

Kasper und Konsorten

PUPPENTHEATER MAGDEBURG

Ein vergnüglich unterhaltsamer und obendrein lehrreicher Spaziergang
durch die Kulturgeschichte der Theaterpuppe im mitteldeutschen Raum
Mit Texten von Franz Zauleck und einem Interview mit Juli Zeh
Fotografien von Kerstin Groh









Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

**Johann Wolfgang von Goethe: „Zueignung“
aus „Faust. Der Tragödie erster Teil“, 1808**



Juli Zeh: Ein echt doofer Nachmittag

Ein Interview über das Puppentheater.
Die Fragen stellte Franz Zauleck.

Frage: Die Theaterpuppe ist, wie jede Puppe, immer auch ein Versuchskaninchen. Die Puppe muss testen, ob das Eis trägt. Sie bekommt die Prügel, die uns erspart bleiben. Frau Zeh, können Sie sich vorstellen, dass Sie sich um Kasper und Konsorten Sorgen machen?

Juli Zeh: Vor zwei Wochen war ich mit meinem kleinen Sohn im Kasperletheater. Der ganze Inhalt des Stücks war eine Anti-Karies-Gehirnwäsche für die Kinder: Kasperle erklärte, dass man keine Süßigkeiten essen darf, weil man sonst wie die Hexe endet, der alle Zähne ausfallen und die bald stirbt. Mein Sohn hatte Angst vor der bedrohlich grinsenden Kasperlefigur und fing an zu weinen. Das konnte ich gut verstehen. Um ehrlich zu sein: Wenn ein Kasper auftritt, habe ich eher Mitleid mit den Zuschauern, die meistens zu irgendetwas erzogen werden sollen.

In allen Sparten gibt es bekanntlich Scheiße und Gold. Da haben Sie vor zwei Wochen mit großer Sicherheit das Erste erwischt. Wenn wir über Literatur sprechen, kommt die Sprache auch nicht gleich auf die Lore-Romane. Begrüßen Sie es, dass Ihr Puppentheater-Erlebnis das Klischee vom Kasperle bestätigt hat? Oder bedauern Sie es?

Ich fand es einfach nur einen echt doofen Nachmittag.

Doofe Nachmittage haben auch ein Gutes. Sie fordern unser Misstrauen heraus. Sollte jemand Sie und Ihren Sohn wieder ins Puppentheater einladen wollen, werden Sie sicher Bedingungen stellen. Welche könnten das sein?

Von Theater erwarte ich, dass es seine Zuschauer ernst nimmt – auch wenn es für Kinder inszeniert wird. Das bedeutet, dass ästhetische, unterhaltende und didaktische Elemente in einem vernünftigen Gleichgewicht zueinander stehen müssen. Wenn ein Theaterstück eine „Botschaft“ hat, darf sich nicht alles andere dieser Aussage unterordnen. Denn trotz der ungeheuren performativen Präsenz entfaltet sich gutes Theater ja im Reich der Phantasie – und dafür brauchen die großen und kleinen Zuschauer ein bisschen Freiheit.

Sie beschreiben präzise das Balance-Problem der Künste, nicht nur der Puppenspielkunst: Ästhetik, Unterhaltung, Didaktik, Botschaft, Phantasie und Freiheit. Eins greift ins andere. Die Reihenfolge ist nicht zwingend. Wo sollte im Idealfall der Witz liegen? In der Botschaft sicher nicht, oder?

Diese Frage lässt sich nicht beantworten, denn das ist ja gerade die Kunst der Kunst: das Zustandebringen eines Gleichgewichts. Der „Witz“, wie Sie sagen, liegt nicht an einem bestimmten Ort und es gibt auch keinen Idealfall. Jedes Kunstwerk ist ein Individuum und die Herausforderung, möglichst vielstimmig und vielschichtig an die Welt heranzutreten, gestaltet sich jedes Mal wieder neu.

Jetzt sind wir mitten drin in einem Seminar zum Thema „Warum wir wollen, was wir sollen“. Oder umgekehrt. Ihre schöne Formulierung „Das ist die Kunst der Kunst“ bringt mich zum Kasper zurück. Warum meinen Sie, hat der erste Puppenspieler/die erste Puppenspielerin der Geschichte (war es Adam/war es Eva?) einer Puppe Worte und Gesten gegeben? Konnte er/sie es nicht selber sagen und zeigen, was dann die Puppe sagte und zeigte? War das die Kunst der Kunst?

