SILKE TECHNAU

EIN BERUF IM WANDEL

50 JAHRE VERBAND DEUTSCHER PUPPENTHEATER

VDP Verband Deutscher Puppentheater e.V.

IMPRESSUM

Silke Technau
Ein Beruf im Wandel
50 Jahre Verband Deutscher Puppentheater

Sonderpublikation zu „50 Jahre VDP“ ISBN 978-3-9350011-99-00
der Theaterzeitschrift Puppen, Menschen & Objekte ISSN 1619-3539

Erscheinungsdatum: November 2018

Verlag: Puppen & Masken – Wilfried Nold
Eppsteinerstraße 22, 60323 Frankfurt am Main
Tel: +49 (0)69-722083, nold@puppenundmasken.de

Herausgeber: Verband Deutscher Puppentheater e.V.
Mariannenplatz 2, 10997 Berlin
Telefon: 030 - 120 533 32
Mobil: 0160 - 977 893 07
E-Mail: info@vdp-ev.de

Redaktion: Silke Technau, Gerd Koch, Matthias Träger, Stephan Schlafke

Layout und Satz: Jan Zischka, design@zischka.net

Druck: saxoprint.de

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind abrufbar über: http://dnb.ddb.de

gefördert durch:

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

EINLEITUNG

RÜCKBLICK 5

Experimente der 1920er
12 Jahre Gleichschaltung in der NS-Zeit
Künstlerische Neugier der 1950er

1968-1978 17

Zusammenschluss
Akzeptanz der Unterschiedlichkeiten
Formulierung des gemeinsamen Berufsbildes

1978-1988 37

Eigeninitiative als kulturpolitischer Motor
Festivalkultur und neue Ausbildungsmodelle
Neue Formen für das Figurentheater

1988-1998 59

Mauerfall – zwei Welten treffen aufeinander
Kulturpolitische Sparmaßnahmen fordern neue Allianzen
Sehnsucht nach einer anderen Realität

1998-2008 75

Internet – neue Kommunikationswege für die Szene
Neue feste Figurentheater-Häuser und -Museen
Theater für die Allerkleinsten / Vielfalt des Abendspielplans

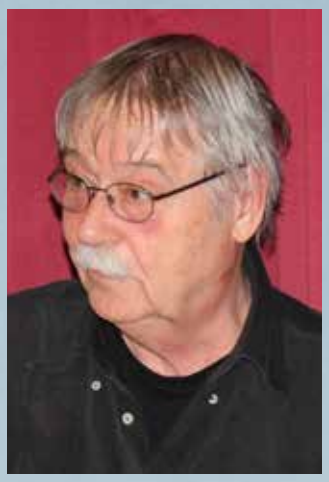
2008-2018 95

Figurentheaterkonferenz – Schulterschluss mit der UNIMA
Ausbildung im Wandel
Puppen-/Figurentheater ist heute eine anerkannte freie Kunstform

ANHANG

Figurentheater, Puppentheater! 50 Jahre am Puls der Zeit!

Schaue ich zuerst auf die Pulsfrequenz der Zeit: Das Gründungsjahr des „Verbandes Deutscher Puppentheater“ (VDP) ist das Jahr 1968. „1968“ wird als weltweite Zeitmarkierung, als eine Chiffre der Zeitgeschichte verstanden. Nicht nur im deutschen Sprachgebiet wird protestiert; der „Mai 68“ in Paris wird das Signal für einen Aufbruch – ganz handfest und deutlich: „Die Phantasie an die Macht“ heißt es. Verkrustete gesellschaftlich-kulturelle Verhältnisse werden aufgebrochen, um zu zeigen, dass es doch auch noch etwas anderes und Neues gibt; denn „unter dem Pflaster liegt der Strand“ der Hoffnungen. Es wurde unter anderem Anschluss gesucht an verdeckte Traditionen des künstlerischen Schaffens, und ästhetische Kräfte werden in die Gesellschaft – wieder und selbstbewusst neu – geholt. Ein junger, frischer Blick – auch auf Altes – geschieht. Selbsttätigkeit, Selbstbestimmung – gegen Fremdbestimmung. Alte Normen kommen in die Krise. Insofern ist „1968“ auch mehr als nur ein modisches Label, sondern eine Chiffre für eine sozial-ästhetische Bewegung (movement). Im englischen Sprachgebrauch wird zu Recht von The Long Sixties gesprochen. In den Jahren schon vor „1968“ gab es Andeutungen von etwas Neuem, und es wurden Zeichen gesetzt und Praktiken in den Künsten erprobt, die über das Jahr 1968 hinausweisen.



Gerd Koch

„1968“ griff auch weiter zurück und erinnerte hierzulande an die Jahre 1933 bis 1945 und ihre verheerenden Folgen und Verluste ... Und es ist ferner nicht zu vergessen, dass „1968“ als ein internationales Signal mit seinen verschiedenen Ausprägungen zu sehen ist. Weltpolitisch ist 1968 ein ‚Schicksalsjahr‘ mit kräftigen Pulsschlägen etwa in der geographischen Nachbarschaft: Es muss an Prag 1968 erinnert werden; auch an Antisemitismus in Polen mit Wirkungen auf Hochschulen, Künste, das Alltagsleben und daraus folgender Emigration ...

Der Pulsschlag der Zeit fordert heraus: auch zum Widerstehen. Der Aufbruch versucht sein eigenes Verständnis, sein Selbstverständnis. Und er will es zeigen! Und dieses neue Verständnis gibt sich Formen als gesellschaftlicher, künstlerischer, politischer Akteur. Etwa in Bündnissen, in einem Verband. Ein sozialer Verband neuerer Art ist, wenn er 1968 gegründet wird wie der VDP, vom Antrieb her und in der Sache nicht mehr eine primär bürokratisch-organisatorische, geschlossene Einheit (siehe idealtypisiert vom Soziologen Max Weber), sondern eher das, was der griechische Dramatiker Euripides bildhaft ‚eine Schiffsbesatzung ohne Kapitän‘ nannte („Anarchia“ nannte man solchen Verband – wohl nicht unbedingt mit Sympathie).

1968 wird der Verband „Deutscher Puppentheater“ als ein Bündnis von Akteurinnen und Akteuren gegründet mit der Absicht der „Förderung von Bildung und Erziehung sowie von Kunst und Kultur mit den Mitteln des Puppen-/Figurentheaters“ (§ 2 der Satzung in der Fassung vom 3. 10. 2017), und er ist ein neuer Pulsschlag in der Zeit, in der theatralisch-künstlerischen Welt, die er damit zugleich verändert. Puppen-/Figurentheater zeigt sich: einerseits als Kunstform in seiner Vielfältigkeit, wie es all überall auf der Welt in seinen Ausprägungen vorhanden ist – und als eine beruflich ernstzunehmende, erkennbare, mitsprechende Gruppe von Menschen, die ihre Interessen artikulieren und wahrnehmen, ohne ihre Vielstimmigkeit aufzugeben. 50 Jahre gibt es diesen Verband deutscher Puppenspielerinnen und Puppenspieler mit und in ihren Theatern und einem Publikum aller Generationen! Glückwunsch!

Noch einmal zurück zum Puls der Zeit: In die 50 Jahre VDP fällt auch die „Epochenzäsur 1989/1990“, die im deutschsprachigen Bereich seine speziellen Wirkungen hat. Zwei getrennte Entwicklungen – auch im Puppen- und Figurentheater – haben seitdem die Chance, ihr figuren- und puppen-theatrales Wissen nebst ihrer Praktiken und Ausbildungen zu vergemeinschaften, Verschiedenes miteinander zu verknüpfen – solche ‚Knoten‘ sind mehr oder weniger haltbar, werden gelöst, neugeknotet ... stabil ... locker (doppelsinnig) ...!? Das hier vorgelegte Buch erzählt auch davon ...

Die 50 Jahre VDP sind ferner ganz aktuell eingetaktet in den Pulsschlag der digital-virtuellen Weltgestaltung und -erfahrung. Auch das eine Herausforderung an das Figuren- und Puppentheater! Aber kein Grund zur Resignation oder zum Kultur-Pessimismus: Dank der (dauerhaft geübten) offensiven Selbstverständigung und des kreativen Umgangs mit verschiedenen Materialien haben die Aktivistinnen und Akteure des Figuren- und Puppentheaters auch diesen Ball der Zeit konstruktiv aufgreifen können. Nebenbei: Gerade ihr Theater ist auch eine Schule des Sehens, des handelnden, griffigen Sehens, des „eingreifenden Denkens“ (um einen Begriff von Bertolt Brecht zu paraphrasieren: Er leitet ‚Begriff‘ ab von ‚Griff‘). Eine Befähigung zur „Mehräugigkeit“ (auch wieder Bertolt Brecht) in Wahrnehmung und Handlung wird durch das Figuren- und Puppentheater angeboten, und zwar in ganz handfester, material-vitaler Weise – also sehr menschlich-allseitig; denn Puppen, Figuren, gar Dinge sind bzw. können auch Menschen sein. Aber: Ohne Menschen als Spielerinnen und Spieler wären Puppen und Figuren nicht einmal Puppen und Figuren ... Puppen- und Figurentheater als Beiträge zum gelingenden Leben im visuellen Zeitalter: Gut, dass wir sie haben! Nicht wegzudenken!

Schaut man die Statistiken an, dann sieht man: Viele, viele Orte haben nun (ihr!) Figuren- und Puppentheater, ihre Szene. Dezentrale, freie Kulturarbeit: Der Puls des Figuren- und Puppentheaters schlägt lokal, regional und auch global (und das im sich befruchtenden, allseitigen Wechselspiel).

Von alldem erzählt dieser Band zum 50. Und exemplarisch liefert er ein Mosaik aus Bildern der 50 Jahre. Geschrieben und zusammengestellt wurde dieses Buch von Kolleginnen und Kollegen des Figuren- und Puppentheaters, die auch hier ihre besondere, sorgfältige Handfertigkeit beweisen: Sie wissen aus bedachten, erlebten Erfahrungen, wovon sie berichten. Ihr eigener Pulsschlag ist spürbar. Er schlägt deutlich in die Zeit hinein und macht sie lebendig. Auf denn in das nächste halbe Jahrhundert!

