mounted Carabinieri who are observing the puppet

show from the backs of their horses. Puppets especially possess this »doppelgänger«, »Mini-Me« or »look-alike« characteristic. They can truly resemble real people, »you can't tell them apart.« The larger-than-life cardboard heads of politicians that can often be seen at demonstrations are evocative of both the childlike and the monstrous. Every satirical puppet-show profits from foam or latex caricatures that allow us to laugh at famous people. The Doppelgänger technique is the definition of political puppet theatre. [the »essence«? I'd say that's putting it too strongly. A strength, perhaps. – Ed.]

The referential nature of this artform is used here for ridicule. The sense of superiority in the audience generated by such ridicule fuels the enjoyment and therefore the success of this aesthetic process. In this scene, the people being ridiculed are present in the audience, and after a few seconds of surprise the police decide to bring the theatre to an end.

**Step 4:** The Carabinieri now draw their sabres, ride towards the puppet-stage and strike out at the puppets. A very interesting situation arises from this for a few seconds. The Carabinieri take the puppets seriously as they go at them with their edged weapons: they view them as equals in a way normally only associated with children. Here we are presented either with the catching out of state authority or its eternal narrow-mindedness as we watch the Police, if only for this moment, unable to distinguish between cause and effect.

I would argue that a certain regression is necessary for engaging with puppet theatre. Whoever watches puppet theatre and wants to enjoy it has to overlook the fact that they know that inanimate material is operating on stage, and, at least partially, allow themselves to believe that this material has a soul. By this I do not mean the conscious disengaging of doubt, the »willing suspension of disbelief«, but rather granting obedient permission to early-childhood strategies for acquiring knowledge about the world. I believe that in everyone who was once a child – and that means everyone – there is a more-or-less moulded early-childhood world-view that can be summoned up, for which all things possess souls. I believe that the oscillation between this early-child perception of the world and the adult knowledge that material has no soul and therefore no intentionality or agency constitutes the enjoyment of puppet theatre as an art form. This oscillation is the very »betwixt and between« in the sense of the performative aesthetic as developed by Erika Fischer-Lichte. [Me again. Oscillation, yes, Fischer-Lichte, no, because she only considers all of this on the semiotic, in other words the epistemological, level. Early-childhood? Again, no: this is just a version – albeit a very particular one – of the fictional pact, which is – far from being an infantile regression – an ultimately adult act of (Schiller!) freedom. – Ed.]

The police officer who takes a swing at the puppet reveals himself to be »retarded« in the early-childhood state; he views the puppet as acting intentionally. In doing so he remains a moment too long in this theatrical state and thus makes himself a laughing stock as someone who is not in full command of his senses. And another thing becomes clear in the attack on the hand-puppet: the game is over. There are reports from the days of the Wild West, where theatre-inexperienced settlers occasionally tarred



and feathered the performer who played the baddie in a travelling theatre show. This conflation of performer and performed represents the end of the game, in the sense that the agreement that the performance is all an »as-if« situation is abandoned. This isn't only the case for puppet theatre. Let's imagine an actor in the role of the farmer had called for revolution. The actor could equally cry »that wasn't me! That was my role/the puppet speaking!« [But: actors don't have any weapons that could be taken away from them. Their tongues would have to be cut out. Puppeteers, on the other hand, can be clearly and effectively disarmed because they can't get up to much without a theatre or puppets. And by the way: Don Quixote stormed a puppet stage with sword in hand, in order to liberate a princess. – Ed.]

In the end, the Police officer is in the right, in that he is responding to the »serious« or seriously meant aspect of the theatrical oscillation, which is that revolution is in fact being called for, or that the state is being made a laughing stock.

**Step 5:** This sequence shows that the confusion is short-lived; the mounted police soon proceed to attack the puppeteers and thereby the »activists«, which leads to the end of the performance. The puppeteers – and this I find interesting – do not keep up the performance, in that they keep their puppets on the hand and through them insult the police; no, the puppets are now only objects to them, soul-less, insensitive to pain. The puppets are drawn like gloves and used to strike the flanks of the horses.

That makes sense, in that the puppets no longer have a (living-) space. The performance curtain has fallen, the stage is destroyed. In communication studies one speaks of a »framing«, a frame that makes content possible. This framing for the puppet theatre is destroyed with the proscenium arch. And by framing I do not mean that the puppets are spaceless; they could also perform without a stage curtain. It is the audience's framing – and that of the performers! – that has been ended; the puppets are no longer seen as theatre figures that are acting within a performance. The puppet booth is destroyed, and no one knows what to make of the puppets anymore.

The show is most definitely over in this final level of escalation. It is no longer a case of actors standing before their audience, but instead one of citizens standing up to the militant arm of state power.

The preceding analysis shows what politics as effect means, namely a threat to the power of others. The police feel their power threatened by the ridicule of their doppelgangers. Theatre becomes political when it threatens the power of others.

[Yes, exactly. – Ed.]

Theatre and politics has long been a discussion conducted in relation to actor-driven theatre. In the light of that discussion the police are the only ones that act politically, or that can be moved by the theatre to political action. To summarise the current state of the debate, as far as I have followed it: theatre must make things difficult for its audience, from which the audience can relieve itself by engaging (actions, ideas.) Theatre must simultaneously force and encourage its audience to change things.

The group of people who, in the latter-stages of the GDR, on leaving a prayer meeting for peace held at one of the opposition churches, spontaneously and without much discussion let alone preparation, formed a demonstration, serve for me as a paradigm example. The congregation at the church service had »made things difficult«, in that it had confronted them with their individual situations – I would say: it had »forced« them. Forming a demonstration was in the same sense »a relief«; it was less difficult than to carry on without doing anything. I would say: it »encouraged« them.

In much the same way, perhaps, was the audience watching »the Mute Girl of Portici« at the Brussels Opera forced to follow the example of the Neapolitans.

To conclude our film sequence: the rural population drive away the police in the end. This »victory of the Proletariat«, however, has no relationship with the puppet theatre performance. The farmers chase away the police because they presumed to destroy the puppet theatre. The arbitrary nature of police action enflames outrage, which happens again and again on the streets of the world – but without the involvement of a theatre.

[But the theatre was necessary! This is all too intellectualised and semiotic for my taste. The moment of uprising is not the completion of an intellectual process, but an impulse born of pathos, and that is exactly what art can do, conceptual or not: the non-conceptual is often the more emotionally-laden. Hitler would have stayed in his Men's hostel if it weren't for Rienzi. The other thing that really provokes revolution is innocent victims. This is where puppet theatre has a unique characteristic, because (let's remember Neville Tranter's first principle): the puppet is innocent. – Ed.]

The police were driven to political action by the puppet performance. Confronted with the difficulties that the performance presented them (being laughed at), it was easier for them to do something against it than it was to ride on. The sequence that I have analysed is in this sense an unsuccessful example; the theatre really needed to be responsible for the encouragement of its audience to take action. If everything had gone to plan, the puppet theatre would have forced and encouraged its pro-communist audience to oppose the police. But perhaps that is the clever thing with this film sequence, that everything in life turns out differently from how it is planned.

# »Revoluciyniy Vertep« – Revolutionäres Puppentheater in der Ukraine

von Daria Ivanova (gekürzt von A. Gaughan)

Professionelles Theater in der Ukraine – speziell in Kiew – entwickelte sich rapide in den 1920 und 1930er-Jahren. Viele Amateur- und professionelle Puppentheatergruppen entstanden, und einer dieser bemerkenswerten Figurentheater in Kiew war »Revoluciyniy Vertep«, welches 1923 an der Kunst und Keramik Hochschule von Mezhyhiria entwickelt wurde.

Dieses Theater war sowohl eine studentische Initiative als auch ein Agitationstheater. Agitation war eines der wichtigsten Elemente in der Gründung von professionellen Figurentheatern in der Ukraine in dieser Periode, die beeinflusst war durch politische Veränderungen im Zusammenhang mit der Oktoberrevolution von 1917 und der Machtübernahme der kommunistischen Partei. »Revoluciyniy Vertep« als Agitationstheater wurde zur Indoktrination der Bevölkerung entwickelt, insbesondere der jüngeren, im Auftrag der sowjetischen Regierung. Was es in dieser Zeit einzigartig machte, war dass es eine alte traditionelle Form des Puppenspiels mit religiösen Wurzeln aus dem 16. Jahrhundert nutzte – das Vertep.

Vertep (heißt »Höhle«, oder Ort Jesu Geburt nach der biblischen Legende) ist eine Form von Weihnachtspuppenspiel in der Ukraine. Es wurde auf zwei Ebenen in einer Truhe oder einer Kiste gespielt. Die Vertep-Kiste ist mit Löchern im Boden ausgestattet durch die die Puppen manipuliert wurden. Die obere – heilige – Ebene wurde genutzt, um die Weihnachtsgeschichte zu erzählen; die Figuren, die in diesem Teil genutzt wurden, waren eher statisch und bewegten sich kaum. Die untere – öffentliche – Ebene wurde genutzt, um Szenen aus dem ukrainischen Alltag zu zeigen; Figuren, die in diesem Teil genutzt wurden, waren sehr dynamisch, oft wurde getanzt und gesungen.

»Revoluciyniy Vertep« wurde nicht geschaffen, um die alte traditionelle Form zu erhalten, sondern seine Vorteile zu nutzen. Als Agitationstheater musste »Revoluciyniy Vertep« eine größtmögliche Anzahl von Zuschauern im städtischen und ländlichen Raum mit der größtmöglichen Anzahl von Vorstellungen erreichen. Vertep diente dieser Funktion perfekt, da es traditionell ein großes Publikum anzog, es spielte meist im öffentlichen Raum auf Märkten und Plätzen, wo das Publikum auch einige Hundert erreichen konnte.

Vertep-Auftritte waren traditionell auf eine Ein-Monats-Periode um Weihnachten beschränkt; seine leichte und mobile Bauweise war wesentlich für den Erfolg von »Revoluciyniy Vertep«, um eine große Anzahl von Personen innerhalb einer kurzen Zeit zu erreichen – zunächst im Umkreis von Kiew, dann landesweit.