Es ist ja nicht so, dass eine Puppe vom Puppenspieler verschieden wäre, dass sich der Puppenspieler also hinter ihr verstecken würde. Im Gegenteil bilden Puppe und Spieler eine Einheit, ein phantastisches Wesen, das Dinge sagen und zeigen kann, die es ohne die Verbindung zwischen Puppe und Mensch gar nicht gäbe. Das ist das Entscheidende an der menschlichen Phantasie: Wir verbergen uns nicht hinter einer Fiktion, sondern wir werden zu dieser Fiktion und können auf diese Weise möglicherweise mehr über das menschliche Sein erzählen als beim Versuch, Existenzielles

in trockene Worte zu fassen. Das Gleiche passiert, wenn ein Schauspieler eine Maske aufsetzt oder wenn er ohne jede Requisite eine Rolle annimmt und auf die Bühne tritt. Das Gleiche passiert auch, wenn ein Schriftsteller Bücher schreibt oder ein Leser diese Bücher liest und dabei fühlt wie die Figuren in der Geschichte. „Fiktion“ und „Realität“ sind keine Gegensätze, sondern unterschiedliche Beschreibungen derselben Sache, genauso wie „Spiel“ und „Ernst“.

Puppe und Spieler und Zuschauer als Dreieinigkeit verstanden – das wäre, glaube ich, die „Kunst der Kunst“, von der Sie sprechen. Von den dreien darf natürlich niemand den Spielraum verlassen. Sonst bekommt die Fiktion nicht die Kraft, um eine Realität herauszubilden, die neben der „wirklichen“ Realität existieren kann. Das Leben in zwei Realitäten! Ist das Puppentheater nicht – schon rein stofflich – die ideale Veranstaltung, diese Doppel-Existenz zu befördern?

Das Puppentheater unterscheidet sich aus meiner Sicht eigentlich nur in einem hauptsächlichen Punkt vom „normalen“ Theater: Die vermeintliche Trennung zwischen Rolle und Mensch ist deutlich herausgestellt. Das bietet einerseits große Chancen zu einem Spiel mit vielen doppelten Böden, andererseits birgt es die Gefahr, dass die Puppe tatsächlich zum „Ausstellungsstück“ von Emotionen, Gedanken, Zuständen wird – und damit in künstlerischer Hinsicht wertlos. Siehe den Kasper mit der Zahnbürste in der Hand als Extrembeispiel, aber diese Form des Scheiterns ist auch in viel subtilerer Hinsicht jederzeit möglich.

Die langweilig-platte erzieherische Botschaft des Zahnbürstenkaspers kann auch ein grimassierender schlechter Schauspieler überbringen. Ein Kasper kann etwas, was kein Schauspieler kann. Er hat einen Körper, aber kein Bewusstsein. Er kann „Emotionen“ und „Zustände“ durchspielen, ohne sie zu haben. Die Verhältnisse durch seine Fremdheit zu spiegeln gäbe doch den Blick auf eine zweite Realität frei. Oder?

Gewiss kann auch ein schlechter Schauspieler schlechtes Theater machen. Mir geht es gerade darum, dass meines Erachtens die Unterschiede zwischen Puppentheater und „normalem“ Theater nicht so fundamental sind, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Deshalb bin ich auch nicht sicher, ob die Aussage stimmt, dass Kasper kein Bewusstsein habe. Wir haben ja eben festgestellt, dass bei gelungenem Theater Spieler, Rolle und Zuschauer in eins gesetzt werden. Dabei entsteht ein Gesamtbewusstsein – auch Kasper ist dann eine fühlende Figur.

Fühlende Figur, ja. Fühlender Darsteller, nein. Kaspers Bewusstsein befindet sich über, neben oder unter ihm, im Körper und im Kopf des Spielers, der an den Fäden zieht, mit den Händen die Puppe führt und ihr seine Stimme leiht. Die Zuschauer sehen eine Figur, deren Besonderheit, bei aller Perfektion, das Geführtwerden ist. Mit dem Geführtwerden hat das Publikum Erfahrungen. Ist unter anderem auch deshalb der Kasper unsterblich? Oder extrem gefragt: Ist ein Aufstand des Kaspers gegen die Führung denkbar, wenn das Publikum es wünscht?