Prof. Dr. Gerd Koch
Berlin, Oktober 2018

Grußwort des ersten Vorsitzenden

Seit mittlerweile 50 Jahren arbeitet eine ständig wachsende Gruppe von Puppen- und Figurenspielern gemeinsam daran, die Möglichkeiten dieser Kunstform zu erweitern und ihre Anerkennung in der öffentlichen Wahrnehmung und seitens der kulturpolitischen Institutionen zu stärken. Unbedingte Voraussetzung für die jahrzehntelange Zusammenarbeit ist die Anerkennung der Unterschiedlichkeit der Bühnen, ihrer Ansprüche und ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel. Neben allen Unterschiedlichkeiten steht immer das Gemeinsame, das Verbindende im Vordergrund; wie der langjährige Vorsitzende Albrecht Roser 1998 formulierte: „Wir schließen nicht aus, wir schließen zusammen".

Dabei schaut der VDP seit jeher nicht nur nach vorn – seit seinem Bestehen sind die Mitglieder auch fleißig am Sammeln und Bewahren. Neben Archiven für Plakate, Presseartikel, Theaterstücke und Fotos gibt der VDP seit seiner Gründung regelmäßig seine Fachzeitschrift heraus.

Genau diese Fundgrube wollen wir den Leser entdecken lassen. So ist dieses Werk neben einer chronologischen Aufarbeitung der Aktivitäten des Verbandes auch ein buntes Kaleidoskop aus Berichten, Fachartikeln, Porträts und Erinnerungen.

Auch das Umfeld der Puppen- und Figurenspieler in Deutschland ist im ständigen Wandel. Die Entwicklungen in den Bereichen Erziehung und Bildung, das Aufkommen von Bürgerzentren und Soziokultur, neue Ausrichtungen in der Kultur- und Bildungspolitik, alternative Förderstrukturen – überall waren und sind VDP-Kolleg*innen direkt beteiligt.

Matthias Träger

Mein herzlicher Dank gilt dem Referat Darstellende Künste der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, das diese Publikation finanziell ermöglicht hat.

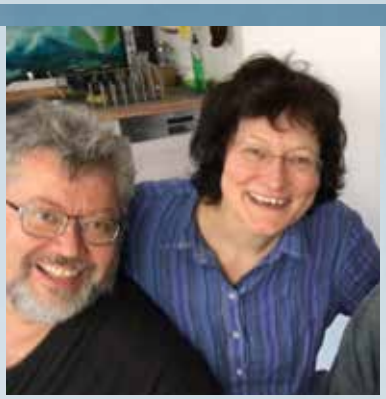
Ganz besonders möchte ich mich an dieser Stelle auch bedanken bei allen vorherigen Vorsitzenden, Geschäftsführern, Kassierern, Beisitzern, Bürokräften, Redakteuren, Referatsleitern sowie allen anderen fleißigen, ehrenamtlich arbeitenden Kolleg*innen, die seit 50 Jahren unermüdlich schreiben, sammeln, diskutieren und für den Verband einstehen und so den VDP zu dem gemacht haben, was er heute ist: eine starke Gemeinschaft von sehr unterschiedlichen, kreativen, selbstbewussten, aktiven, kollegialen Kulturschaffenden.

Matthias Träger
Klotten, Oktober 2018

Aus der Schreibwerkstatt

50 Jahre eines Berufsverbandes – künstlerische Entwicklungen und Kulturpolitik gehen hier Hand in Hand. Wie das anpacken, wie diese zwei sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Prägungen nebeneinander, miteinander, untereinander darstellen?

Die *puppenspiel information*, die *Puppen Menschen & Objekte Theaterzeitschrift (PMO)* des VDP und alle Rundbriefe und Sonderveröffentlichungen waren eine unschätzbare Quelle. Hier danken wir der derzeitigen Redakteurin Gabriele Schamal für die zeitnahe und stetige Zuarbeit.



Stephan Schlafke und Silke Technau

Wir danken auch für die langen Telefongespräche mit unseren Kolleg*innen, für beigesteuerte Artikel, Fotos, sowie den Lektoren Gerd Koch, Stephan Wunsch und besonders Matthias Träger, der unermüdlich hinterfragte und immer wieder neue Anregungen lieferte.

Die Grundlage dieser Publikation sollte die von den Mitgliedern über 50 Jahre selbst erstellte Verbandszeitschrift sein. Hier findet sich alles, was den VDP-Mitgliedern über 50 Jahre aus ihrer Arbeit wichtig erschien; hier werden Gedanken, Fragen, Erlebnisse, Erkenntnisse aufbewahrt – getreu dem Motto von P.K. Steinmann: **Wer schreibt, der bleibt!**

Ende der 70er Jahre trat ich selbst in den VDP ein. Es blieb eine wechselvolle Beziehung – Neugier, Ablehnung, Sendepausen und immer wieder das wichtigste, beste: Kontakte. Mit der vorliegenden Publikation habe ich die beruflichen Lebenswege der Generation vor mir detailliert kennengelernt, aber auch die begeisternde Vielfalt der künstlerischen und kulturpolitischen Wege meiner eigenen Generation.

Das war das Schönste an dieser Arbeit.
Silke Technau

Nach dem Tod von P.K. Steinmann löste ich zusammen mit seinem Sohn Markus die Charlottenburger Wohnung auf. Markus überließ uns die Bibliothek und einen großen Nachlass an Studien, Statistiken, Manuskripten, Briefwechsel, Disketten und CD-Roms.

Der vorliegende Band war endlich ein Anlass, darin zu sichten – und wahre Schätze traten zutage! Sein Briefwechsel mit Fritz Leese, seine digitalen Fotosammlungen für die *information/PMO*, seine Studien und Entwürfe, alles, was ihm Kollegen großzügig zur Verfügung gestellt hatten, alles, was er schon zu Lebzeiten eingescannt hatte, all das blätterte sich vor uns auf. Wir haben aus der Fülle verwendet, was uns für die Geschichte des VDP am wichtigsten erschien.

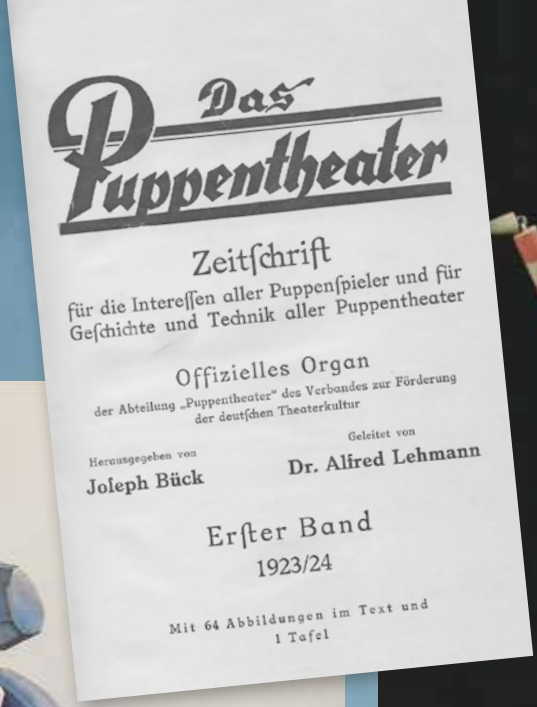
Die neueren *PMOs* lagen uns digital vor: Fotomaterial oder Artikel konnten ohne Probleme importiert werden. Jedoch für die älteren Ausgaben der Zeitschrift musste in vielen Stunden etliches hoch aufgelöst eingescannt und bearbeitet werden. Insbesondere die Fotos aus früheren Jahren haben nicht immer heutige Qualität, sind aber als authentische Zeitzeugnisse zu sehen.

Stephan Schlafke
Lübeck, Oktober 2018

5

RÜCKBLICK

Experimente der 1920er
12 Jahre Gleichschaltung in der NS-Zeit
Künstlerische Neugier der 1950er


Das Puppentheater

Zeitschrift
für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater

Offizielles Organ
der Abteilung „Puppentheater" des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur

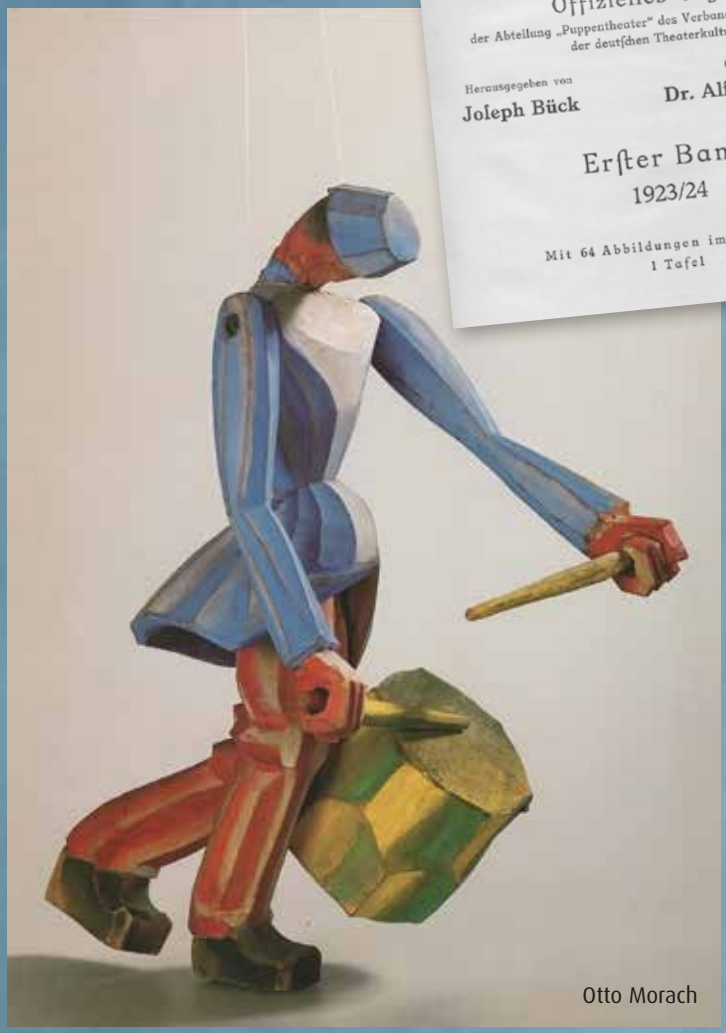
Herausgegeben von
Joleph Bück

Geleitet von
Dr. Alfred Lehmann

Erster Band
1923/24

Mit 64 Abbildungen im Text und 1 Tafel

Sophie Taeuber-Arp


Otto Morach

Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp

Das 20. Jahrhundert brachte rasante kulturelle Veränderungen hervor: mit der rasch wachsenden Industrialisierung, mit den technischen Erfindungen, der neuen Mobilität zu Lande und in der Luft, mit der Veränderung und Verfeinerung von Sehgewohnheiten und mit der verheerenden Erfahrung der Weltkriege.