Vertep-Puppen waren Stabfiguren, mit einem eisernen oder hölzernen Stab als Körper, der auch als Führung für den Puppenspieler diente. Die traditionell eingeschränkte Beweglichkeit der Figuren stellte »Revoluciyniy Vertep«-Spieler vor einige Heraus-

forderungen, denn meist gab es nur einen beweglichen Körperteil an der Figur, oft nicht mehr als einen Arm oder einen nickenden Kopf.

Da der kreative Kern von »Revoluciyniy Vertep« professionelle Künstler waren, waren die Figuren nicht nur in ihrer Wiederbelebung an sich interessant, sondern auch als Objekte für neue künstlerische Ausdrucksweisen; hier war das erste Mal, dass in der Ukraine professionelle Künstler an der Entwicklung von Puppentheater beteiligt waren.

Diese Künstler konzentrierten sich auf die Herstellung von simplen Figuren, auf die dann mit Papiermaché die besonderen Kennzeichen eines Charakters modelliert werden konnten. »Revoluciyniy Vertep« hat nicht die existierenden Muster der Kirche genutzt, sondern eher die afrikanischer Traditionen. Diese besaßen die notwendigen Charakteristika der Gattung, das Stilisierende und das Grotteske, während der Konflikt mit dem Embargo von religiöser Ikonographie dieser Zeit vermieden werden konnte.

Eine Herausforderung, die sich Agitationstheatern wie »Revoluciyniy Vertep« immer wieder stellt, ist schnell genug Arbeiten zu produzieren, die zum Zeitpunkt der Aufführung immer noch aktuell sind. Hier erwies sich die schematische Natur des Vertep als wertvoll: Vertep-Puppen – dank ihrer konventionalisierten Gattungsstruktur – konnten immer auch für mehr als eine Rolle genutzt werden, selbst in der gleichen Vorstellung: Eine Figur mit langem Gesicht und einem Monokel im Auge wurde zuerst in der Rolle von Curzon genutzt. Wenn diese historische Figur die politische Arena verließ, wurde diese Puppe genutzt, um Chamberlain zu repräsentieren. Es gab auch eine Puppe, die eingesetzt wurde, um die Rollen deutscher Diplomaten zu spielen, die war fett und ohne Bart oder Schnurrbart.

»Revoluciyniy Vertep« nutzte drei verschiedene Puppengattungen: das Vertep-System, Handpuppen und Schattenspiel. Während heute Produktionen mit Stilmix zur Normalität zählen, war es damals revolutionär. Die Kombination verschiedener Figurenformen erforderte eine spezifische Organisation des Bühnenraumes, um der jeweiligen Puppenform eine angemessene Umgebung zu gewähren.

»Revoluciyniy Vertep« löste das Problem, indem es die 2-Ebenen-Konstruktion des Vertep auflöste, ein Schritt, der sowohl pragmatisch als auch politisch war, da doch der obere Level mit dem unwillkommenen religiösen Aspekt der Tradition verknüpft war, und ersetzte sie mit einer 3-Stufung. Die oberste Ebene diente als Spielleiste für die über Kopf gespielten Handpuppen, der mittlere Level diente als Schattenwand, die unterste Ebene hatte Stellen, von denen aus die Vertep-Figuren manipuliert werden konnten.

Das Repertoire des »Revoluciyniy Vertep« – hauptsächlich auf Agitation und Propaganda abzielend, bestand größtenteils aus Inhalten aus Zeitungen und beschäftigte sich mit politischen und sozialen Ereignissen in der Ukraine und der Welt. Viele dieser Sketche (oder gar ganze Stücke) waren anti-kirchlich: zum Beispiel Szenen, in denen ein aus dem Kriegsdienst entlassener sowjetischer Soldat erscheint und die Menschen einlädt in die Bibliothek zu kommen und die Kirche zu verlassen. Zunächst kommen nur die jungen Leute von der Kirche in die Bibliothek, aber dann folgen auch die alten Gemeindemitglieder. Das Theater unterstützte die Ideen der neuen sowjetischen Regierung und agitierte offen gegen den Kirchenbesuch.

Es ist nicht sicher, wie lange »Revoluciyniy Vertep« existierte, aber es scheint nur um die zwei Jahre gewesen zu sein. Der Grund war sowohl profan als auch ironisch: die Akteure – P. Pohrepenko, Professor an der Hochschule für Kunst und Keramik von Mezhyhirya, und im besonderen N. Cichynskiy und I. Shahivets, Studenten, die die leitenden Spieler und Regisseure des Theaters wurden – mussten nach dem Studium die Theaterarbeit beenden und »richtiger« Arbeit in Fabriken nachgehen. Trotz dieser kurzen Schaffenszeit legte »Revoluciyniy Vertep« eine wichtige Grundlage für das heutige professionelle Puppentheater in der Ukraine.

## **Revolutionary Vertep Puppet Theatre** **By D. Ivanova (abridged by A. Gaughan)**

Professional theatre in Ukraine, particularly in Kyiv, developed rapidly during the 1920s and 1930s. Many amateur and professional puppet theatre groups emerged, and one of those remarkable puppet theatres in Kyiv was »Revoluciyniy Vertep« (Revolutionary Vertep), which was developed at the Art and Ceramic college of Mezhyhirya in 1923.

This form of theatre was both a student initiative and an agitation theatre. Agitation theatre was one of the most important elements in the foundation of professional puppet theatre in Ukraine during the period, which itself was influenced by political changes connected with the October revolution of 1917 and the takeover of power by the Communist Party. »Revoluciyniy Vertep« as agitation theatre was developed to indoctrinate the population, especially the young, on behalf of the Soviet government. What made it unique for its time was its use of a form of puppetry with religious roots dating back to the 16th century. Vertep (meaning »cave«, or place of Jesus' birth, according to the Biblical legend) – is a form of Christmas puppet theatre in Ukraine. It was performed within a two-level chest or box. The Vertep chest is designed with holes in the floor through which puppets were manipulated. The top (»sacred«) performance level was used to tell the Nativity story; the puppets used for this part of the performance were static and almost never moved. The bottom (»public«) level was used to present scenes from the everyday social life of Ukrainians; puppets used in this area were very dynamic, often used in scenes with dances and singing.

»Revoluciyniy Vertep« was not created with any intention of preserving this ancient art form; instead, it sought to exploit it. As agitation theatre, »Revoluciyniy Vertep« had to reach the largest possible audience in urban and rural areas with the largest possible number of performances. Vertep served this function perfectly, as traditionally it attracted big audiences, often performing in open environments such as markets and public squares, where audiences could reach several hundred.

However, Vertep performances were also traditionally confined to a one-month window around Christmas; its lightweight, mobile nature was essential to the success of »Revoluciyniy Vertep« in reaching high numbers of people within a short space of time, initially in the vicinity of Kiev and then nationwide.

Vertep puppets were rod-based, with an iron or wooden rod serving as the body, which also allowed the puppeteer to move the puppet. The traditionally limited amount of dynamic movement in Vertep puppets presented the »Revoluciyniy Vertep« performers with challenges, as frequently there was only one moving part to the puppet, often no more than an arm or a tilting head.

As the creative core of »Revoluciyniy Vertep« were professional artists, the puppets were not only interesting for them from the »revivalist« point of view, but also as an object for new artistic images; this was one of the first examples of professional artists being involved in the development of puppet theatre in Ukraine.

These artists focused on creating basic puppet moulds onto which the specifics of a given character could be created using papier maché. »Revoluciyniy Vertep« did not use the pre-existing templates of the Church, but rather those of African traditions. These possessed the necessary characteristics of the generic, the stylized, and the grotesque, while avoiding conflict with the embargo on religious iconography at the time.

One challenge that agitation theatre such as »Revoluciyniy Vertep« always faces is producing its work sufficiently quickly for it still to be current at the point of performance. This is where the schematic nature of Vertep puppets proved valuable: Vertep puppets, thanks to their conventionalized, generic nature, were able to be used for more than one role even in the same performance: One puppet with a long face and a monocle in its eye was first used to play the role of Curzon. When this historical figure left the political arena, this puppet was used to play the role of Chamberlain. There was also a puppet that was used to play the role of German diplomats, which was fat and without mustache or beard.

»Revoluciyniy Vertep« used three different systems of theatre puppets: the Vertep system, glove puppets, and shadow theatre. While mixed style productions are now commonplace, at the time it was revolutionary. The combination of different puppet systems in one performance demanded specific organization of the stage space in order to provide an appropriate environment for each type of puppet.

»Revoluciyniy Vertep« solved this problem by eliminating the

two-level stage construction of traditional Vertep, a move both pragmatic and political, as the higher-level was associated with the unwelcome religious aspect of the tradition, and replacing it with a three-tier screen. The highest level served as a screen for overhead glove puppetry; the middle level served as a shadow play screen; and the lower level provided access points for presenting and manipulating the Vertep puppets.

»Revoluciyniy Vertep« repertoire, being aimed at agitation and propaganda, mainly drew its content from newspapers covering political and social events in Ukraine and the World. Many of these sketches (and even whole shows) were anti-church: examples include a scene where a demobilized Soviet soldier appears and invites people to the library and abandon the church. First the youth go from the church to the library and then the

older parishioners follow. The theatre supported the idea of the new Soviet government and openly campaigned for the rejection of church attendance.

It is not clear exactly how long »Revoluciyniy Vertep« operated, but it appears to have been only about two years. The reason for this was both mundane and ironic: the people involved – P. Pohrepenko, the professor of Art and Ceramic college of Mezhyhirya, and, more particularly, N. Cichynskiy and I. Shahivets, the students who subsequently became leading actors and directors of the theatre - had to abandon theatre work after their studies had finished and go to »real« jobs – in factories. However, despite its short period of existence, »Revoluciyniy Vertep« laid an important foundation for professional puppet theatre in Ukraine.