Ich finde nicht, dass man Kasper als „geführte Figur“ betrachten sollte. Wenn es tatsächlich so wäre, dass die Zuschauer während der ganzen Vorstellung denken: „Das ist ja nur eine Marionette beziehungsweise Puppe, die kein eigenes Bewusstsein hat und vom Willen des unsichtbaren Spielers abhängt“ – dann ist die künstlerische Illusion nicht geglückt. Gewiss könnte man ein Stück schreiben, in dem eine Marionette gegen ihren „Spieler“ rebelliert. Das wäre dann ein bewusster Fiktionsbruch, der auf metaphorische Art etwas über den Kampf des Menschen gegen sein Schicksal erzählt, also über das existenzielle Bedürfnis nach Selbstbestimmung. Dazu wäre aber, wie gesagt, ein bewusst gesetzter Fiktionsbruch nötig. In allen anderen Fällen wäre es eher ein Zeichen von Misslingen, wenn man Puppentheater als einen dauernden Zustand der Fremdbestimmtheit wahrnehme.

Sie haben vollkommen recht. Es gibt ein tiefes Bedürfnis nach Illusion. Die Zuschauer im Puppentheater müssen für dieses Bedürfnis aber gewaltige Arbeit leisten. Sie müssen die qualitativen Sprünge und Unstimmigkeiten permanent überbrücken. Können Sie sich vorstellen, dass das Publikum die Unstimmigkeiten und Sprünge mit Genuss akzeptiert und als Gewinn verbucht?

Das kann ich mir sehr gut vorstellen. Die menschliche Freude an der Betrachtung eines Spiels ist Ausdruck unseres tiefen Bedürfnisses

nach Freiheit, denn nur in der Benutzung seiner Phantasie ist der Mensch wahrhaft frei. Das Puppentheater gibt der Phantasie einen großen Raum, die der Betrachter selbst auffüllen kann. Ein Film zum Beispiel legt sehr viel fest durch ein hohes Maß an Realismus; auch ein menschlicher Schauspieler gibt durch seine leibhaftige Präsenz eine Menge vor. Die Puppe ist aber immer Allegorie und Metapher; zu Individualität, Bewusstsein und Leben gelangt sie nur, wenn der Zuschauer die Einladung zur phantasievollen Mitwirkung annimmt und sich die beschriebene Drei-Einheit (Puppe, Spieler, Betrachter) herstellt. Das mag ein bisschen mehr „Arbeit“ sein als beim Anschauen eines Films im Kino, aber der Lohn dafür ist ein Heraustreten aus der Passivität eines Konsumenten und ein geistig-aktives Mitgestalten der erlebten Aufführung. Und so kann dann der Genuss, wenn das Spiel gelingt, umso größer sein.

Eine letzte Frage: Wenige Stichworte signalisieren, dass drängende Fragen auf uns zukommen. Neue Medien, neue Märkte, neue Wanderungen, neue Verteilungskämpfe. Die Liste ist nicht vollständig. Die Demokratie steht vor nie gekannten, existenziellen Prüfungen. Glauben oder hoffen Sie, dass das Puppentheater in diesen Prüfungen überhaupt einen, wenn auch kleinen, Beitrag leisten kann?

Jeder, der möchte, kann einen Beitrag leisten und erst recht jeder Künstler. Tatsächlich hat sich die Welt, in der wir leben, in den letzten zwei Jahrzehnten besonders schnell verändert. Wir sind davon so überfordert, dass wir nicht einmal genau wissen, ob es Änderungen zum Besseren oder zum Schlechteren sind. Der Kunst kommt die Aufgabe zu, die passenden Narrative zu schaffen, damit Menschen sich darüber klar werden können, in welcher Welt sie leben und in welcher Welt sie vielleicht gern leben würden oder auf keinen Fall leben möchten. Wir brauchen Geschichten, um Dinge verstehen zu können und natürlich kann auch das Puppentheater solche Geschichten erzählen. Ich würde mich freuen, wenn sich das Puppentheater auch als politischer Ort begreifen ließe.

(Das Interview entstand per E-Mail Ende Mai/Anfang Juni 2014.)

Eins und Eins

Die Verteidigung der Vertikalen

15

Hangen und Bangen

Vom Gleichgewicht der Kräfte

22

Hui und Pfui

Wackere Crashtest-Dummys

26

Prometheus und der Crashtest- Dummy!