Das Bedürfnis der Puppenspieler nach Zusammenschluss gab es seit den 20er Jahren; es entsprach dem Bedürfnis nach Kommunikation derer, die nicht mehr aus den z.T. jahrhundertealten Familientraditionen in den Beruf drängten, sondern aus jugendbewegtem, politisiertem und auch bildungsbürgerlichem Umkreis. Der Wunsch nach regelmäßigen Treffen, kontinuierlichen Publikationen und gemeinsamer Imagepflege des Berufes und seiner gesellschaftlichen Notwendigkeit führte 1929 zur Gründung der UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) in Prag. Elf hauptsächlich europäische Nationen waren daran beteiligt. Beim 4. und dann vorläufig letzten Kongress in Ljubljana/ Laibach 1933 waren es schon 16.

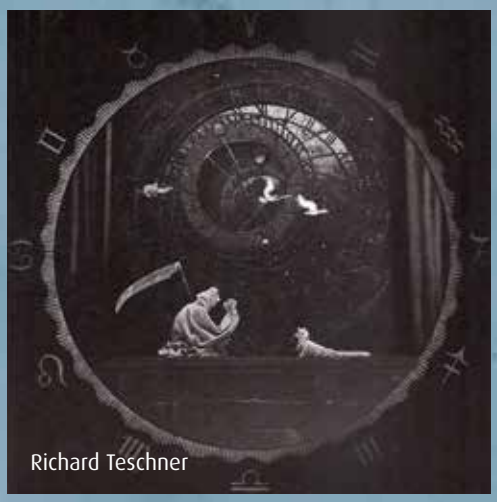
Die internationale Öffentlichkeitsarbeit, die gut besuchten Puppentheatertreffen, die Zusammenarbeit über Ländergrenzen hinweg wurden – nicht zuletzt durch Deutschland – ab 1933 wesentlich erschwert bzw. im Krieg ganz unterbrochen.

Die in Deutschland seit 1923 von Joseph Bück herausgegebene Zeitschrift *Das Puppentheater* enthielt diverse Artikel über Techniken, ästhetische Diskussionen, Bestandsaufnahmen deutschen professionellen Puppenspiels. Sie wurde 1933 gleichgeschaltet und bekam eine andere Redaktion, bis sie nach wenigen Ausgaben ganz einschlief.

Zeitgleich gab es von **Avantgarde-Künstlern** immer wieder Experimente mit Puppen und Figuren mit besonderem Schwerpunkt auf der bildnerischen Ausformung des theatralen Objekts. Sophie Taeuber-Arp und Otto Morach experimentierten mit anderen in Zürich mit dada-

Oskar Schlemmer

Paul Brann


Richard Teschner

Paul Klee

Lotte Reiniger

Richard Teschner

istischen Marionetten, Oskar Schlemmer entwickelte sein Triadisches Ballett, Lionel Feininger und Paul Klee bauten Puppen für ihre Kinder, Harro Siegel gründete eine mobile Marionettenbühne, Paul Brann entwickelte das „Marionettentheater Münchner Künstler“ ab 1906, indem er namhafte Theaterleute aus der Münchner Szene engagierte, Richard Teschner entwarf seinen „Figurenspiegel“, für dessen Stabfiguren er eine feine Jugendstilgestik erfand. Lotte Reiniger schuf die Silhouettenfilme. In Paris entwickelte sich eine ungeheuer experimentierfreudige Szene in der Künstlerbohème mit Kullerköpfen auf Handschuhen, Marionettenexperimenten, Großfiguren; hier arbeiteten Alexander Calder, Gaston Baty, Géza Blattner, Frédéric O’Brady u.a. Dies sind nur die heute noch bekanntesten Namen. Die Entdeckung der Puppe – der aus Asien stammenden feingliedrigen Stabfigur, der metaphorisch bedeutsamen Marionette, der vitalen Handpuppe – als Kunst-, als Theaterfigur hätte der Anlass werden können zu einer differenzierten Bestandsaufnahme der Anfang des 20. Jahrhunderts aufbrechenden künstlerischen Vielfalt.

In Deutschland wurden diese Entwicklungen jedoch ab **1933** jäh unterbrochen. Klee flüchtete 1933 in die Schweiz, Paul Brann floh nach heftigen unsachlichen und unrichtigen Anfeindungen 1935 nach England, Lotte Reiniger lebte zeitweise in Frankreich und Italien, Oskar Schlemmer wurde in die innere Emigration vertrieben … Auslandskontakte wurden untersagt; internationale Treffen fanden in Deutschland nicht mehr statt.

Stattdessen wurden die kunsthandwerklich ausgerichteten Bühnen „Gerhards Marionetten“ und die Handpuppenbühne von Max Jacob „Die Hohnsteiner“ ausgiebig gefördert. Während Gerhards bald in Ungnade fiel, weil er sich den Spielplanwünschen der Reichstheaterkammer nicht fügte, gaben **Die Hohnsteiner** landauf landab unzählige Kurse, hatten eine ausgezeichnete **Spielvermittlung der nationalsozialistischen Freizeitorganisation Kraft durch Freude (KdF)** und wurden während des II. Weltkrieges überall zur **Frontbetreuung** eingesetzt. Über die KdF wurden 39 weitere Bühnen aus ganz Deutschland vermittelt, von denen viele trotz unterschiedlicher Handschriften in Max Jacobs Kursen Grundlagen des modernen Handpuppenspiels gelernt hatten.

Mit dem Kasperpuppenschnitzer Theo Eggink bauten die Hohnsteiner einen breiten Versand auf: Die Puppen gingen an Berufsspieler, aber vor allem auch an die Hitlerjugend (HJ) und Amateure. Der Hohnsteiner Kasper ist bis heute ein Markenzeichen. Auch über die Kasperfilme, die in den Kinos vor der Wochenschau liefen, wurde das Hohnsteiner Tri Tra Trallala populär.

Viele Berufspuppenspieler schnitzten dennoch ihre Kasper selbst oder beauftragten Holzbildhauer. Der Kasper blieb die wichtigste Figur für Kinder und auch abends für Erwachsene.

Harro Siegel

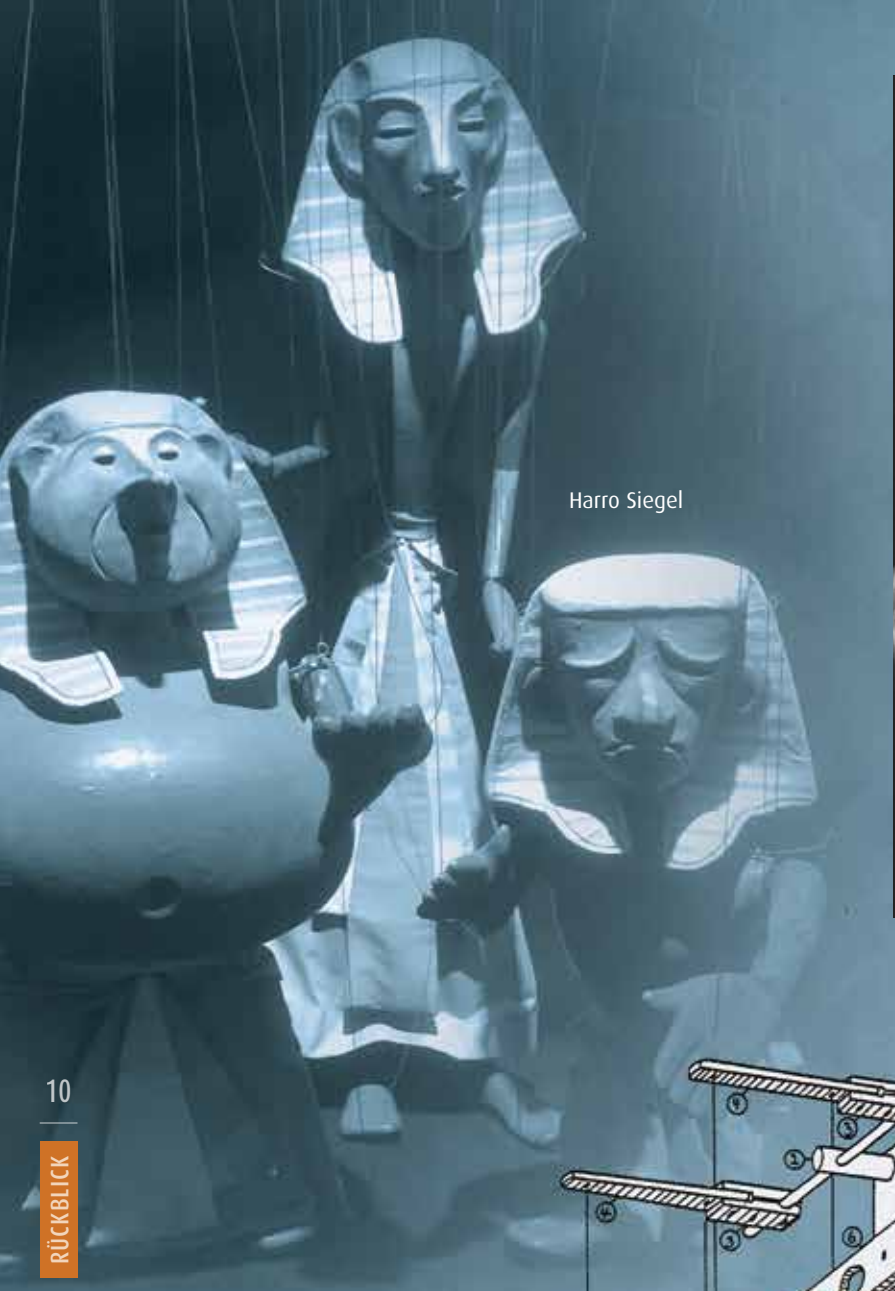
Max Jacob

Aus dem Gästebuch von Max Jacob,
Dnjepropetrowsk, Russland, Oktober 1942

Kulturpolitisch kämpften die Puppenspieler darum, nicht als „Schausteller“ oder „Ambulantes Gewerbe“ zu gelten, sondern dafür, dass der Beruf als künstlerisch, dem Theater zugehörig anerkannt würde, wofür sich Xaver Schichtl, der bekannte und wohlhabende Marionettentheaterbesitzer einer weitverzweigten Schaustellerfamilie als Fachschaftsbeauftragter kontinuierlich einsetzte.