## Der Bösewicht wurde zum Helden!

von Richard Bradshaw

In Australien in 1980 führte ich Regie bei einer Stabfigureninszenierung für Erwachsene »Kapitän Lazar und sein Bodenständiger Zirkus«. Das Script wurde von dem politischen Karikaturisten Patrick Cook geschrieben, und die Puppengestaltung basierte auf seinen Zeichnungen. Musik und Songs schrieb Robyn Archer. Die Show hatte sechs Puppenspieler, die auch live sprachen, und eine Vier-Personen-Band. Sie wurde auf dem Adelaide Festival vor Zuschauern gegeben, die an Tischen saßen, und in einem der Säle des Sydney Opernhauses.

Kapitän Lazar in einem Supermann-Kostüm war ein wohlmeinender Idealist, der Darsteller für seinen Zirkus rekrutieren wollte. Der Zirkus endet in einer Katastrophe dank der Bemühungen zweier Bösewichte, des grausamen, Peitsche schwingenden Koala-Dompteurs und des Zirkusdirektors, der ihn anspornte.

1975 gab es eine Liquiditätskrise im australischen Parlament. Zur Überraschung und zum Unglauben der Nation löste der australische Generalgouverneur das Problem, indem er den linkspolitischen Premierminister entließ und ihn durch den Führer der liberalen Opposition ersetzte. Obwohl die folgende Wahl diese Berufung bestätigte, nahmen das viele übel, die die progressiven Reformen, die durch den entlassenen Premier eingeführt worden waren, genossen hatten.

Der böse Koala-Dompteur in unserer Show basierte auf dem neuen Premierminister, und der Zirkusdirektor, sein Komplize, war an den Generalgouverneur angelehnt.

Wir erwarteten, dass das Publikum sich gegen die Bösen wenden würde, aber stattdessen erfreuten sie sich an den bösen Taten des Koala-Dompteurs und feuerten ihn an, als er seinen Finger in die Augen der Koalas stach und sie peitschte, damit sie durch einen Reifen mit Messern sprangen. Das Publikum ermutigte den Bösewicht!

Natürlich änderte unsere Show nicht wirklich die Meinung un-

seres Publikums, von dem die meisten ohnehin missbilligten, was 1975 geschah. Wie auf dem Symposium in Northeim im August angemerkt wurde, hatte die Show keinen Einfluss auf die politischen Einstellungen, obwohl sie denen, die den entlassenen Premier unterstützt hatten, Trost spendete. Und es gab eine paar amüsante Ergebnisse.

1982 hatten wir ein Fundraising-Event für unsere Puppencompany, welche zu dieser Zeit ein Gebäude in der Nähe des Opernhauses Sydney in ein Figurentheater umwandelte. (Traurigerweise ist uns dieses Theater seitdem wieder verloren gegangen.) Der neue Premier, der für den Koala-Dompteur Pate gestanden hatte, sagte zu, unser Ehrengast zu sein, und als die Presse von der Koala-Dompteur-Puppe erfuhr, überredete sie ihn, mit ihr zu posieren. Er war großzügigerweise einverstanden, und die Fotos des Premiers mit seinem Counterpart erschienen überall in Australien in den Zeitungen!

Und mehr noch! 1988 zog das australische Bundesparlament in ein neues Gebäude. 2009 wurde das alte Parlamentsgebäude das Zuhause des Museums der australischen Demokratie. In diesem Museum zeigt ein Raum die Arbeiten von Cartoonisten und Satirikern. Ein markantes Feature ist eine Aufzeichnung von »Captain Lazar and his Earthbound Circus« mit den Puppen der beiden Bösewichte der Show, während die Puppe des unglücklichen Kapitän Lazar größtenteils vergessen oben auf einem unserer Bücherregale sitzt.

Fußnote: Retrospektiv wird der Premierminister, der das Modell für den Koala-Dompteur war, nicht als Bösewicht angesehen. Er war ein starker Unterstützer von Multikulturalismus, Flüchtlingen und der australischen republikanischen Bewegung. 2009 trat er aus der Partei aus, der er einst vorstand, mit der Begründung, sie wäre zu konservativ geworden und keine liberale Partei mehr.

## The Villain became the hero!

In Australia in 1980 I directed a rod-puppet show for adults, »Captain Lazar and his Earthbound Circus«. The script was written by a political cartoonist, Patrick Cook, and the puppets were based on his drawings. Music and songs were by Robyn Archer. The show had six puppeteers who also provided the voices, and a four-piece band. It played to audiences seated at tables at the Adelaide Festival and in one of the spaces at the Sydney Opera House.

Captain Lazar, dressed in a Superman costume, was a well-intended idealist wanting to recruit performers for his circus. The circus ended in disaster thanks to the efforts of two villains, the cruel, whip-bearing Koala-tamer and the Ringmaster who urged him on.

In 1975 there had been a funding crisis in the Australian Parliament. To the nation's surprise and disbelief, the Governor-General of Australia solved the problem by dismissing the left-wing Prime Minister and replacing him with the right-wing Leader of the Opposition. Although a subsequent election confirmed the appointment, there was a lot of resentment from those who had enjoyed the progressive reforms introduced by the dismissed Prime Minister.

The villainous Koala-tamer in our show was based on the new Prime Minister and the Ringmaster, his accomplice, was based on the Governor-General.

We had expected our audiences to oppose the »villains« but instead they delighted in the evil deeds of the Koala-tamer, and cheered him on as he poked his finger in the koalas' eyes and whipped them to make them jump through a hoop of knives. The audiences encouraged the villain!

Of course, our show didn't really change the opinions of our audiences most of whom would have disapproved of what had happened in 1975. As was noted at the symposium at Norheim in August, the show went nowhere in influencing political attitudes, although it gave some comfort to those who had supported the dismissed Prime Minister. And there were a couple of amusing outcomes.

In 1982 we had a fund-raising event for our puppet company which was at the time converting a building not far from the Sydney Opera House into a puppet theatre. [Sadly that theatre has since been lost.] The new Prime Minister who had been the model for the Koala-tamer agreed to be Guest-of-Honour and when the Press learnt of the Koala-tamer puppet they persuaded him to pose with it. He generously agreed and photos of the Prime Minister with his puppet counterpart appeared in newspapers around Australia!

There is more! In 1988 the Australian Federal Parliament moved into a new building and in 2009 the old Parliament House became the home of the Museum of Australian Democracy. In this Museum is a room showing the work of cartoonists and satirists and a prominent feature is a display recording »Captain Lazar

and his Earthbound Circus« with the puppets of the two »villains« of the show.

Meanwhile the puppet of the unfortunate Captain Lazar sits on top of one of our bookcases at home, largely forgotten.

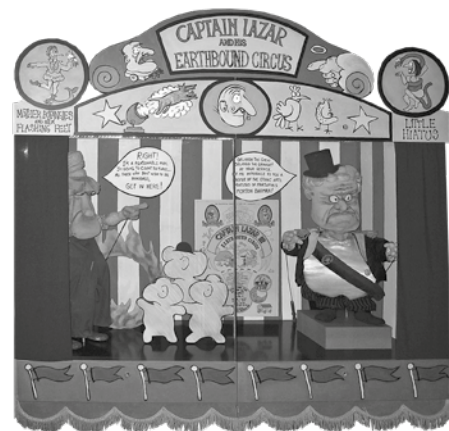
Footnote: In retrospect the Prime Minister who was the model for the Koala-tamer is not viewed as a »villain«. He was a strong supporter of multiculturalism, refugees and the Australian Republican Movement and in 2009 he ceased to be a member of the political party he once headed, claiming it had become too conservative and no longer a liberal party.



*Das Titelbild eines Theatermagazins zeigt die Puppe des Kapitän Lazar, wie er den Kopf des grausamen Koala-Dompteurs betrachtet. The cover of a theatre magazine shows the puppet of Captain Lazar looking at the head of the cruel Koala-tamer.*

*1980 posiert der Premierminister Malcolm Fraser mit der Puppe, die ihn abbildet. Seine Frau tat sich schwer damit, Ähnlichkeiten festzustellen, aber die Öffentlichkeit hatte merkwürdigerweise kein Problem damit!*

*In 1980 the Prime Minister Malcolm Fraser poses with his puppet counterpart. His wife found it very difficult to see any resemblance, but strangely the public had no difficulty!*



*Schaukasten im Museum of Australian Democracy (der australischen Demokratie) im alten Parlamentsgebäude (Old Parliament House), Canberra.*

*Links der Koala-Dompteurer, rechts der Zirkusdirektor. The display in the Museum of Australian Democracy in Old Parliament House, Canberra. The Koala-tamer is on the left, and the Ringmaster on the right.*

# Spartacus

von Claire Dancoisne

Jedes Stück hat für mich neben dem künstlerischen auch immer einen politischen Aspekt. »Spartacus« zu inszenieren, ist für mich, genauso wie vor einigen Jahren bei der Inszenierung von George Orwells »Die Farm der Tiere«, auch die Entscheidung, von der schönen und fast verlorenen Mühe einer Handvoll Menschen zu sprechen, die davon träumen, die Welt zu verändern und eine Utopie zu verwirklichen.

»Spartacus« ist vor allem die Geschichte eines Widerstands. Die Geschichte eines Mannes, der sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte, in seiner Geschichte, entscheidet, Nein zu sagen, sich mit einer Handvoll Sklaven einer gewaltigen Macht gegenüber stellt, und dann von tausenden Menschen, Gladiatoren, aber auch kleinen Bauern und Schäfern unterstützt wird.

»Spartacus« ist die Geschichte eines Freiheitskampfes. Die eines Mannes, der es geschafft hat, mit seiner Räuberarmee den gut organisierten Römern über zwei Jahre hinweg erniedrigende Niederlagen zuzufügen.

Was mich daran interessiert hat, ist natürlich nicht die historische Nachstellung – besonders viele Fakten seiner Geschichte sind sowieso nicht bekannt – sondern vielmehr der lange Weg der Sklaven in Richtung Freiheit. Visuell wollte ich die Masse der Sklaven durch Füße ohne Körper darstellen. Dieselben Füße, herunter geworfen von einem Wagen, symbolisieren den Tod dieser Sklaven und verstärken später das Bild des römischen Sieges; so wie zum Beispiel 6000 Sklaven entlang der Via Appia an Kreuze genagelt wurden.