Eins und Eins

Die Verteidigung der Vertikalen

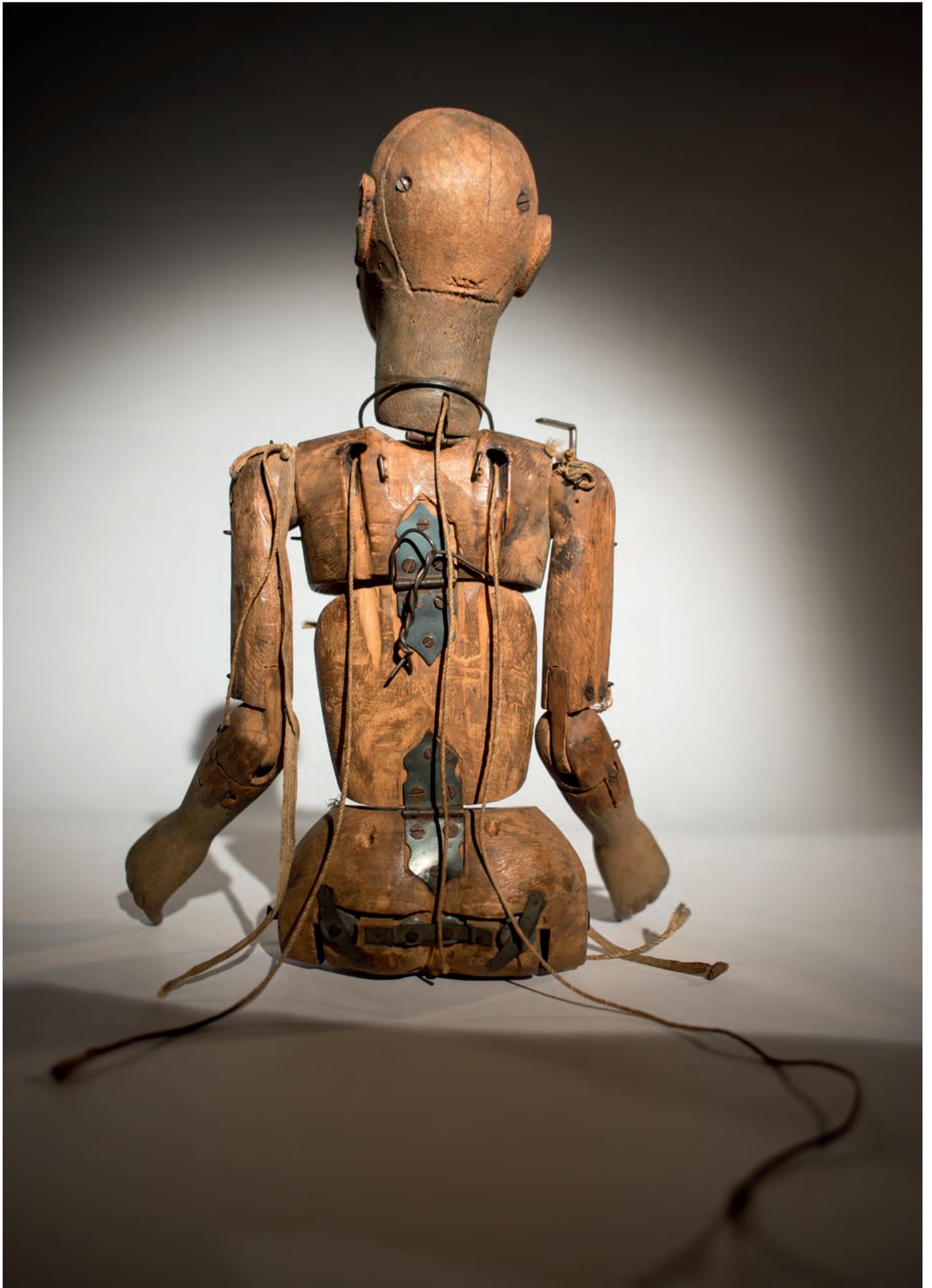
Links und folgende:
 vermutlich
 Christian Josef
 Tschuggmall
 Teile von mechani-
 schen Kunstfiguren
 1. Hälfte des
 19. Jahrhunderts,
 Mechanische
 Figuren, seit 1886
 im Besitz der
 Puppenspieler-
 familie Schichtl,
 Kopf: 10 cm, Rumpf-
 figur: 36 cm,
 Sammlung Fritz Fey
 jun., Papenhusen

— Das zentrale Problem der Theaterpuppe ist ein physikalisches. Das Leben von Kasper und Konsorten wird von der Allmacht der Schwerkraft geprägt. Die Puppen demonstrieren, dass die Errichtung und Verteidigung der Vertikalen ungeheure Arbeit ist. Davon bekommen wir eine Ahnung, wenn wir krank oder alt sind. Unser Muskel-, Skelett- und Gleichgewichtssystem übernimmt die Errichtung und Verteidigung der Vertikalen scheinbar automatisch.