Die strenge Beobachtung der Puppenspieler und die angestrebte ausschließliche Spielvermittlung über die KdF („Wildwuchs wollen wir alle ausmerzen!“ forderte Georg Deininger 1933) brachte jedes verspielte oder großzügige Experimentieren zum Erliegen. Im II. Weltkrieg wurde schließlich darüber hinaus noch unendlich viel verloren, zerstört, verbrannt.

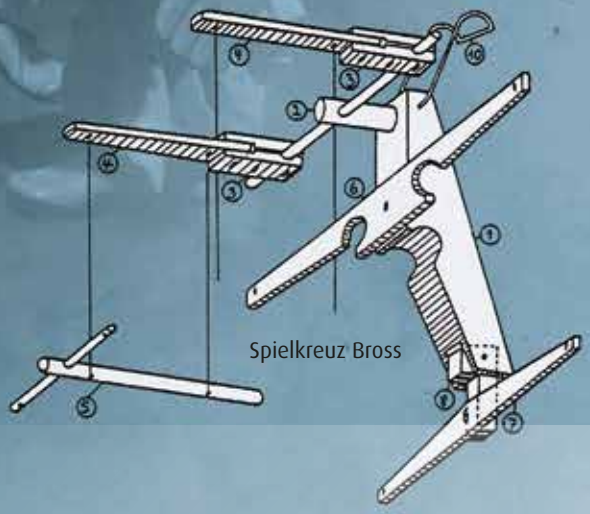
Die Reichsführung der HJ begann um 1938 mit der Einrichtung des **„Reichsinstituts für Puppenspiel“**, von dem aus Stücke und Puppen massenweise vertrieben werden sollten. Harro Siegel hatte die Handpuppenköpfe zu entwerfen, die dann in einer Kölner Fabrik in Labolit abgegossen und an Interessenten in der HJ versandt wurden. Die totale Zentralisierung von Ausbildung, ausschließlichem Puppen- und Stückvertrieb und der Spielvermittlung in Deutschland und die vollkommene staatliche Kontrolle endeten 1944 mit der Zerstörung der Kölner Labolitwerke und mit dem ‚totalen Krieg’.



Harro Siegel

Josef Skupa

Fritz Herbert Bross



Spielkreuz Bross

Eine vorsichtige **Kontinuität zu den 20er Jahren** ergab sich, als Harro Siegel 1944 einen Ruf nach Braunschweig erhielt und sich damit aus seiner selbstgewählten beruflichen Verpflichtung, nämlich mit den Führern der HJ das Reichsinstitut für Puppenspiel aufzubauen, entziehen konnte. Er wurde Lehrer für Puppenspiel an der Braunschweiger Werkkunstschule, der späteren Hochschule für Bildende Künste, und konnte in den 50er Jahren auf seine in den 20er bis 40er Jahren erprobten Versuche mit Marionetten aufbauen. Er inszenierte moderne Stücke, erarbeitete sich die Marionette als Theaterskulptur und experimentierte mit seinen Studenten.

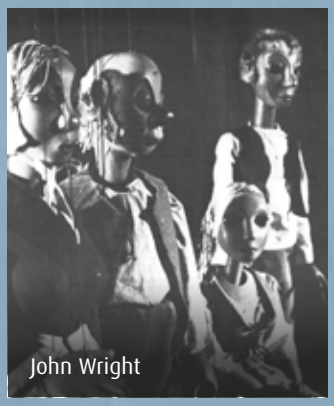
Harro Siegel organisierte 1957 in Braunschweig die erste internationale Puppentheaterwoche nach dem Krieg. Er griff dabei auch auf die Kontakte zur UNIMA vor 1933 zurück. Hier gastierten u.a. André Tahon, Harry Kramer, Michael Meschke, Josef Skupa, Carl Schröder, Friedrich Arndt, Fred Schneckenburger, Albrecht Roser.

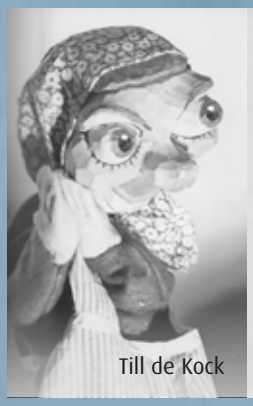
Diese Woche öffnete deutschen Puppenspielern nachhaltig den Blick auf die experimentelle, künstlerische Formenvielfalt aus dem europäischen Ausland. Das Programm zeigte einen Querschnitt durch modernes europäisches Puppentheater. Der enge, ausschließlich kunsthandwerkliche Weg der letzten 25 Jahre in Deutschland konnte nun in Richtung freier künstlerischer Entfaltung verlassen werden.

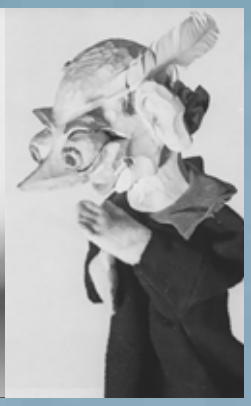
Nach dem Krieg begannen **Figurenbildner** das Medium Puppe neu zu entdecken. Der studierte Ingenieur und Holzbildhauer Fritz Herbert Bross erarbeitete die Bewegungen der Marionette nach den Pendelgesetzen. Seine Studien wurden in den 50er Jahren bahnbrechend. Sie korrespondierten mit den Entwicklungen der Marionettentechnik von John Wright, der mit seinem Londoner Ensemble „Little-Angel-Theatre“ mehrfach in den 50er und 60er Jahren in Deutschland gastierte.

Fred Schneckenburger

Harry Kramer


John Wright


Till de Kock



Oskar Paul

Walter Oberholzer

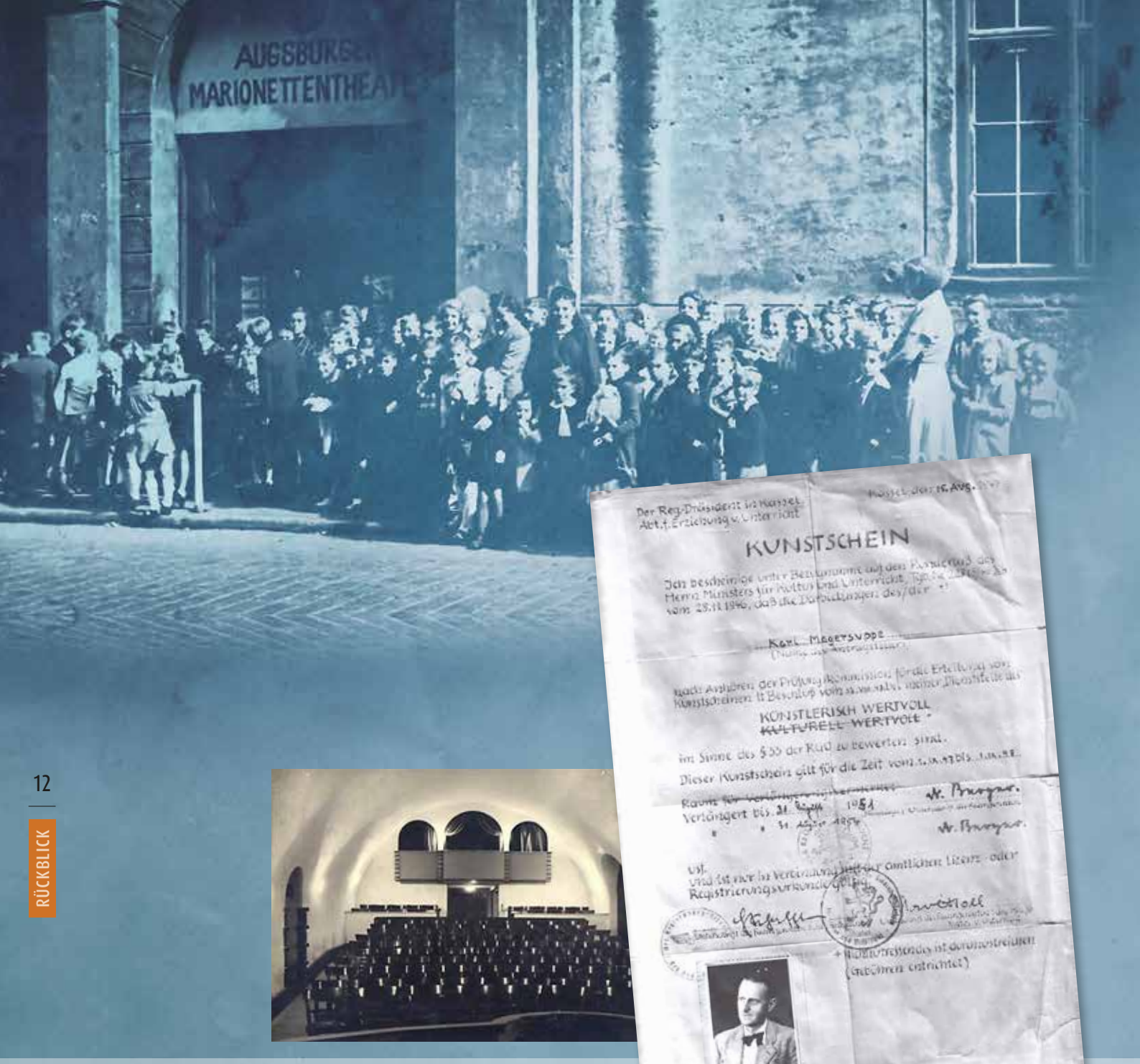
Figurenschnitzer wie Oskar Paul in Bad Tölz oder Walter Oberholzer in München machten sich einen Namen, Friedrich Falkner kam aus Island nach Deutschland zurück. Der in Deutschland lebende Belgier Till de Kock trat nach spannenden grotesken Anfängen in die Fußstapfen von Theo Eggink.