Der Mythos des Spartacus war wichtig für mich. Ich hätte mich auch für eine Inszenierung der Geschichte von großen zeitgenössischen politischen Anführern entscheiden können, aber Spartacus ist für mich vor allem ein Bild, eine fast symbolische Darstellung des Widerstands gegen jede Form der Unterdrückung. Aber jeder kann, oder auch nicht, auf andere Bilder oder Personen verweisen. Spartacus ist für mich also weniger als Mann interessant, als doch eher als charakteristische Idee einer Minderheit, die sich gegen die Macht des Stärkeren auflehnt, also der Kampf der Schwachen gegen die Starken.

Der Zuschauer ist in dieser Inszenierung in einer ganz besonderen Position, da er teils Römer ist (mit der Macht über Leben und Tod der Gladiatoren, oder der von einer Menge als triumphierender Sieger aufgenommen wird), teils selbst Sklave ist (auf den Hängen des Vesuvs zum Beispiel). Die große Nähe zu den Figuren bewirkt, dass jeder ganz individuell Teil der Geschichte und somit von ihr betroffen ist. Am Ende des Stückes wird gefragt: »Gibt es hier einen anderen Spartacus?« Anders ausgedrückt: Ist man heutzutage individuell bereit, ein Widerstandskämpfer in der Gesellschaft zu sein? Ist man heutzutage bereit, sich für die Verteidigung der humanistischen Werte einzusetzen? Das scheint für mich die wichtigste Frage dieses Stückes zu sein.

Die Sprachlosigkeit der Sklaven soll die soziale Ungleichheit noch stärker zum Ausdruck bringen. Die Schauspieler haben nur wenige Worte. Im Gegenzug haben die reichen und mächtigen Römer, durch Opernsänger verkörpert, die Macht der Sprache. Sie sind die Einzigen, die eine Stimme und einen Text haben. Gleichzeitig sollte es auch ein kleines Augenzwinkern gegen die immer noch sehr elitäre Welt der Oper sein, die auch heutzutage noch sehr oft den Reichen und Kultivierten vorbehalten ist.

Ich mag diese Inszenierung, denn neben dem politischen Aspekt ist sie in ihrer szenischen Umsetzung vor allem eine Geschichte, in der unterschiedlich große Objekte immer auch die Verbündeten der Schauspieler sind: Sie ist nicht didaktisch, sie ist poetisch. Und die angebotenen Bilder können so ganz individuell gelesen werden, ohne dass sie einem die einzig wahre Sichtweise vorschreiben wollen. Es ist ganz bestimmt kein moralischer Diskurs über die Guten und die Bösen, sondern vielmehr eine Einladung, aufrecht und entschlossen seinen Weg zu gehen. Spartacus hat seinen Kampf verloren, aber er hat einen Durchbruch geschafft: Das Unmögliche schien realisierbar.

*(Übersetzung aus dem Französischen: Franziska Technau)*

## Spartacus

There is always a political aspect for me in every show in addition to the artistic. Staging Spartacus for me was, like the staging of George Orwell's Animal Farm a few years ago, also the decision to speak of the beautiful and almost lost effort of a handful of people dreaming of changing the world and establishing a utopia.

Spartacus is above all the story of (an act of) resistance. The story of a man who, at some point in history, in his story, decides to say no, faces a mighty force with a handful of slaves, and who then receives the support of thousands of people, including not only gladiators, but also small farmers and shepherds.

Spartacus is the story of a struggle for freedom. That of a man who, with his army of robbers, managed to inflict humiliating defeats on well-organized Romans over two years.

Of course, what interested me is not historical reenactment – there aren't a great deal of facts about his life available anyway – but rather the slaves' long journey towards freedom. Visually I wanted to represent the mass of slaves by feet without bodies. The same feet, thrown down from a wagon, symbolize the death of these slaves and later strengthen the image of the Roman victory: for example, when 6.000 slaves were nailed to crosses along the Via Appia.

The myth of Spartacus was important to me. I could have opted for a staging of the story of great contemporary political leaders, but for me Spartacus is above all a picture, an almost symbolic representation of resistance to any form of oppression. But everyone is free to refer – or not – to other pictures or people. Spartacus is less interesting to me as a man, rather as a symbol of a minority that rebels against the power of the strong, that is, the struggle of the weak against the strong.

The spectators are in a very special position in this production, since they are partly Roman (with the power over life and death of the gladiators, or received by a crowd as a triumphant victor), partly slave themselves (on the slopes of Mount Vesuvius, for example). The close proximity to the characters makes everyone individually part of the story and they are therefore affected by it. At the end of the piece it is asked: »Is there another Spartacus here?« In other words, is one individually prepared to be a resistance fighter in society today? Are you ready to defend humanistic values today? That seems to me to be the most important question of this piece.

The speechlessness of slaves is intended to express social inequality even more. The actors have only a few words. In return, the rich and powerful Romans, embodied by opera singers, have the power of language. They are the only ones who have a voice and a text. At the same time, it is also a gentle dig at the still very elitist world of opera, which today is still very often reserved for the rich and cultivated.

I like this staging, because in addition to the political aspect, in its scenic implementation, it is above all a story in which objects of different sizes are always the actors' allies: it is not didactic, it is poetic. And the pictures offered can be read individually, without the need to prescribe the one and only view. It is certainly not a moral discourse about the good and the bad, but rather an invitation to walk tall and determined. Spartacus lost his fight, but he made a breakthrough: the impossible suddenly seemed feasible.

## »Babylon«, ein Stück über Boot-Flüchtlinge

von Neville Tranter

Es war interessant, meine Kollegen während des Symposiums in Northeim zu treffen.

Hier sind einige meiner Gedanken zum Thema »Puppen und Politik«.

Ich bin ein Künstler kein Politiker. Ich betrachte die Tragödien dieser Welt als Künstler.

Meine Stücke haben Themen, die von einem politischen Gesichtspunkt betrachtet sicherlich von hohem Interesse sind.

Ganz bestimmt ist das der Fall bei meinem neusten Stück »Babylon«, ein Stück über Boot-Flüchtlinge.

Aber ich möchte nicht sagen, was getan werden muss – wie man es von einem Politiker erwarten würde.

Auch möchte ich nicht darstellen, was genau geschieht, oder was zu der gegenwärtigen Situation geführt hat – wie man es von einem Journalisten oder Historiker erwarten würde.

Genausowenig werde ich erzählen, wer schuldig und wer unschuldig ist – wie ein Priester oder moralischer Berater.

Wenn ich über ein Thema nachdenke, lasse ich Ideen und Bilder auftauchen und versuche, eine neue Geschichte mit diesen Ideen und Bildern zu bauen, wie man mit Steinen ein neues Haus baut.

Und vielleicht, vielleicht kann mein Stück Menschen dazu bringen, über ein Thema nachzudenken (im Falle von »Babylon« über Flüchtlinge) und es von einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Vielleicht kann »Babylon« andere inspirieren, Stücke über Boot-Flüchtlinge zu machen. Das wäre gut. Es war nie meine Intention, dass mein Stück als das definitive und ultimative Stück zum Thema gesehen werden soll.

### »Babylon«, a play about boat refugees

It was interesting to meet my colleagues during the symposium in Northeim.

Here are a few of my thoughts about the subject »Puppets and Politics«.

I am an artist and not a politician. I look at the tragedies in the world as an artist.

My plays are about themes, that are certainly of high interest from a political point of view.

Most certainly this is the case for my newest play, »Babylon«, a play about boat refugees.

But I do not want to tell what should be done – as you would expect from a politician. Nor do I want to depict what is happening exactly, or what led to the present situation – as you would expect from a journalist or a historian.

Nor will I tell who is guilty and who is innocent – like a preacher or moral counsellor.

Thinking about a theme, I let ideas and images come to surface and try to build a new story with these ideas and images like bricks are put together to build a new house. And maybe, maybe my play can bring people to think again about a theme (in the case of »Babylon« about boat refugees) and look at it from another angle.

Maybe »Babylon« can inspire others to make plays about the same theme of boat refugees. That would be good, I never meant my play as the definitive and ultimate play about this theme.

# Freies (Puppen-)Theater und Politik

von Ralf Kiekhöfer

Das Stück »engel mit nur einem flügel«, das ich auf dem Symposium zeigen durfte, erzählt eine Geschichte aus den düstersten Tagen des letzten Jahrhunderts und versucht über das Schicksal eines 10-jährigen jüdischen Jungen die Zielgruppe, junge Menschen zwischen 8 und 14 Jahren, zur Auseinandersetzung über den Nationalsozialismus anzuregen. Gleichzeitig wünsche ich mir, dass es Anstoß bietet zu Überlegungen aktueller Tendenzen rechter Gewalt. Ich spiele es seit 20 Jahren. Es ist mein Beitrag zur Friedenserziehung und zum Wachhalten unserer Geschichte.

Es ist also ein Stück mit einem politischen Thema und einer politischen Intention und wird inzwischen ebenfalls von anderen Bühnen, auch an Stadt- und Landestheatern inszeniert.

In Vorbereitung zu unserem Symposium habe ich mich noch einmal daran erinnert, wie und warum ein Stück wie dieses entstehen konnte.

Zwei Begriffe prägen, seitdem ich 1982 mit der Theaterspielerei begann, meine Arbeit: »frei« und »professionell«.

Ihre Bedeutung wurde mir erst nach und nach bewusst. Zunächst verband ich mit »frei« meine freiwillige Entscheidung, die Bühne zu betreten, und mit dem Wort »professionell« hatte ich anfänglich eher Schwierigkeiten. Zwar verdiente ich mit dem Theater meinen Lebensunterhalt, ich hatte allerdings nichts »richtiges« gelernt, also keine eigentliche Profession.