Der aufrechte Gang – das wissen wir – ist Voraussetzung für alles, was den Menschen ausmacht. Nun soll unser Abbild, die Puppe, dasselbe leisten. Sie muss aufrecht gehen können, soll die Hände freibekommen und den Kopf erhoben tragen. Dafür muss die Puppe gestützt werden. Das hat sie mit den Kranken und Gebrechlichen gemein. Nur mithilfe eines ausgeklügelten Systems von Hilfestellungen kommt der Puppenkörper in die stabile Vertikale. Kopf und Rumpf, Arme und Beine werden von Schnüren gehalten, von Stäben getragen und von Händen geführt. Puppenspieler, Gaukler, Puppenbauer und Theatermaschinenisten entwickelten über Hunderte von Jahren Kniffe und Tricks zur Überwindung der unüberwindlichen Schwerkraft.



— Die Nachahmung ist ein elementarer Trieb des Menschen. Puppenspieler sind zu Beginn ihrer Tätigkeit Nachahmer. Am Anfang folgen sie mit Respekt und Demut den Vorschlägen und Angeboten der Natur. Der Puppenbauer erkundigt sich intensiv nach den Gesetzen der Anatomie, den Funktionen und Proportionen des Körpers. Wer verstehen will, wie ein Mensch konstruiert ist, wird sich diesen Marionettenkörper mit Gewinn ansehen. Er präsentiert sich wie ein zu sezierender Leib in der Anatomievorlesung: transparent und anschaulich. Wir erkennen ein System von ineinander greifenden Grundkörpern, Bändern und Achsen. So verblüffend einfach und so wahnsinnig kompliziert ist der Mensch also gebaut. Der Rumpf ist aus drei Teilen zusammengesetzt: Brustkorb, Bauch und Becken. Alles ist über eine vertikale Achse verbunden und wird von Bändern zusammengehalten. Ein Gott hätte das nicht besser hinbekommen. Auf dem Korpus thront der Schädel. Seine Bewegungen werden komplettiert durch die interne, vertikal animierbare Mundpartie und durch horizontal bewegliche Augen. Der Mund ist auch bei Puppen wichtig. Ohne die Bewegung des Mundes ist jeder Gesang unglauwbüdig. Und ohne Augen bliebe der Kopf seelenlos.







— Die Entstehung der vielfältigen Theaterpuppen-Varianten gleicht einem mythischen Schöpfungsakt. Prometheus bläst einem Erdklumpen Atem ein und schafft Wesen nach seinem Bilde. Puppenbauer und Puppenspieler machen so ziemlich dasselbe: Sie hauchen billigem Draht, gewöhnlichem Pappmaché und bunten Lumpen Leben ein und erschaffen mit Erfindungsgabe und Witz zahllose Varianten, die sich erfolgreich gegen die Macht der Schwerkraft stemmen. Diesem phantastischen Schöpfungsakt verdanken wir das bunte Ensemble von Marionette, Stabpuppe, Handpuppe und Tischpuppe.

**Christoph
Bochdansky
Kasperl
aus: „Ich habe
gerade eine Frau
gegessen“, 2007,
Handpuppe: 51 cm,
FigurenSpiel-
Sammlung Mittel-
deutschland**



■ **Handpuppe.** Erste Nachweise des Handpuppenspiels in Deutschland im 13. Jahrhundert. Entwicklung im 18. und 19. Jahrhundert als Wandertheater auf Jahrmärkten. Im Zuge der Jugendbewegung der 1920er Jahre Umdeutung als pädagogisch einsetzbare, künstlerische Theaterform.

Der Zeigefinger des Puppenspielers steckt im hohlen Puppenkopf, zwei andere Finger (meist kleiner Finger und Daumen) bewegen die Hände.

Sonderform: Klappmaulpuppe (Handpuppe, die einen beweglichen Mund besitzt, der von der Hand des Spielers animiert wird)



■ **Marionette.** Ursprung im asiatischen Raum, Verbreitung in Europa ab dem 17. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert Hochphase des Wandermarionettentheaters. Um 1900 Entwicklung hin zum „Künstlerischen Marionettentheater“.