Sie alle prägten in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg das Bild des Nachkriegspuppenspiels – abgesehen von den neu entstehenden und massenweise angebotenen Kaufhausplastikkasperpuppen.

Gleich nach dem Krieg gründeten sich viele **Puppentheater** unterschiedlichster Qualität **in Westdeutschland als kleine privatwirtschaftliche Initiativen** – meist allein oder zu zweit. Darunter waren einige, die bis zu 12 Jahren Berufsverbot hinter sich hatten, einige, die einfach weiterspielten, vor allem aber viele Jüngere, die diesen Beruf gern endlich nach ihren Vorstellungen ausüben wollten. Oft wurde der eigentlich erlernte Beruf vernachlässigt oder gleich ganz aufgegeben.

Das Bedürfnis nach Austausch untereinander war ungebrochen. Man kannte sich noch aus der politischen Arbeit in der Fachschaft, aus Kursen und Tagungen und von vielen Begegnungen unterwegs, z.B. auf Puppentheaterwochen.

Trotzdem waren die immer wieder angestrebten Zusammenschlüsse ab 1948 bis in die 50er Jahre nicht arbeitsfähig. Regional begrenzte Arbeitsgenehmigungen in den Besatzungszonen, Flüchtlingsunterkünfte in völlig zerstörten Städten, fehlende Telefonverbindungen, Transportprobleme, politische und pädagogische Überprüfungen prägten die ersten Nachkriegsjahre. Berufliche Kontakte in die sowjetisch besetzte Zone wurden unterbunden. Notwendige Mobilität zunächst mit



Fahrrad und Bahn oder Moped, erst viel später mit dem Auto, bestimmte die stets transportfähige Ausstattung.

Viele arbeiteten dabei gern mit den neuen Figurenbildnern zusammen für ihre Kasperstücke, Märchenbearbeitungen und selbstgeschriebenen Stücke, die sie untereinander auch rege austauschten.

Die eigene Bühne unter diesen Bedingungen geschäftlich in einer sich erst ganz neu bildenden Kulturpolitik in der jungen Bundesrepublik aufzubauen, erforderte unglaublich viel Zeit und Arbeit.

Erst das **Wirtschaftswunder** in den 50er Jahren eröffnete ungeahnte Möglichkeiten. Einige traditionelle Marionettentheater reisten noch bis in die 60er Jahre mit ihren Wohnwagen. „Künstlerisches" Marionettentheater dagegen war nicht mobil. Neben den bestehenden Bühnen gründeten Künstler weitere feste private Theater, zum Beispiel die „Augsburger Puppenkiste" 1948, 1956 das Marionettentheater „Die Holzköppe" der Familie Magersuppe in Steinau, 1956 das „Rheinische Marionettentheater" der Brüder Zangerle in Düsseldorf. In Marionettenklassen einzelner Kunsthochschulen wurde auch in der Auseinandersetzung mit dem „Bauhaus" bildnerisch experimentiert. 1955 eröffnete in München „Die Spieldose". Sie wird jahrzehntelang studentisches Experimentierfeld für Marionetten, mechanische Figuren, Klang, Licht, Raum – viele Jahre zusammen mit dem Hausautor Tankred Dorst. 1957 gründete Ben Vornholt „Die Klappe", die als Marionettentheater mit mobilen Skulpturen und Silhouetten im Lauf der Jahrzehnte weltweit gastierte.

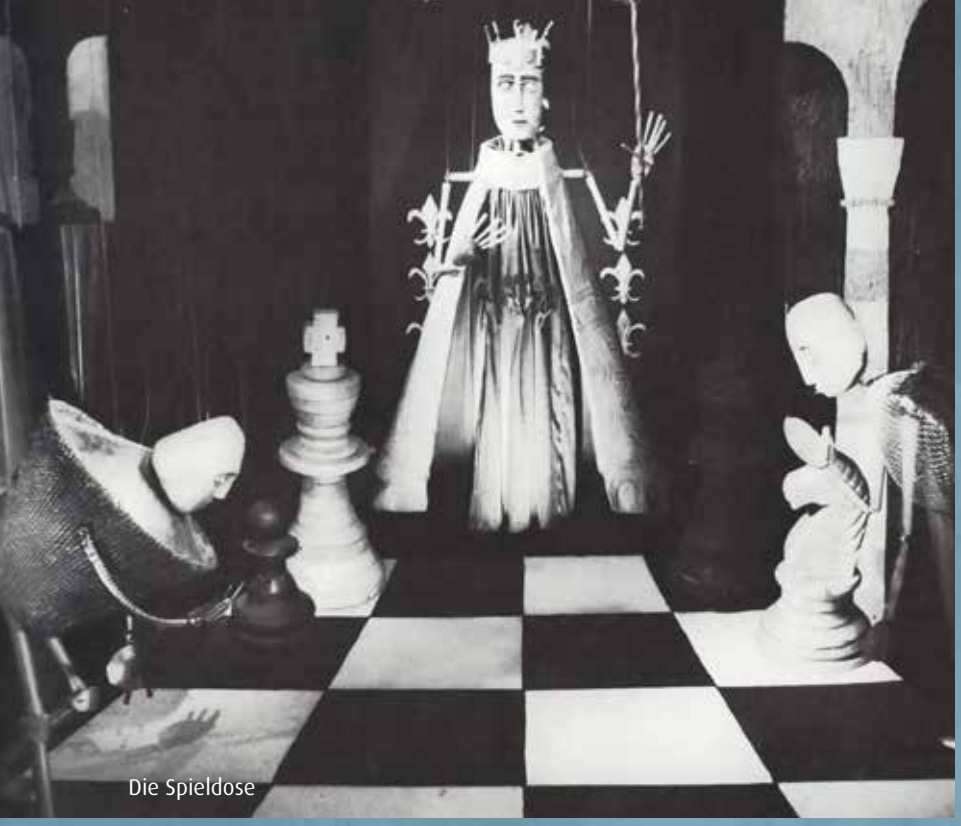
Auch das **westdeutsche Fernsehen** arbeitete mit Puppenspielern gern zusammen v.a. wegen der geringen Produktionskosten. Es entstanden unzählige Kindersendungen in allen Bundesländern. Viele Bühnen waren daran beteiligt (s.S. 28/29).

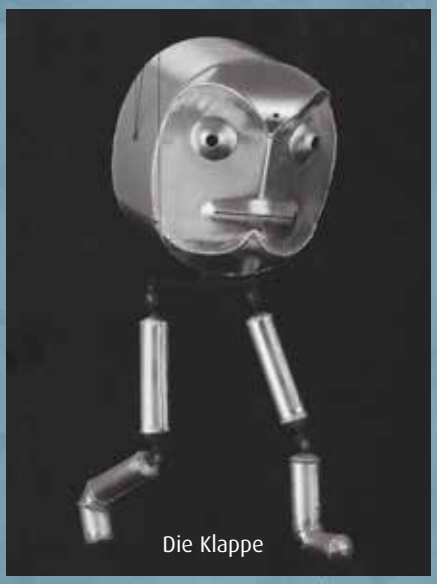
Ab 1948 organisierte der neu gegründete „Deutsche Bund für Puppenspiel“ Puppentheaterwochen in einigen westdeutschen Städten und ab 1958 nach dem Vorbild von Harro Siegel eine jährlich in Bochum stattfindende internationale Puppentheaterwoche – seit 1972 bekannt als Festival „Figurentheater der Nationen“, ab 1978 FIDENA – für professionelle Theater und Amateure. 1958 wurde auch das „Deutsche Institut für Puppenspiel“ (DIP) als feste Einrichtung der Stadt Bochum gegründet unter der Leitung von Fritz Wortelmann.

Das **internationale Treffen 1957** in Braunschweig führte zur **Neugründung der UNIMA** in Prag noch im selben Jahr. Auf den UNIMA-Festivals 1957 in Prag, 1960 in Bochum/Braunschweig, 1966 in München wurden Stabfiguren und Stockpuppen, offenes Spiel, ein neuer ästhetischer Umgang mit Bühnenraum, mit Licht und neuen Materialien wie Draht, Stoff, Schaumstoff, Agoplast und mit abstrakten, kubistischen Formen erprobt. Die neuen Ansätze insbesondere für Erwachsene begeisterten und provozierten. Ein reger Gastspielaustausch beginnt.

Um die sich abzeichnende künstlerische Vielfalt, die sich international andeutende breite Entwicklung des Puppenspiels, die Explosion der Phantasie überhaupt beschreibbar zu machen, wird Mitte der 1960er Jahre der Begriff Figur wieder angeregt. **Figurentheater** wird nach und nach schließlich **zu einem westdeutschen Gattungsbegriff**.

Auf diesen internationalen Festivals, auch auf den stetig zahlreicher werdenden Puppentheaterwochen oder einfach aus Neugier, andere Kollegen spielen zu sehen, lernten sich westdeutsche Puppenspieler untereinander kennen. Der Ring niedersächsischer Puppenspieler, der schon 1957


Die Spieldose


Die Klappe

P.K. Steinmann

von Arthur Gräber, Erwin Strüver, Walter Büttner, Kurt Seiler, Otto Willers, Hermann Welle und Erich Namenhauer gegründet wurde, führte Arbeitstagungen mit Gastdozenten durch. Aber sie ließen nicht alle niedersächsischen Spieler zu, blieben lieber unter sich. In Trebur traf sich im Januar 1968 eine kleine Arbeitsgruppe, bestehend aus Erwin Strüver, Fritz Leese, Willibald Meyer und Franz Heinz Wolf, um über einen Berufsverband zu sprechen. Ostern 1968 lud Wortelmann zu einer Puppenspielerakademie ein und wollte dort eine Berufsspielervereinigung innerhalb des Deutschen Bundes für Puppenspiel etablieren. Die Teilnehmer Fritz Leese und Hellmut Selje setzten sich entschieden dafür ein, dass ein **Berufsverband unabhängig von allen Institutionen** bleiben müsse. Wortelmann war darüber sehr ungehalten und wollte keine weitere Institution als Konkurrenz dulden. Es kam zu einem tiefen Zerwürfnis, das ungeklärt blieb. Hellmut Selje und Fritz Leese luden gezielt zu einer Berufsverbandsgründung am **28. Juli 1968** alle diejenigen nach **Bielefeld** ein, die sie z.T. schon seit Jahren kannten.