Schon 1982 trafen sich in NRW Künstler aus verschiedenen Bereichen, Schauspieler, Tänzer, Puppenspieler, Kabarettisten, Gaukler, Clowns, Alleinunterhalter, Regisseure. Zumeist waren es Einzelkünstler oder 2-Personen-Gruppen, aber auch schon Ensembles mit eigener Spielstätte, die gemeinsam ihre künstlerisch-gesellschaftliche Situation analysieren und verbessern wollten. Daraus entstand bundesweit der erste Landesverband unter dem Namen »Kooperative Freier Professioneller Theater NRW«. Schnell wurde mir klar, warum »Frei« und »Professionell« groß geschrieben werden mussten, und dass wir Freien Künstler eine ganz besondere gesellschaftspolitische Relevanz haben. Das gilt besonders auch für die Kindertheater, ob mit oder ohne Puppen.

Die deutsche Theaterlandschaft ist geprägt durch die Stadt- und Landestheater, und diese spielten, zum großen Teil auch noch bis heute, Theater für die junge Generation vorzugsweise zu Weihnachten und mit der offen artikulierten Intention, ihr Publikum von Morgen zu gewinnen. In den 70er-Jahren entstanden dann, besonders durch die Vorbildfunktion von Gruppen wie dem »Grips-Theater« oder dem »Theater Rote Grütze«, Ensembles, die ein revolutionäres Konzept von Kindertheater und völlig neue, spannende Sichtweisen auf die Lebenssituation ihrer Zielgruppe entwickelten. In diesem »Antiautoritären Theater« degradierte man die Kinder nicht zu Konsumenten von morgen, sondern spielte Stücke, die sich mit ihrem Alltag und ihren Sorgen

beschäftigten, um ihr Selbstbewusstsein und ihren sozialen und politischen Stand in der Gesellschaft zu stärken.

Der Großteil der Gruppen, die seit dieser Zeit entstanden sind, dazu gehören auch viele Puppentheater, sind unabhängig von Institutionen, spielen als Tournée-theater »vor Ort«, also genau da, wo man ein Publikum erreicht, das sonst nicht mit Theater in Berührung kommen würde. Es werden Stücke in Eigenregie zu aktuell relevanten oder brisanten Themen entwickelt und Projekte in Schulen und Kindergärten durchgeführt. Neue Konzepte und Theaterformen entstehen, und weit entfernt von sturem Dogmatismus finden verschiedene Sparten zum Experiment zusammen und schaffen poetische und phantasievolle Welten, die auf subtile Art die aktuellen Verhältnisse widerspiegeln und gerade deswegen sehr wirkungsvoll und anregend sind. Immer werden dabei Kinder und Jugendlichen an die Vielfalt darstellender Kultur herangeführt und beteiligt.

So setzen wir »Freien« künstlerische, kulturelle, gesellschaftliche, pädagogische manchmal auch präventive Akzente, die in dieser Form auch nur durch uns und von uns leistbar sind.

Wir müssen uns also immer wieder bewusst machen, dass wir alleine durch unsere Existenz und unser Engagement als (Puppen-)Theatermacher eine wichtige politische Arbeit realisieren unabhängig davon, ob unsere Stücke explizit politische Themen haben.

Das waren einige der Voraussetzungen, die es möglich machten, ein Stück wie »engel mit nur einem flügel« entstehen zu lassen. Genau so wichtig ist aber, dass ich über die Jahre, durch Vereine und Verbände wie z. B. auch VDP und UNIMA, mit Kolleginnen und Kollegen zusammenkomme, mich mit ihnen austausche, ihre Arbeit sehe und so in einem Umfeld bin, wo Freiheit und Professionalität bewusst genutzt wird, um unsere Welt, ihre Schönheit aber auch ihre Missstände zu »dramatisieren« – im besten Theatersinne dieses Wortes.



## Free\* (puppet-)theatre and politics

The piece »engel mit nur einem flügel« (trans: Angel with only one Wing), which I was privileged to present at the Symposium, tells a story from the darkest days of the last century and, through the fate of a 10-year-old Jewish boy, tries to get the target audience, young people between 8 and 14 years old, to grapple with the topic of National Socialism. At the same time, I hope that it also prompts reflection on contemporary tendencies towards right-wing violence.

It is, then, a piece with a political theme and a political intention, and by now it is also performed by other companies, including city- and federal-state theatres.

Preparing for this Symposium, I remembered how and why a piece like this could be created.

Two terms have left their mark on my work since I started performing theatre: »free« and »professional«.

I only became gradually aware of their meaning. To begin with, I connected my voluntary choice to take to the stage with the word »free«, and I had quite some difficulty with the word »professional« to start with. Although I earned by living through theatre, I hadn't »studied« it »properly«, and thus didn't have a profession.

As early as 1982 did artists of various kinds come together, including actors, dancers, puppeteers, cabaret artists – better described as political satirists, jugglers, clowns, solo-entertainers, directors. They were generally solo-artists or duos at the most, but there were also ensembles with their own performance space, who wanted collectively to analyse their artistic-social situation and to improve it. Out of this arose the first regional association in the country, named the »Kooperative Freier Professioneller Theatre NRW« (the Co-operative Free Professional Theatres North-Rhine-Westphalia). I quickly understood why »free« and »professional« needed to be written very large indeed, and that we free artists had a very special socio-political relevance. That is especially true for the children's theatres, whether or not they work with puppets.

The theatre landscape in Germany is shaped by the city- and federal state-theatres, and these performed, and to a great extent still do, theatre for the young generation; mostly at Christmas and with the explicit objective of winning over the audience of tomorrow. During the 70s, inspired by groups like »Grips-Theater« or the »Rote Grütze« ensemble, there arose ensembles that developed a revolutionary vision of children's theatre, and a completely new, exciting perspective on the living conditions and way of life of their target group. Children in this »anti-authoritarian theatre« were not degraded to the consumers of tomorrow but instead were offered shows that dealt with their everyday

experience, and that strengthened their self-awareness and their social and political position within society.

The majority of the groups that were founded in this period, and many puppet theatres belong to this group, are independent from institutions, and perform as touring theatres »on-location«, in other words precisely where you find an audience that otherwise would not have contact with theatre. They put on shows dealing with topics that are currently relevant or controversial, and that they have directed themselves, and they run projects in schools and pre-schools. New concepts and forms of theatre arise, and far away from stubborn dogmatism, diverse branches of art find each other to experiment and create poetic and fantastic worlds which subtly reflect the way things currently are. The children and adolescents in the audience are constantly introduced to and participate in the diversity of performance art.

Thus, we place a »free« artistic, cultural, social, pedagogic and sometimes also preventative emphasis, which can only be brought out in this way through us and by us.

We must therefore time and time again make clear that simply through our existence and our involvement as (puppet-)theatre makers we perform important political work, whether or not our shows have an explicitly political theme.

Those were some of the pre-conditions that made it possible to produce a show such as »Angel with only one Wing«. It is equally important, however, that over the years, through clubs and associations, for example VDP and UNIMA, that I meet with colleagues, exchange ideas with them, watch their work and thus be in an environment where freedom and professionalism is deliberately and consciously used to »dramatize« – in the best theatrical sense of the word – our world, its beauty, and also its injustices.

---

\* translator note: in German, the word »Frei« means, amongst other things, both »free« in the sense of »being at liberty«, and also »independent«, as in the indie music, theatre, or cultural scene.

# Symposium »Figurentheater und Politik«

Reflexionen zur Frage, was politisches Theater ist, was es kann und was Figuren damit zu tun haben  
von Hartmut Quehl

## Prolog und Erinnerungsfragmente

Der Anspruch des Symposiums war hoch, die erkenntnisleitenden Fragen breit gesteckt:

»Wann ist Theater Politik? Wo beginnt und endet Kunst im politischen Theater? Ist in der heutigen Zeit eine neue Dramatik notwendig? Welche Möglichkeiten haben wir, Geschichte und Wege sinnlich erlebbar zu machen?«

Als Quintessenz der Diskussion blieb die am Vormittag geäußerte Frage aus dem Teilnehmerkreis: Wenn wir über Theater und Politik reden – was ist Politik? Oder besser: Was verstehen wir unter Politik? Oder noch besser: Wie sollen wir Politik definieren? Die Diskussion setzte einen Reflexionsprozess in Gang, der mich dazu verleitete, Notizen zu machen – Erinnerungsfragmente, die durch den Filter meiner persönlichen Wahrnehmung gelaufen waren. Ich war hier in der Position des Zuschauers und Zuhörers und somit in einem Grunddilemma des politischen Theaters gefangen, welches das politische Theater von anderen Formen des Theaters unterscheidet: Der Diskrepanz zwischen der Intention des Handelnden und der Perzeption des Rezipienten. Erinnerungsfragmente waren:

- Das Bühnengeschehen zeichnet eine durch die Inszenierung selektierte Realität nach – was aber passiert, wenn das Bühnengeschehen für den Außenstehenden zum Leben erwacht? Entweder: Die Realität bricht in die Welt der Inszenierung ein und zerstört diese – oder aber: Die Inszenierung transferiert das Bühnengeschehen in den Alltag und formt Realität.
- Der Bruch mit Tradition manifestiert sich über eine Umwidmung der Theaterform. Diese Umwidmung kann in einer doppelten Form und sequentiell erfolgen: Auf die Zerstörung des feudal-traditionell-apolitischen folgt politische Instrumentalisierung. Der Diskreditierung der politischen Instrumentalisierung folgt die Renaissance der traditionellen Form als Wiederaneignung und Bewahrung einer Kulturtechnik.
- Die Freiheit politischer Manifestation im Theater wird komplementiert durch ihre Duldung seitens der Herrschenden. Dieser »status quo« des einträchtigen Nebeneinander von Theater und Politik – also von »Original« und »Karikatur« – symbolisiert einerseits die Vereinnahmung politischer Kritik des Figurentheaters durch den kritisierten Adressaten und andererseits eine relative Unverwundbarkeit real existierender Herrschaft, der das Figurentheater letztlich nur durch sehr subtile Methoden begegnen kann. Hier fiel mir spontan Kurt Tucholski's Spruch ein: »Was darf die Satire? Alles.«
- Für politisches Theater ist nicht in erster Linie die Intention des Künstlers und seiner Inszenierung ausschlaggebend, sondern letztendlich allein der Rezipient. Selbst wenn nicht explizit beabsichtigt ist, politisches Theater zu machen, kann Theater politisch sein, wenn das Publikum es will.