Der Puppenspieler führt die Marionette mittelbar von oben, meist mithilfe eines hölzernen Spielkreuzes, an dem die an den Gliedmaßen der Marionette befestigten Fäden oder Drähte angebracht sind.

Sonderform: Böhmisches Marionette (Marionette mit fester Verbindung – Metallstab – zwischen Kopf und Spielkreuz und mit weniger Fäden)



■ **Stabpuppe.** Entwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts aus der traditionellen javanischen Spielform Wayang golek durch Richard Teschner in Wien und Sergej Oblaszow in Moskau, welche die asiatischen Stabfiguren in den europäischen Kontext einpassten, in Ausdruck und Funktion perfektionierten und daraufhin vor allem die Entwicklung des osteuropäischen Puppentheaters stark prägten.

Der Puppenspieler führt mit einer Hand den an einem Stab befestigten Kopf und Körper, mit der anderen die an Stäben befestigten Hände der Puppe.

Sonderform: Marotte (Stabfigur ohne Führungsstäbe für die Hände, auch: Schlenkerpuppe)



■ **Tischpuppe.** Ursprung vor allem im Schwarzen Theater und seiner Entwicklung zur offenen Spielweise seit den 1960er Jahren.

Je nach Größe von einem oder mehreren Spielern sichtbar auf einer Fläche animierte Puppe.

Sonderform: Gliederfigur (meist menschenähnliche Puppe, die den kompletten Körperbau des Vorbilds samt Gelenken nachahmt)

Rechts:
Frank A. Engel,
Barbara und
Günter Weinhold
Anna
aus: „Die sieben
Todsünden“, 2009,
Ganzkörperfigur:
152 cm, Privatbesitz
der engelschmidt-
produktion



Hangen und Bangen

Vom Gleichgewicht der Kräfte

— Das Grundgesetz der Theaterpuppe ist bei aller Vielfältigkeit immer dasselbe. Das Zentrum der Puppe befindet sich außerhalb ihres Körpers – neben, unter oder über ihr. Die Seele und das Bewusstsein des Puppenspielers, der über Drähte, Fäden, Stäbe oder der Hand mit der Figur verbunden ist, bilden das Zentrum der Puppe. Der Puppenkörper ist totes Material. Es wird beseelt, wenn die Seele des Puppenspielers hineinfließt. Soll die Figur tanzen, müssen gewissermaßen Seele und Bewusstsein des Spielers tanzen. Der Puppenspieler ist ein wirklicher Animator. Er bringt das Leben in die Puppe. Das Material wird vergeistigt. Wir werden Zeugen einer speziellen Schöpfungsgeschichte.

Sobald der Spieler aber die Hand abzieht oder die Fäden kappt, ist die Puppe wieder, was sie vordem war: ein totes Bündel aus Pappmaché, Draht und bunten Lumpen.

Die elementare Existenzform der Figur ist der Schwebezustand. Im raffinierten Zusammenspiel von Kraft und Gegenkraft bewegt sich die Figur in einem magischen Gleichgewicht. Deshalb kann die Puppe so vieles, was wir nicht können. Sie kann fliegen, sie kann im Flug innehalten, sie kann mühelos einen Salto drehen, sie kann den Kopf verlieren, sie kann sich verlängern und schrumpfen, sie kann – wenn es gewünscht wird – Gliedmaßen vertauschen und verknoten. Sie kann alles, was die Puppenbautechnik hergibt.

Der Zauber der Theaterpuppe liegt vor allem darin, dass ihre Gestik und Motorik nicht von Bewusstsein und Hemmung geschwächt sind. Wo kein Bewusstsein ist, kann es auch kein störendes geben. Der Körper der Figur folgt direkt und unverfälscht dem eigenen physikalischen Schwerpunkt. Das bekommt nicht einmal der raffinierteste Äquilibrist hin.

Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?

Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht; die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.

Ich lachte. – Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist.

Zudem haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil

die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte. Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entrechats und Pirouetten, zu Hülfe käme? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.

Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“ aus „Berliner Abenblätter“, 1810 (in sich gekürzt)



Ingo Mewes
 Kleist – Abbild von
 Gregor Seyffert
 aus: „Über das
 Marionetten-
 theater“, 1996,
 Marionette: 165 cm,
 Gregor Seyffert &
 Compagnie

— Wer den großen Tänzer Gregor Seyffert je tanzen sah, wird die Anmut, die Kraft und den Ausdruck seiner Persönlichkeit nicht vergessen. Der kühne Entschluss, diesen Tänzer als Marionette mit lebensgroßen, ihm ähnlichen Marionetten tanzen zu lassen, entspringt den kräftigen Impulsen, die Heinrich von Kleist mit seinem Essay „Über das Marionettentheater“ benennt. Kleist untersucht hauptsächlich den fundamentalen Konflikt zwischen Natur und Bewusstsein, den Widerstreit von Naivität und Reflexion, der in den Künsten und somit auch im Marionettenspiel und im Tanz besonders zum Tragen kommt. Kleists vielschichtiger Text liefert die Bilder und Zeichen, die Gregor Seyffert und die Marionetten experimentell tanzend thematisieren. Die Konfrontation von Natur und Kunst stellte große Anforderungen an die Führung der lebensgroßen Puppen. Der Korpus der Puppen folgt streng den Proportionen des Tänzers. Der Grundbau ist ein anatomisch gerechter. Wir können verlässlich nachvollziehen, wie sich die Grundachsen und Drehpunkte dieser Puppenkörper aus der Anatomie des Menschen herleiten. Die „entkleidete“ Puppe gibt den Blick auf alle Elemente frei, die die Bewegung des menschlichen Körpers ermöglichen und charakterisieren. Wir sehen die Gliederung des Rumpfes in Schulterblätter, Lungenflügel, Becken und Brustkorb. Wir erkennen deutlich das Zusammenspiel der Einzelteile, die den unteilbaren Körper ausmachen. Kein Element ist verzichtbar. Die Figur bewegt sich in einer Aufhängung, deren Fixpunkte die Vektoren von Kraft und Gegenkraft sichtbar machen.



Hui und Pfui

Wackere Crashtest-Dummys

— Kasper und Konsorten sind zu allen Zeiten in unseren Angelegenheiten unterwegs. Sie sind die wackeren Crashtest-Dummys auf den diversen Teststrecken dieses Lebens. In gefährlichen Gegenden müssen die Figuren immer voran gehen. Sie sind die Versuchskaninchen für riskante Areale, sie sind die Minenhunde für gefährliche Seelenlagen. Sie nehmen, ohne sich zu zieren, alle Risiken auf sich und werfen ihre zarten Körper in die Löwengrube. Uns zum Vergnügen nehmen sie den Kampf mit dem Krokodil auf. Auf unsere Bitte hin stürzen sie sich in die Dornenhecke.

Für uns ziehen sie in den Rosenkrieg. Unser unterdrücktes Tribleben, unser diffuses Begehren sollen sie ausbaden. Das verdrängte Unterbewusstsein des Publikums müssen sie ausleben und sichtbar machen. Wie die

Zuschauer fallen die Puppen unablässig in die alten Fehler zurück. Das Publikum kann sich an den Liebesunfällen und gebrochenen Herzen nicht satt sehen. Leider kann es daraus nicht viel lernen. Liebesunfälle treffen selbst den, der gut auf sie vorbereitet ist immer wieder hart.

Wir sehen den Puppen bei ihren gefährlichen Prüfungen ohne Sorge zu, schließlich wissen wir, dass sie unsterblich sind. Wir können die Puppen in Teufels Küche schicken – sie werden uns trotzdem überleben. Für einen Menschen kann jede Prüfung tödlich sein. Darüber können Kasper und Konsorten nur lachen. Sie haben viele hundert Jahre Zeit und bekommen regelmäßig die Chance, ihre Irrtümer zu korrigieren. Sie können sich tausend Mal im Ariadnefaden verheddern. Sie werden überleben und leben. Immer und überall.

Gerald Gutsche
Aktentaschenträger und Autofahrer
aus: „Die unbekannte Schöne“,
1987, Handpuppe und Mimikpuppe: 54 und 53 cm, FigurenspielSammlung
Mitteldeutschland



Schlecht und Recht

Lebensmittel und Charakter

33

Ach und Krach

Volks Vergnügen

34

Sack und Pack

Eine Kiste Protagonisten

44

Herz und Schmerz

Die Kasper-Internationale

48

Stein und Bein

Varieté in Varianten

50

Knall und Fall

Nach Diktatur verreist

56

Sang und Klang

Erbauung und Erhaltung

62

**Unterhaltung
kommt
von Haltung!**