Die geradezu explosive künstlerische Horizonterweiterung auf den internationalen Festivals und der unbedingte Wunsch der jüngeren Generation, neue eigene anspruchsvolle Wege zu gehen, brachten Albrecht Roser (1922-2011) und P.K. Steinmann (1935-2004) schon 1967 in Prag auf die Idee, einen **überregionalen Berufsverband** zu gründen, der **qualitätsbildend und kulturpolitisch wirksam** werden sollte. Auch sie reisten zur Verbandsgründung nach Bielefeld.

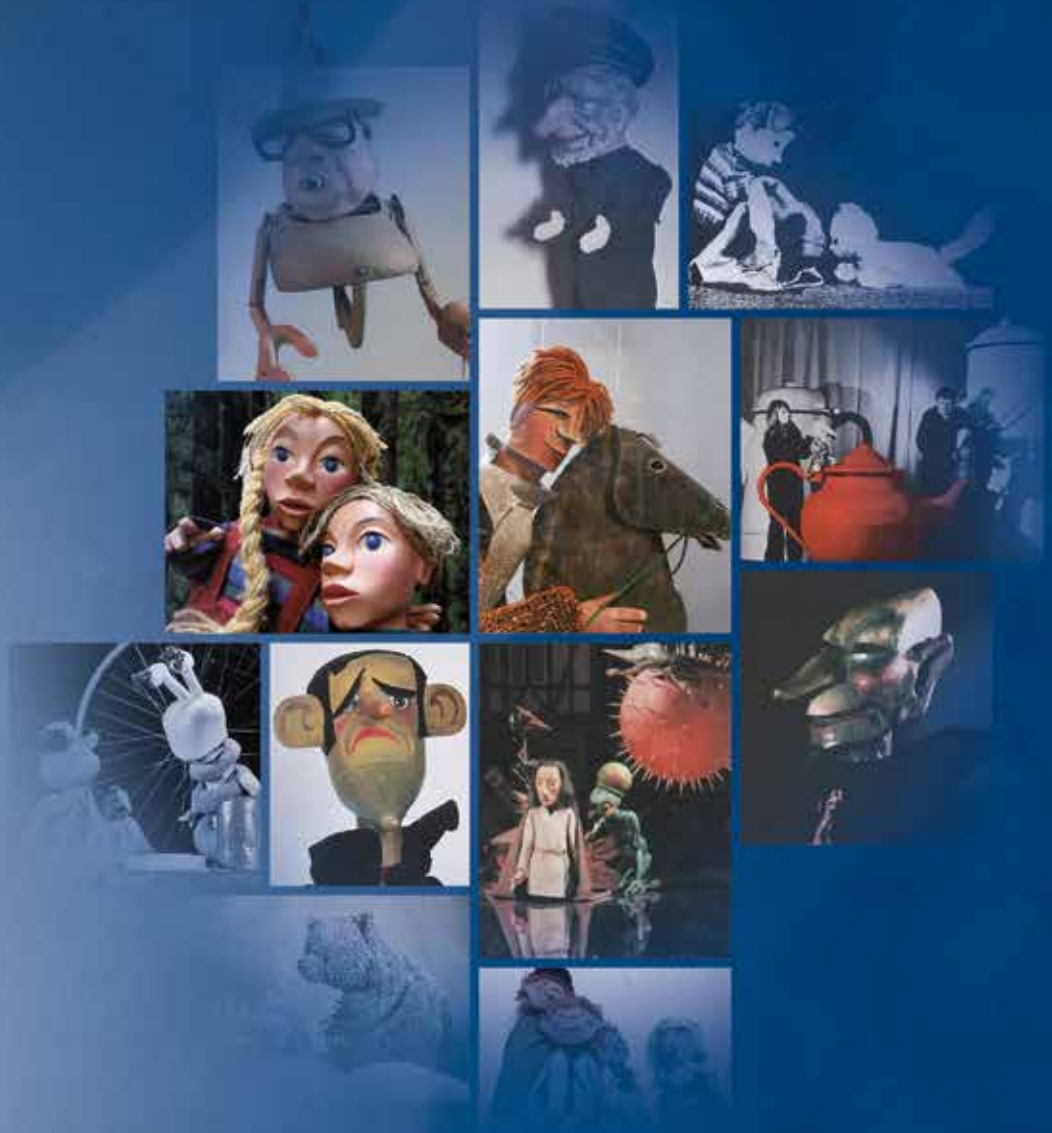
FIGUREN THEATER

VIERTELJAHRESZEITSCHRIFT

Früher erschienen unter den Titeln
DER PUPPENSPIELER
und DAS PUPPENTHEATER
Herausgeber:
Deutsches Institut für Puppenspiel
Bochum
Schriftleitung:
Fritz Wortelmann

JAHRGANG VI UND VII

Zeitschriftentitelseiten ab 1963



17

1968-1978

Zusammenschluss
Akzeptanz der Unterschiedlichkeiten
Formulierung des gemeinsamen Berufsbildes

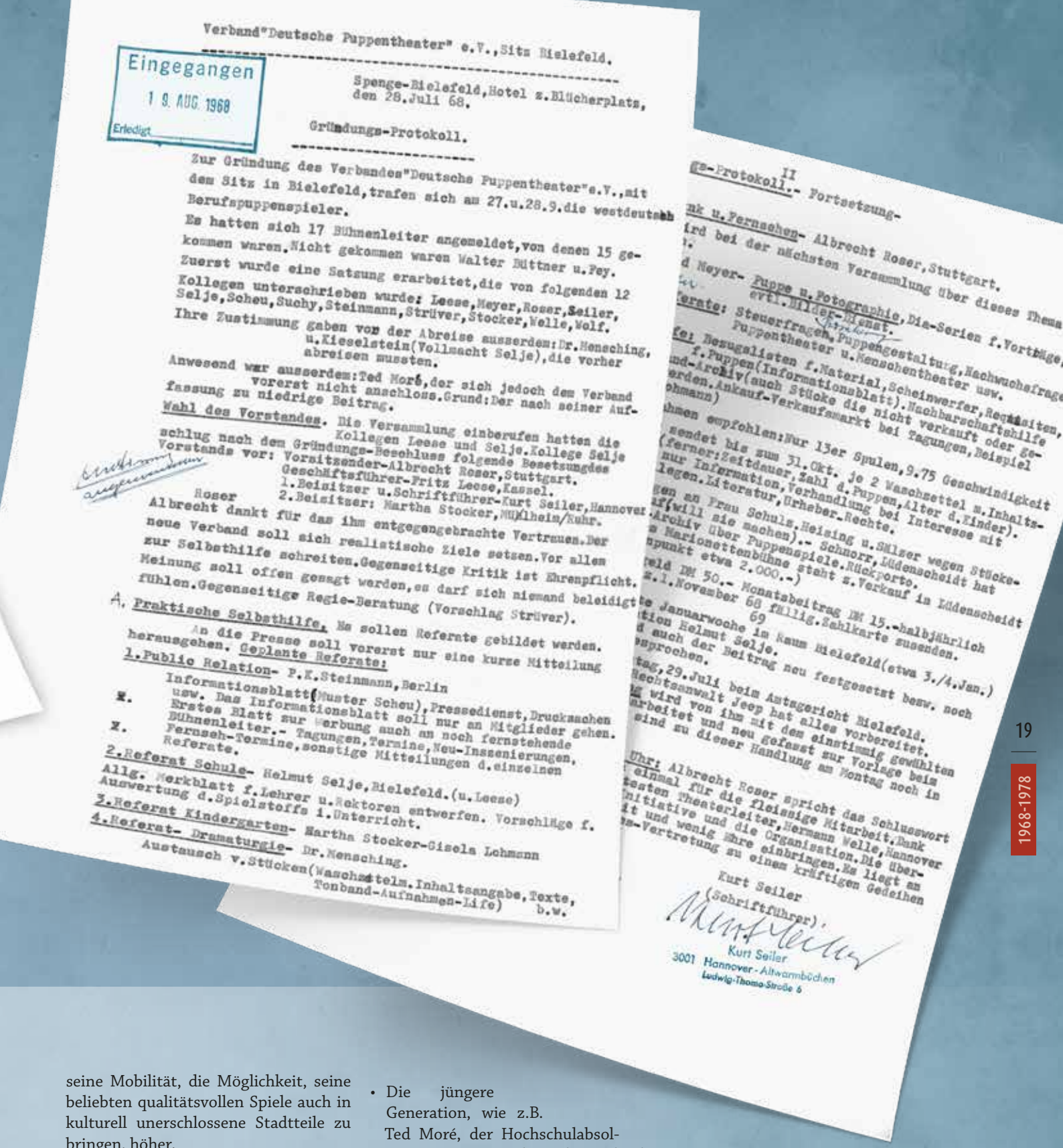
Der Verband ist keine Person, sondern ein ständig zu beweisender Zusammenschluss von Individualitäten.

P.K. Steinmann

Die **Geschichte des Verbandes Deutscher Puppentheater** (VDP) ist vor allem eine Geschichte aus der untrennbaren Verbindung von **Berufsausübung und Lebensentwurf**. Die sich immer wieder wandelnde Geschichte des Verbandes spiegelt wider, welche Biografien, welche Persönlichkeiten, welche künstlerischen, technischen und geschäftlichen Fähigkeiten aufeinandertreffen und aus dieser Sicht auch die Entwicklung der Kunstform prägen.