Habe ich das richtig verstanden? Ist das richtig? Was ist richtig, was ist falsch? Habe ich Referenten und Künstler so verstanden, wie sie beabsichtigt hatten, dass es verstanden wird?

## Reflexionen und Interpretationen – persönlich

Im Begleitheft der Symposiums-Broschüre steht der Satz von Anaïs Nin: »Wir sehen die Dinge nicht, wie sie sind. Wir sehen, wie wir sind.« Meine Erinnerungsfragmente des vorangegangenen Abschnitts müssen nicht unbedingt das wiedergeben, was wirklich gesagt und von den Autoren gemeint wurde. Die Fragmente geben das wieder, was ich selektiert habe, also nicht: »Wie die Dinge sind« sondern: »Wie ich sie verstehen will«. Ich verstehe dies als eine zentrale Herausforderung des politischen Theaters.

Wenn wir über Theater und Politik reden – was ist dann Politik? Eine Spontandefinition von Politik könnte folgendermaßen lauten: »Politik ist die Gesamtheit aller bewussten und zielgeleiteten Handlungen, die sozialen und gesellschaftlichen Wandel initiieren, gestalten, beeinflussen und begleiten.« Diese spontan entworfene Politikdefinition ist recht weit gefasst, und ich finde, dass sie durch diese Weite als Arbeitsbegriff für die Entwicklung eines Verständnisses von politischem Theater gut geeignet ist.

Es bleibt die Frage nach der Natur des Theaters, wenn wir dieses als politisch verstehen wollen. Ich schlage vor, wir halten es auch hier mit Tucholski: »Was darf das Theater? Alles.« Ja, das Theater darf alles, weil es eine Kunstform ist, die grundsätzlich frei ist und frei sein muss. Wir können uns über Ästhetik und Tabus streiten, aber der freiheitliche Charakter des Theaters muss gewährleistet sein, damit Diskrepanz und Dissonanz in einer friedlichen Streitkultur münden.

Wenn wir uns auf diese beiden Gedanken einlassen, so offenbaren sich eine horizontale und eine vertikale Ebene des politischen Theaters: In der Horizontale die Beziehung von Oben und Unten, also einer Herrschaftsbeziehung, die sich am Grad der Freiheit (bzw. ihrer Einschränkung) ebenso wie am Grad der Steuerung und Manipulation messen lassen kann. Und in der Vertikale die Beziehung von Akteuren und Rezipienten, also zwischen Spielern und Publikum (bzw. grundsätzlich allen gleichberechtigt zueinander stehenden Beteiligten).

In diesen miteinander verschränkten Ebenen hat das politische Theater zwei Funktionen: Eine Subjektfunktion, indem es initiiert, gestaltet, beeinflusst und vertikale wie horizontale Beziehungen begleitet, und indem es eine Botschaft formuliert und öffentlich macht. Zugleich hat das politische Theater eine Objektfunktion, weil es Gegenstand von Einflussnahme, Lenkung, Manipulation und Steuerung ist und in extremen Fällen Gegenstand von Einschränkung, Zensur, Verbot oder sogar Vernichtung werden kann.

Die Symposiumsdiskussion verleitete zu einer spontanen Klassifizierung der Funktionen des politischen Theaters. Ein erster Versuch resultierte in einer Dreiteilung:

- Agitationstheater: Theater hat eine klare Zielsetzung und ist zielgerichtet; hierunter fällt auch das Instrument der Propaganda.
- Reflexionstheater: Theater will zum Nachdenken und Verarbeiten anregen; hierunter fallen alle Formen des Theaters, die einen Bildungs- und Erziehungsauftrag beanspruchen.
- Motivationstheater: Theater will animieren, aktiv zu werden, wobei Ziel und Form anders als im Agitationstheater weitgehend frei bleiben.

Es liegt auf der Hand, dass sich die Funktionen in der Praxis vermischen. In welchem Maße und auf welche Art und Weise sie sich vermischen, hängt von der politischen Aussage ab, die der Künstler als Produzent transportieren will: seiner Intention. Die zu vermittelnde Botschaft wird von seinem Willen getragen, und dieser Wille drängt danach, dem Publikum als Rezipienten der Botschaft die Intention möglichst exakt so zu vermitteln, wie der Künstler als Produzent der Botschaft es will. Das Publikum soll die Botschaft möglichst in Übereinstimmung mit dem Original perzipieren. Der – theoretische und solchermaßen antizipierte – Idealzustand einer Künstler-Publikums-Beziehung im politischen Theater ist die Übereinstimmung von Intention und Perzeption.

Wir können diesen Satz aber nicht so stehen lassen, ohne ihn nach drei Seiten hin tiefer gehend zu beleuchten.

Auf der ersten Seite öffnet das Streben nach Übereinstimmung zwischen Intention und Perzeption die Tür für Manipulationen: Die autoritär-diktatorische Entfremdung dieses Gedankens resultiert in der Form des Propagandatheataters und in der Gleichschaltung der Kunstschaffenden. Auf der zweiten Seite hat der Künstler es selbst in der Hand, das Streben nach Übereinstimmung zu öffnen, den Perzeptionen des Publikums Freiheiten zu lassen und das theoretische Ideal der Verschmelzung von Intention und Perzeption graduell aufzulösen: Das Maß des kreativen Denkens eines Künstlers und seiner inszenierten Kreativität bestimmt die Weite der Diskrepanz zwischen Intention und Perzeption. Auf der dritten Seite schließlich erkennen wir die Unwägbarkeiten, die das Streben nach Übereinstimmung von Intention und Perzeption mit sich bringt: Kein Künstler kann sich sicher sein, wie das Publikum seine Botschaft letztlich versteht und verarbeitet. Die Perzeption bleibt die große Unbekannte, sie entzieht sich – glücklicherweise – jeder Kontrolle durch den Produzenten. Die Gedanken sind frei.

An dieser Stelle kommt das Motiv der Ethik und Moral ins Spiel. Als Orientierungspunkt für Ethik und Moral fungiert der Begriff der Freiheit. Wenn wir dem oben angeführten freiheitlichen Charakter des Theaters und seiner Verbindung zur Politikdefinition folgen, so darf politisches Theater kein Instrument der Herrschaft sein, im Gegenteil: Politisches Theater muss kritisch und widerständig sein.

## Figur und Form

Meine erste Assoziation zu politischem Theater ist Augusto Boal's »Theater der Unterdrückten«<sup>1</sup>, meine zweite Assoziation die politische Satire in Form des politischen Kabaretts, und meine dritte Assoziation ist Frank Zappa's subversive Kombination von politischen Textsegmenten, narzisstischer Bühnenshow und musikalisch initiiertes Entflammung der Emotionalität des Rezipienten.

Frank Zappa und Theater? In Zappa's Film »A token of his extreme«<sup>2</sup> steht die Metamorphose von Mensch, Objekt und animierter Figur im Mittelpunkt, und dies lenkt den Blick auf ein wesentliches Faktum, dass das allgemeine politische Theater vom politischen Figurentheater trennt:

Die Form des Theater ist die wesentliche Determinante dafür, welche politische Botschaft transportierbar ist und welche nicht. Und wenn eine politische Botschaft mit einer gewählten Theaterform vermittelbar ist, dann stellt sich die nächste Frage: Nämlich welche Elemente dann am besten geeignet sind, die Intention des Produzenten zu vermitteln.

Nicht jede Form des Theaters ist für die Transformation beabsichtigter politischer »Ziele« geeignet. Die Zielsetzung kann die Form bestimmen: In diesen Fällen wählt der Künstler die geeignete Form aus. Für Spitting Image's »Thatcher's Popular Cut«<sup>3</sup> sind sprechende Latexfiguren perfekt geeignet.

Die Form kann aber auch die Zielsetzung bestimmen, beispielsweise wenn der Künstler mit einem festen Repertoire arbeitet. Kann »Thatcher's Popular Cut« auch als Pantomime oder mit Marionetten oder als Schattentheater inszeniert werden? Das wäre in meinen Augen eine echte Herausforderung.

Womit wir bei einer weiteren Determinante sind: Sprechtheater oder Nicht-Sprechtheater. Im Figurentheater berührt die gewählte Theaterform unterschiedliche Emotionen und spricht damit unterschiedliche Zielgruppen an. Der Künstler ist sich der Grenzen und Möglichkeiten seiner Figuren und ihrer Ausdrucksformen bewusst. Während das Sprechtheater noch gewisse Anknüpfungspunkte an das »reguläre« Theater hat, so reduziert sich dies mit dem Wegfall der Sprache als Ausdrucksmöglichkeit automatisch. Die emotionale Ansprechbarkeit des Rezipienten rückt in den Vordergrund und bestimmt die Kraft des Ausdrucks – und bestimmt damit auch die Stärke des Resultates in Form der Perzeption des Publikums.

Nehmen wir auch hier wieder das Beispiel Spitting Image: Satire lebt durch die Überzeichnung inhaltlicher Komponenten, sowohl in Sprache als auch in Gestik und Mimik. Spitting Image's Latexfiguren fügen ein weiteres Element hinzu: Die Überzeichnung der physischen Charaktere in Form der Puppen, und die Überzeichnung des Aktionsspektrums.

Was wird durch diese zusätzliche Überzeichnung in Gang gesetzt? Im Aktionsspektrum werden zunächst einmal die Grenzen zwischen Realität und symbolischer Handlung verschoben: Bei

<sup>1</sup> Augusto Boal: Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1985

<sup>2</sup> Frank Zappa: A token of his extreme, Eagle Vision 1974, Ausschnitt »Inca Roads« auf Youtube, Zugriff: 7.11.2017 <https://www.youtube.com/watch?v=wqp71DOJ3aY>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=i23RYav7V4U>, Zugriff: 19.9.2017

Spitting Image kann Maggie Thatcher »real« enthauptet werden. Darüber hinaus werden auch die Verbindungen zwischen Künstler und Publikum neu definiert: Die relative Starrheit der physischen Charaktere der Latexpuppen bei gleichzeitiger Betonung ihrer prägnanten Körpermerkmale erschließt in Verbindung mit den »irrealen« abgehackten Puppenbewegungen andere Publikumsschichten. Das »klamaukige« der Inszenierung lässt uns Parallelen zu »Punch and Judy« erkennen.

Die große Herausforderung, die ich in der Thematik »Figurentheater und Politik« zu erkennen glaube, liegt in der Fähigkeit des Künstlers, die seinen Figuren und Objekten und seiner Theaterform innewohnenden Fertigkeiten zu erkennen und so zu nutzen, dass sie sich für eine Vermittlung seiner politischen Intention an die Perzeption des Publikums eignen. Dies ist ein kreativer Prozess, der sehr stark an die Phantasie und die Sensibilität des Künstlers gebunden ist, zugleich aber auch hohe Anforderungen an sein handwerkliches Können stellt und – nicht zuletzt – auch ein gewisses Quantum Mut erfordert.

Es ist letztendlich aber auch eine Frage des Umgangs mit Zeit und Raum und des geschickten Nutzens der Atmosphäre.

Politische Botschaften sind situationsgebunden, sie können nur bedingt zeitlos eingesetzt werden – dies hat Ralf Kiekhöfer beispielhaft verdeutlicht, als er im Symposium beschrieb, wie sich das jugendliche Publikum seines Stückes »engel mit nur einem flügel« über die Jahre gewandelt hat. Und erneut Spitting Image: Maggie Thatcher ist im Jahre 2017 eine historische Figur – der Clip lebt heute durch die Historisierung der Epoche und ist damit einem Nischenpublikum zugänglich, das nostalgisch in die 1980er-Jahre zurück zu schwenken bereit ist. Ein Austausch der Charaktere könnte ihm allerdings zu neuer Aktualität verhelfen – warum nicht Donald Trump anstelle von Maggie Thatcher? Nicht nur das Problem der Frisur ist identisch.

Politische Botschaften können sich auch im Raum entfalten: Claire Dancoisne hat – meinem Erinnerungsfragment zufolge – der Inszenierung des Spartacus keine explizit politische Botschaft unterlegt. Aber ich stelle mir vor: Spartacus wird auf einem öffentlichen Platz im Athen des Jahres 2010 oder 2011 aufgeführt, auf dem Höhepunkt der »Troika-Versklavung« Griechenlands. Eine solche Spartacus-Inszenierung hätte in der damaligen aufgeheizten Stimmung auch ohne politische Intention der Regie bestimmt das Potential gehabt, einen Tumult auszulösen und die eine oder andere Bank zu beschädigen.

Führen wir unsere Imagination noch weiter und beschäftigen uns mit dem geschickten Nutzen der Atmosphäre. Gehen wir hierzu in die Eingangsszene des Films »1900«<sup>4</sup> zurück und stellen uns vor, die Besucher des Puppentheaters hätten beim Betreten des Platzes jeder bereits einen Holzstock in die Hand gedrückt bekommen – eine geplante Aktion der Künstler, die sich der drohenden Gefahr durch eine mögliche Intervention der »realen« Carabinieri bewusst waren. Vielleicht wären die Publi-

kumsstöcke dann nach der Zerstörung der Puppenbühne gegen die »realen« Carabinieri zum Einsatz gekommen. Und auf diese Weise hätte eine doppelte Sprengung des Rahmens stattgefunden: durch die Säbelattacke des berittenen »realen« Carabiniere und die Zerstörung des Holzrahmens wurde das Spiel von der Realität eingeholt. Durch die Bewaffnung der Zuschauer dagegen wäre die das Spiel in einer Verteidigung des hölzernen Theaterrahmens selbst Realität geworden und hätte das fiktive Puppenspiel auf der Bühne des Lebens fortgesetzt und in reale Aktionen transformiert.

## Epilog

Die letzten Gedankenspiele mögen befremdlich klingen oder als »von sehr weit hergeholt« erscheinen. Ich möchte sie aber dazu benutzen, um auf einen letzten Aspekt hinzuweisen: Theorie und Praxis des politischen Theaters müssen geprägt sein von den kulturellen – wenn man will auch: nationalen – Gegebenheiten, mit denen Künstler leben und arbeiten müssen. Theater als Teil der Revolte oder gar der Revolution hat in Lateinamerika eine lange Tradition und ist so per se politisch. Theater als Teil diktatorischer Propaganda kennen wir aus eigener leidvoller Erfahrung und Geschichte, auch das Wehrmachts-Fronttheater gehört dazu.

In unserem eigenen Umfeld ist das politische Theater an den politischen Orientierungsprozess des Künstlers und seine politische Selbstfindung gekoppelt. Letztlich bestimmen wir nicht nur Form, sondern auch Inhalte dessen, was wir als politisches Theater inszenieren wollen. Das ist am Ende eine sehr individuelle Entscheidung, die in Verbindung mit der Kreativität und dem handwerklichen Können des Künstlers über den Einzug des Politischen in das Figurentheater entscheidet – und, wie bereits gesagt, auch etwas Mut erfordert. Vor dem Hintergrund der globalen Ära des Neoliberalismus und der aktuellen politischen Entwicklungen in Deutschland und Europa bin ich auf die Entwicklungen der kommenden Jahre gespannt!

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=waABxQoC7L4>, Zugriff: 19.9.2017

## **Symposium »Puppet Theatre and Politics«** **Reflections on the question of what political theatre is, what it can do, and what puppets have to do with it**

### **Prologue:**

Expectations were high, the guiding questions broad: »When is Theatre Politics? Where does art begin and end in political theatre? Is a new drama needed today? What opportunities do we have to experience stories and processes through the senses?«

Neville Tranter's solo piece »Babylon« and the preview of »Northlantis« on Friday evening were followed by a Saturday full of input and discussion, with an interlude for »Angel with only one Wing« and brought to a close with »Spartacus« – and the quintessence of the discussion remained the questions from the circle of participants in the morning: when we talk about theatre and politics – what is politics? Or better: what do we mean by politics? Or even better, how should we define politics?

I came to the symposium without concrete expectations. I am interested in politics, and am interested in the combination with puppet theatre, but first and foremost I was open-minded and wanted to be inspired. And the symposium did in fact kick off a process of reflection with the opening introductory comments by Christian Fuchs, which led me to take notes. This article grew out of my notes.

### **Fragments of memory**

In his introductory lecture, Christian Fuchs presented a sequence from the film »1900« by Bernardo Bertolucci, which focused on a typical hand-puppet theatre scene. A travelling theatre performs in a public square in front of the children of striking agricultural workers and addresses the causes of their distress – a performance with explicit political content, in which class society, dominance and police violence are discussed. The moment the two »good« puppet protagonists begin to drive the two »bad« puppet-carabinieri with sticks from the puppet stage, under the suspicious glances of the real carabinieri who are watching the show from the edge of the square, the scene tilts. The mounted Carabinieri draw their sabres, storm the stage and destroy it, the performance ends in turmoil.

This key scene in the film shows one of the two »real« Carabinieri stabbing one of the puppets on stage to defend his wooden comrade, causing the stage to collapse. What is happening? The doppelganger comes to life in the eyes of the observer, the stage action becomes reality for him. The intervention of the observer in support of his doppelganger breaks the framework of the theatre: reality breaks into the staged world and destroys it – symbolized in the film by the collapse of the wooden framework of the theatre stage.

Daria Ivanova's history of the Ukrainian Vertep theatre described the history of the rededication of a theatrical form. Traditionally intended as a figurative play of the Christian Orthodox Christmas and Easter, it reproduced in its stage arrangement a God-given two-class society, with an »upper floor« for the appearance of clerics and the ruling class and a »lower floor« for the appearance of the people. The Russian Revolution broke with this division into rulers and subjects in a clear and compact way:

the upper floor of the theatre stage was removed, and the class society thereby dissolved. The contents also changed: the Vertep performances became instruments of Bolshevik political education, in which the class struggle was explained to »the people« and an anti-clerical sentiment was spread.

The further course of the history of the Vertep was interesting: sometime in the 1920s, the Vertep Theatre was banned by the Bolsheviks – as a propaganda tool it had served its time. In the course of the Orange Revolution in Ukraine, the traditional Vertep then experienced a renaissance – this time in the traditional form of the two-tier Nativity scene. What does that mean? Counterrevolution and restoration? Or the re-appropriation and preservation of a traditional cultural technique that is rid of its feudal content?

Richard Bradshaw visualized two core elements of »theatre and politics«: Element 1 was presented through two slides in the context of the Australian constitutional crisis of the 1970s and featured in the first image the doppelganger cartoon of an Australian politician (was it Kerr? Or Whitlaw? Or Fraser?) in the form of a folding mouth figure; in the second picture the »original« and the »caricature« a few years later in harmonious juxtaposition: for me this was on the one hand the symbol of an acknowledged political critique by puppet theatre by the person criticised, and on the other hand the relative invulnerability of real existing power structures which puppet theatre, in the end, can probably only engage through very subtle methods.

Element 2 was Richard Bradshaw's description of the »black humour« of »Spitting Image«, a British TV series from the 1980s, the darkest Thatcher era in the UK: In »Thatcher's Popular Cut«, Margaret Thatcher's latex figure sits on a barber chair and orders the second latex figure, the barber, to: »Just cut it in a style that wants to be universally popular« to which the barber answers, »Certainly, madam«, takes a straight razor and unceremoniously cuts her throat. Here I remembered spontaneously Kurt Tucholski's saying: »What is satire allowed to do? Everything«.

Finally, Claire Dancoisne explained – if I understood her correctly – that she did not explicitly intend to make political theatre with her plays, and I remember Neville Tranter saying something similar about his play »Babylon«.

Did I understand that correctly? Is that correct? What is right, what is wrong? Did I understand Richard Bradshaw, Daria Ivanovna and Christian Fuchs as they intended to be understood? I was caught here in the position of spectator and listener, and thus in a basic dilemma of political theatre, which distinguishes political theatre from other forms of theatre: the discrepancy between the intention of the actor and the perception of the recipient.