Die Berufspuppenspieler im VDP hatten sich viel vorgenommen in den ersten Jahren, so grundverschieden, wie sie waren. Sie mussten sich erst einmal alle finden, zuhören, akzeptieren. Aus Werdegang und Situation jedes einzelnen wollten sie dann ein Berufsbild empirisch erarbeiten und formulieren:

- Der Bielefelder Theaterleiter Hellmut Selje z.B. betrieb nicht nur sein eigenes Theater seit Ende der 40er Jahre mit festen Angestellten, sondern organisierte auch noch überall in Norddeutschland Puppentheaterwochen und wirkte in der Kulturpolitik in Bielefeld mit.
- Fritz Fey sen. hatte ebenfalls Ende der 40er Jahre angefangen mit Handpuppen zu spielen, setzte kulturpolitisch in Lübeck 1977 ein festes Marionettentheater durch und bildete dort im Ensemble viele jüngere Spieler*innen aus, unter ihnen die späteren VDP-Mitglieder Ilsebyll Beutel-Spöri, Maren Winter, Petra Wolfram, Dörte Kiehn, Britt Wolfgramm, Pavel Möller-Lück.
- Der Theaterunternehmer Hans Scheu betrieb mit seinen Mitarbeitern schon in den 30er Jahren je eine mobile Handpuppen- und eine Marionettenbühne und bildete zeitweise am Koblenzer Theater die Sparte Puppentheater. In Wuppertal hoffte er – leider vergeblich –, neben seiner mobilen Handpuppenbühne ein festes Marionettentheater zu etablieren. Doch die Stadt schätzte



Verband"Deutsche Puppentheater" e.V.,Sitz Bielefeld.

Eingegangen
19. AUG. 1968
Erledigt

Spenge-Bielefeld,Hotel z.Blücherplatz,
den 28.Juli 68.

Gründungs-Protokoll.

Zur Gründung des Verbandes"Deutsche Puppentheater"e.V.,mit dem Sitz in Bielefeld,trafen sich am 27.u.28.9.die westdeutschen Berufspuppenspieler.

Es hatten sich 17 Bühnenleiter angemeldet,von denen 15 gekommen waren.Nicht gekommen waren Walter Büttner u.Pey.

Zuerst wurde eine Satzung erarbeitet,die von folgenden 12 Kollegen unterschrieben wurde: Leese,Meyer,Roser,Seiler, Selje,Scheu,Suchy,Steinmann,Strüver,Stocker,Welle,Wolf.

Ihre Zustimmung gaben von der Abreise ausserdem:Dr.Mensching, u.Kieselstein(Vollmacht Selje),die vorher abreisen mussten.

Anwesend war ausserdem:Ted Moré,der sich jedoch dem Verband vorerst nicht anschloss.Grund:Der nach seiner Auffassung zu niedrige Beitrag.

Wahl des Vorstandes. Die Versammlung einberufen hatten die Kollegen Leese und Selje.Kollege Selje schlug nach dem Gründungs-Beschluss folgende Besetzungdes Vorstands vor: Vorsitzender-Albrecht Roser,Stuttgart.
Geschäftsführer-Fritz Leese,Kassel.
1.Beisitzer u.Schriftführer-Kurt Seiler,Hannover.
2.Beisitzer: Martha Stocker,Mülheim/Ruhr.

Roser
Albrecht dankt für das ihm entgegengebrachte Vertrauen.Der neue Verband soll sich realistische Ziele setzen.Vor allem zur Selbsthilfe schreiten.Gegenseitige Kritik ist Ehrenpflicht. Meinung soll offen gesagt werden,es darf sich niemand beleidigt fühlen.Gegenseitige Regie-Beratung (Vorschlag Strüver).

A. Praktische Selbsthilfe. Es sollen Referate gebildet werden. An die Presse soll vorerst nur eine kurze Mitteilung herausgehen. Geplante Referate:

1.Public Relation- P.K.Steinmann,Berlin
Informationsblatt(Muster Scheu),Pressedienst,Drucksachen usw. Das Informationsblatt soll nur an Mitglieder gehen.
z. Erstes Blatt zur Werbung auch an noch fernstehende Bühnenleiter.- Tagungen,Termine,Neu-Inszenierungen,
z. Fernseh-Termine,sonstige Mitteilungen d.einzelnen Referate.

2.Referat Schule- Helmut Selje,Bielefeld.(u.Leese)
Allg. Merkblatt f.Lehrer u.Rektoren entwerfen. Vorschläge f. Auswertung d.Spielstoffs i.Unterricht.

3.Referat Kindergarten- Martha Stocker-Gisela Lohmann

4.Referat- Dramaturgie- Dr.Mensching.
Austausch v.Stücken(Waschzettelm.Inhaltsangabe,Texte, Tonband-Aufnahmen-Life) b.w.

II
gs-Protokoll.- Fortsetzung-

nk u.Fernsehen- Albrecht Roser,Stuttgart.
wird bei der nächsten Versammlung über dieses Thema
n.
d Meyer- Puppe u.Fotographie,Dia-Serien f.Vorträge, evtl.Bilder-Dienst.
Referate: Steuerfragen,Puppengestaltung,Nachwuchsfrage Puppentheater u.Menschentheater usw.
kei Bezugslisten f.Material,Scheinwerfer,Requisiten, f.Puppen(Informationsblatt).Nachbarschaftshilfe und-Archiv(auch Stücke die nicht verkauft oder gerden.Ankauf-Verkaufsmarkt bei Tagungen,Beispiel ohmann)
hmen empfohlen:Nur 13er Spulen,9.75 Geschwindigkeit sendet bis zum 31.Okt. je 2 Waschzettel m.Inhalts- (ferner:Zeitdauer,Zahl d.Puppen,Alter d.Kinder). nur Information,Verhandlung bei Interesse mit legen.Literatur,Urheber-Rechte.
gen an Frau Schulz,Heising u.Sälzer wegen Stücke- af(will sie machen).- Schnorr,Lüdenscheidt hat Archiv über Puppenspiele.Rückporto.
Marionettenbühne steht z.Verkauf in Lüdenscheidt npunkt etwa 2.000.-)
eld DM 30.- Monatsbeitrag DM 15.-halbjährlich z.1.November 68 fällig.Zahlkarte zusenden. 69
te Januarwoche im Raum Bielefeld(etwa 3./4.Jan.) tion Helmut Selje.
d auch der Beitrag neu festgesetzt bezw. noch sprochen.
tag,29.Juli beim Amtsgericht Bielefeld. Rechtsanwalt Jeep hat alles vorbereitet. g wird von ihm mit dem einstimmig gewählten rbeitet und neu gefasst zur Vorlage beim sind zu dieser Handlung am Montag noch in

Uhr: Albrecht Roser spricht das Schlusswort einmal für die fleissige Mitarbeit.Dank esten Theaterleiter,Hermann Welle,Hannover Initiative und die Organisation.Die Über- it und wenig Ihre einbringen.Es liegt an m-Vertretung zu einem kräftigen Gedeihen

Kurt Seiler
(Schriftführer).

Kurt Seiler
3001 Hannover-Altwarmbüchen
Ludwig-Thoma-Straße 6

seine Mobilität, die Möglichkeit, seine beliebten qualitätsvollen Spiele auch in kulturell unerschlossene Stadtteile zu bringen, höher.

- Martha Stocker und Gisela ‚Heidi' Lohmann spezialisierten sich mit ihrem Kasper auf das Spiel für die ganz Kleinen.
- Walter Büttner war traditioneller Jahrmarktkasperspieler.
- Die Kasperspieler Fritz Leese, Erwin Strüver, Kurt Seiler kamen aus der Jugendbewegung.
- Gerhard Bergner, Willibald Meyer, Franz Heinz Wolf, Gerhard Sagert waren Solospieler und bauten ihre Puppen selbst.
- Die jüngere Generation, wie z.B. Ted Moré, der Hochschulabsolvent Werner Knoedgen, der Heilpädagoge Peter Röders, die Erzieherin Ilsebyll Beutel-Spöri, der Werkzeugmacher und Dreher Dieter Kieselstein, war experimentierfreudig.
- Albrecht Roser arbeitete zielstrebig auf hohem bildnerischem und spielerischem Niveau und reiste schon international mit seinen Marionettenszenen.
- Der unermüdliche P.K. Steinmann wurde mit seinen unzähligen Theateraktionen und Veröffentlichungen ein umtriebiger Motor für die Herausbildung des Verbandsprofils. Er sah im Zusammenschluss der Berufspuppenspieler: **„zwei Möglichkeiten: Das Puppenspiel von seiner handwerklichen, also auch dramaturgischen Seite als seriöse künstlerische Äußerung ins Bewusstsein zu rücken und weiterführend in radikalen Experimenten den größten Teil des Traditionsballastes über Bord zu werfen."** (1969, erschienen in *puppenspiel information* 1972)

Friedesine Strüver (1) Erwin Strüver (2) Monika Magersuppe (3) Jochen Grundmann (4) Karl Magersuppe (5) Fritz Leese (6) Martha Stocker (7) Hans-Joachim Engler (8) Gerhard Mensching (9) Ingrid Höfer (10) Elisabeth Schmeiser (Elschen/Steinau) (11) Elfriede Leese (12) Heidi Lohmann (13) Hermann Welle (14) Margot Meyer (15) Doris Engler (16) Arthur Gräber (17) Lutz Werner Bille (18) Franz Heinz Wolf (19) Helmut Schmiedeberg (20) Katharina Magersuppe (21) Dieter Brunner (22) Albrecht Roser (23)

Diese Puppenspieler waren in Westdeutschland und West-Berlin überall unterwegs – und später auch zunehmend international.

Die gesellschaftliche und wirtschaftliche **Aufbruchstimmung** in der relativ jungen Bundesrepublik mit den sich herausbildenden und allmählich festigenden kulturpolitischen Gremien spiegelt sich in der enthusiastischen, stets praxisorientierten Arbeit der Verbandsmitglieder wider.

Die BRD war 1949 als **föderalistischer Staat mit kommunaler Selbstverwaltung** gegründet worden. Die einzelnen Länder behielten ihre Kulturhoheit und waren in der Kultusministerkonferenz vertreten.

Da also seither **Kultur in der Bundesrepublik Ländersache** ist, beruhte die Arbeit dieses Bundesverbandes auf ehrenamtlichem Engagement und stützte die dezentrale und regionale Arbeit seiner Mitglieder bundesweit.

Die junge Bundesrepublik hatte eine Anzahl politischer Möglichkeiten geschaffen, die zu nutzen sich anboten. Die Zeit um 1968 war reif. Als Theater anerkannt zu werden und sich kulturpolitisch Raum und Gehör zu verschaffen, war nicht unmöglich. Eigeninitiative war hier gefragt und hatte gute Aussichten auf Erfolg.