### **Reflections and interpretations – personal**

In the booklet accompanying the symposium brochure, there is a quotation from Anaïs Nin which says, »We do not see things as they are, we see them as we are«. My memory fragments in the previous section do not necessarily reflect what was really said and meant by the authors. The fragments represent what I have selected, not »how things are« but »how I want to understand them«. I will come back later to this central challenge of political theatre.

When we talk about theatre and politics – what is politics? A spontaneous definition of politics could read as follows: »Politics is the totality of all conscious and goal-directed actions that initiate, shape, influence and accompany social and societal change«. This spontaneously designed definition of politics is quite broad, and I find that, through this breadth, it is well suited as a working definition for the development of an understanding of political theatre.

The question remains of the nature of the theatre, if we want to understand this as political. I suggest we stand here with Tucholski: »What is the theatre allowed to do? Everything«. Yes, the theatre is allowed to do everything because it is an art form that is essentially free and must be free. We can argue about aesthetics and taboos, but the liberal character of the theatre must be guaranteed so that discrepancy and dissonance flow into a peaceful culture of debate.

When we engage with these two ideas, a horizontal and a vertical plane of political theatre reveal themselves: in the horizontal, the relationship between the above and the below, that is, a relationship of domination that can be measured in the degree of freedom (or its limitation) as well in the degree of control and manipulation. And vertically, the relationship between actors and audience, i.e. between the players and the audience (or, in principle, all involved parties with equal rights).

In these interconnected levels, the political theatre has two functions: a subject function in that it initiates, shapes, influences, and accompanies vertical and horizontal relationships, and formulates a message and makes it public. At the same time, political theatre has an object function because it is the subject of influence, direction, manipulation, and control, and in extreme cases can be subject to restriction, censorship, prohibition, or even annihilation.

The symposium discussion led to a spontaneous classification of the functions of political theatre. A first attempt resulted in a tripartite division:

- Agitation theatre: theatre has a clear purpose and is purposeful; this includes the instrument of propaganda.
- Reflection theatre: theatre wants to stimulate reflection and processing; this includes all forms of theatre that claim an educational mission.
- Motivation Theatre: Theatre wants to animate, to become active, whereby goals and forms remain largely free unlike in the agitation theatre.

It is obvious that the functions mix in practice. To what extent and in what way they mix, depends on the political statement that the artist wants to convey as a producer: their intention. The message to be conveyed is borne by their will, and this will urges the audience as recipients of the message to convey the intention as precisely as the artist as the producer of the message wants it. The public should perceive the message as much as possible in accordance with the original. The – theoretical and thus anticipated – ideal state of an artist-audience relationship in political theatre is the agreement of intention and perception.

However, we cannot let this statement just stand there without illuminating it in more detail from three angles.

From the first angle, the pursuit of agreement between intention and perception opens the door to manipulation: the authorita-

rian-dictatorial alienation of this idea results in the form of the propaganda theatre and the forcing into line of artists. From the second angle, the artist themselves have the power to open the search for agreement, to liberate the perceptions of the audience, and to gradually dissolve the theoretical ideal of the merging of intention and perception: the measure of the creative thinking of an artist and their staged creativity determines the breadth of the discrepancy between intention and perception. Finally, from the third angle, we recognize the imponderables inherent in the pursuit of consistency between intention and perception: no artist can be sure of how the audience ultimately understands and processes their message. The perception remains the great unknown, it defies – fortunately – any control by the producer. Thoughts are free.

At this point, the question of ethics and morality comes into play. The concept of freedom acts as a point of reference for ethics and morality. If we follow the above-mentioned liberal character of the theatre and its connection to the definition of politics, then political theatre must not be an instrument of domination; on the contrary, political theatre must be critical and resistant.

### Figure and Form

My first association with political theatre is Augusto Boal's »Theatre of the Oppressed«, my second association is political satire in the form of political cabaret, and my third association is Frank Zappa's subversive combination of political text segments, narcissistic stage show, and musically initiated inflaming of the recipient's emotionality.

Frank Zappa and theatre? Zappa's film »A token of his extreme« focuses on the metamorphosis of human, object and animated figure, and this draws attention to an essential fact that separates the general political theatre from political puppet theatre:

The form of theatre is the essential determinant of which political message is transportable and which is not. And if a political message can be conveyed with a chosen form of theatre, then the next question arises: namely which elements are then best suited to convey the intention of the producer.

Not every form of theatre is suitable for treating all intended political »targets«. The objective can determine the form: in these cases, the artist selects the appropriate form. For Spitting Image's »Thatcher's Popular Cut«, talking latex figures are perfect.

The form can also determine the objective, for example if the artist works within a fixed genre. Can »Thatcher's Popular Cut« also be staged as a pantomime or with puppets or as a shadow theatre? That would be a real challenge in my opinion.

Which brings us to another determinant: narrative or non-narrative theatre. In puppet theatre, the chosen form of theatre touches different emotions and thus addresses different target groups. The artist is aware of the limitations and capacities of his characters and their forms of expression. While the theatre of speech still has certain points of contact with the »regular« theatre, this is automatically reduced with the elimination of language as a means of expression. The emotional responsiveness of the recipient comes to the fore and determines the power of the expression – and thus determines the strength of the result in the form of the perception of the audience.

Again, take the example of *Spitting Image*: Satire thrives on the exaggeration of content components, both in language and in gestures and facial expressions. *Spitting Image*'s latex characters add another element: the oversizing of the physical characters in the form of the puppets, and the exaggeration of the action spectrum.

What will be triggered by this additional exaggeration? In the action spectrum, the boundaries between reality and symbolic action are initially shifted: in *Spitting Image*, Maggie Thatcher can be beheaded »for real«. In addition, the relationship between artist and audience is redefined: The relative rigidity of the physical characters of the latex dolls, while emphasizing their concise physical features, in conjunction with the »unreal« choppy puppet movements, open up other audiences: we recognize parallels to »Punch and Judy«.

The great challenge that I believe to perceive in the subject of »puppet theatre and politics« lies in the ability of the artist to recognize the skills inherent in their characters and their theatrical form and to use these in a manner appropriate to convey the artist's political intent to the perception of the audience. This is a creative process that is very much bound to the imagination and sensitivity of the artist, but at the same time places high demands on their craftsmanship and – not least – also requires a certain amount of courage.

In the end, it is also a question of dealing with time and space and the skilful use of atmosphere.

Political messages are situational, they can only be used with limited timelessness - - Ralf Kiekhöfer exemplified this when he described in the symposium how the young audience of his piece »Angel with only one Wing« has changed over the years. And once again *Spitting Image: Maggie Thatcher* is a historical figure in 2017 – the clip lives on today through the historicization of the era and is therefore accessible to a niche audience that is nostalgically ready to travel back into the 1980s. An exchange of the characters, however, could give him new relevance – why not Donald Trump instead of Maggie Thatcher?

Political messages can also unfold in space: Claire Dancoisne, according to my memory fragment, has not given any explicit political message to the staging of *Spartacus*. But I see in my mind's eye: *Spartacus* being performed on a public square in Athens in 2010 or 2011, at the height of the »troika enslavement« of Greece. Such a *Spartacus* staging would certainly have had the potential, in the heated mood of that time, without the political intention of the director, to cause a commotion and damage one bank or the other.

Let our imagination run further and let us deal with the skilful use of atmosphere. Let us go back to the introductory scene of the movie »1900« and imagine that the puppet theatre's visitors had already taken up a wooden stick as they entered the square – a planned action by the artists who are aware they were facing the imminent danger of a possible intervention by the »real« Carabinieri. Perhaps the audience's sticks would then, after the destruction of the puppet stage, have been used against the »real« Carabinieri. And in this way a double demolition of the frame would have taken place: by the sabre attack of the mounted »real« Carabinieri and the destruction of the wooden frame, life would then have imitated art. On the other hand, by arming the

spectators, the play itself would have become in reality a defence of the wooden theatre frame and would have carried the fictitious puppet play onto the stage of life and transformed it into real actions.

### Epilogue

Those last thought experiments may sound strange or appear »very far-fetched«. But I would like to use them to point out one last aspect: The theory and practice of political theatre must be shaped by the cultural – or, if you like – national – circumstances with which artists have to live and work. Theatre as part of the revolt or even the revolution has a long tradition in Latin America and is per se political. We know theatre as part of dictatorial propaganda from our own painful experience and history, including the Wehrmacht front theatre.

In our own environment, political theatre is linked to the political orientation process of the artist and their political self-discovery. Ultimately, we not only determine the form, but also the content of what we want to stage as political theatre. Ultimately, this is a very individual decision which, in conjunction with the creativity and skill of the artist, dictates the entry of the political into the puppet theatre – and that, as already said, requires some courage. I am looking forward to the developments of the coming years!

## Politik

bezeichnet die Regelung der Angelegenheiten eines Gemeinwesens durch verbindliche Entscheidungen.

Sehr allgemein kann jegliche Einflussnahme, Gestaltung und Durchsetzung von Forderungen und Zielen in privaten oder öffentlichen Bereichen als Politik bezeichnet werden.

Zumeist bezieht sich der Begriff nicht auf das Private, sondern auf die Öffentlichkeit und das Gemeinwesen im Ganzen.

Dann können das öffentliche Leben der Bürger, Handlungen und Bestrebungen zur Führung des Gemeinwesens nach innen und außen sowie Willensbildung und Entscheidungsfindung über Angelegenheiten des Gemeinwesens als Politik beschrieben werden.

Im engeren Sinne bezeichnet Politik die Strukturen (Polity), Prozesse (Politics) und Inhalte (Policy) zur Steuerung politischer Einheiten, zumeist Staaten, nach innen und ihrer Beziehungen zueinander.

## Politics

*means the regulation of the affairs of a community through binding decisions.*

*In general, any act of influence, design and/or enforcement of claims and objectives in private or public areas may be called an act of politics.*

*In most cases, the term does not refer to the private, but to the public sphere, and the community in general. Thus, the public life of citizens, their actions and aspirations to lead the community both internally and externally, as well as consensus-building and decision-making on community affairs may be described as politics.*

*In the narrower sense, politics means the structures (political), processes (politics) and content (policy) for controlling political units, mostly states, both domestically and in foreign relations.*