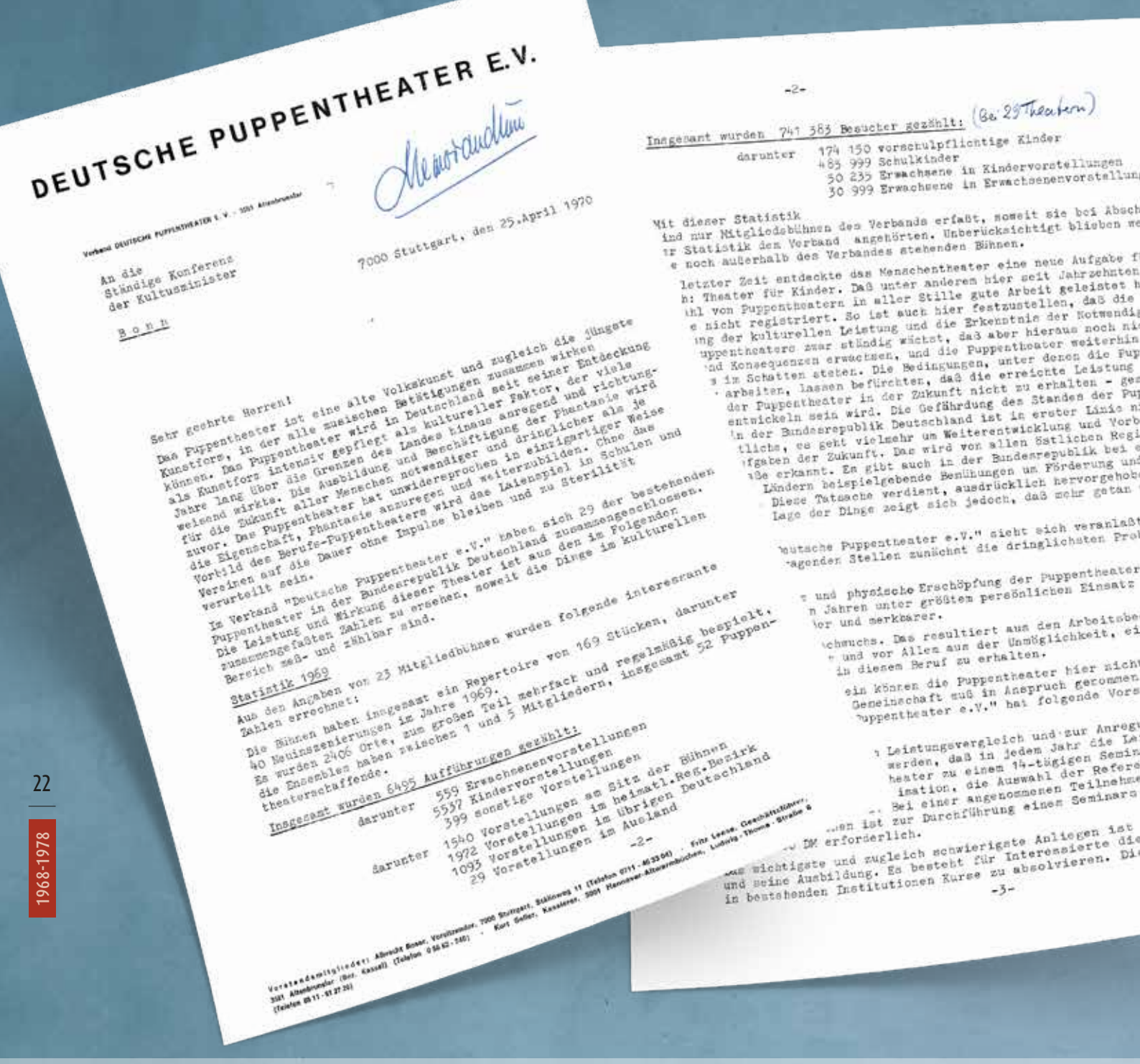
Willibald Meyer (24) Inga Wolf (25) (26 nn) Anton Kasper (27) (28 nn) Marieluise Knoedgen (29) Werner Knoedgen (30) Gerhard Sagert (31) (32 nn) Gertrud Seiler (33) Helmut Berger (34) Dieter Kieselstein (35) Ursula Sagert (36) Friedrich Falkner (37) Ludwig Krafft (38) Werner Suchy (39) Arno Beuckenhauer (40) Kurt Seiler (41) Fritz Fey (42) Werner Stephan (43) Ursula Suchy (44) Gisela Kieselstein (45) (46 nn) (47 nn)

Drei starke Säulen sollten den **Verband „Deutsche Puppentheater e.V.“, die berufsständische Vertretung der Puppenspieler**, tragen:

- Der **Berufsstand sollte politisch vertreten werden** und zugleich sein Image, sofern es überhaupt vorhanden war, endlich gepflegt werden: geschäftlich seriös und künstlerisch und kulturpolitisch zukunftsweisend.
- Die **Kommunikation untereinander**, der Austausch über Tipps und Tricks, Dramaturgien, künstlerische Möglichkeiten, politische Probleme, auch über Veranstalter und intern über Lebenswege und gemeinsame Aktionen sollte stattfinden können – bundesweit über die Landesgrenzen hinweg.
- Das **Niveau der einzelnen Inszenierungen** der bereits aktiven Puppenspieler sollte angehoben werden: Alle sollten sich durch Inszenierungsgespräche, Arbeitswochen, Kurse und Hospitationen gegenseitig fördern.

Die Ausformulierung eines präzise an ihrer Praxis orientierten **Berufsbildes** bestimmte das Selbstverständnis und das Selbstbewusstsein dieser Puppenspieler.

Das professionelle Puppentheater war in Westdeutschland zwar in der allgemeinen Öffentlichkeit recht schlecht angesehen, bestenfalls belächelt (Kann man



DEUTSCHE PUPPENTHEATER E.V.

Memorandum

Verband DEUTSCHE PUPPENTHEATER e. V. · 3001 Altenbruenelar

An die
Ständige Konferenz
der Kultusminister

Bonn

7000 Stuttgart, den 25.April 1970

Sehr geehrte Herren!

Das Puppentheater ist eine alte Volkskunst und zugleich die jüngste Kunstform, in der alle zusammen wirken können. Das Puppentheater wird in Deutschland seit seiner Entdeckung als Kunstform intensiv gepflegt als kultureller Faktor, der viele Jahre lang über die Grenzen des Landes hinaus anregend und richtungweisend wirkte. Die Ausbildung und Beschäftigung der Phantasie wird für die Zukunft aller Menschen notwendiger und dringlicher als je zuvor. Das Puppentheater hat unwiderlegbar in einzigartiger Weise die Eigenschaft, Phantasie anzuregen und weiterzubilden. Ohne das Vorbild des Berufs-Puppentheaters wird das Laienspiel in Schulen und Vereinen auf die Dauer ohne Impulse bleiben und zu Sterilität verurteilt sein.

Im Verband "Deutsche Puppentheater e.V." haben sich 29 der bestehenden Puppentheater in der Bundesrepublik Deutschland zusammengeschlossen. Die Leistung und Wirkung dieser Theater ist aus den im Folgenden zusammengefaßten Zahlen zu ersehen, soweit die Dinge im kulturellen Bereich meß- und zählbar sind.

Statistik 1969

Aus den Angaben von 23 Mitgliedbühnen wurden folgende interessante Zahlen errechnet:

Die Bühnen haben insgesamt ein Repertoire von 169 Stücken, darunter 40 Neuinszenierungen im Jahre 1969.
Es wurden 2406 Orte, zum großen Teil mehrfach und regelmäßig bespielt, die Ensembles haben zwischen 1 und 5 Mitgliedern, insgesamt 52 Puppentheaterschaffende.

Insgesamt wurden 6495 Aufführungen gezählt:
darunter 559 Erwachsenenvorstellungen
5537 Kindervorstellungen
399 sonstige Vorstellungen

Insgesamt wurden 741 383 Besucher gezählt: (Bei 29 Theatern)
darunter 174 150 vorschulpflichtige Kinder
485 999 Schulkinder
50 235 Erwachsene in Kindervorstellungen
30 999 Erwachsene in Erwachsenenvorstellungen

darunter 1540 Vorstellungen am Sitz der Bühnen
1972 Vorstellungen im heimatl.Reg.Bezirk
1093 Vorstellungen im übrigen Deutschland
29 Vorstellungen im Ausland

-2-

Mit dieser Statistik
ind nur Mitgliedsbühnen des Verbands erfaßt, soweit sie bei Abschl
ir Statistik dem Verband angehörten. Unberücksichtigt blieben we
e noch außerhalb des Verbandes stehenden Bühnen.

letzter Zeit entdeckte das Menschentheater eine neue Aufgabe f
h: Theater für Kinder. Daß unter anderem hier seit Jahrzehnten
ihl von Puppentheatern in aller Stille gute Arbeit geleistet h
e nicht registriert. So ist auch hier festzustellen, daß die
ing der kulturellen Leistung und die Erkenntnis der Notwendig
puppentheaters zwar ständig wächst, daß aber hieraus noch nic
nd Konsequenzen erwachsen, und die Puppentheater weiterhin
s im Schatten stehen. Die Bedingungen, unter denen die Pup
arbeiten, lassen befürchten, daß die erreichte Leistung
der Puppentheater in der Zukunft nicht zu erhalten - ge
entwickeln sein wird. Die Gefährdung des Standes der Pu
in der Bundesrepublik Deutschland ist in erster Linie n
tliche, es geht vielmehr um Weiterentwicklung und Vorb
ifgaben der Zukunft. Das wird von allen östlichen Regi
iße erkannt. Es gibt auch in der Bundesrepublik bei e
Ländern beispielgebende Bemühungen um Förderung und
Diese Tatsache verdient, ausdrücklich hervorgehob
Lage der Dinge zeigt sich jedoch, daß mehr getan

Deutsche Puppentheater e.V." sieht sich veranlaßt
agenden Stellen zunächst die dringlichsten Pro

und physische Erschöpfung der Puppentheater
n Jahren unter größtem persönlichen Einsatz
or und merkbarer.
chsuchs. Das resultiert aus den Arbeitsbe
und vor Allem aus der Unmöglichkeit, ei
in diesem Beruf zu erhalten.
ein können die Puppentheater hier nicht
Gemeinschaft auß in Anspruch genommen
Puppentheater e.V." hat folgende Vors

Leistungsvergleich und zur Anregu
werden, daß in jedem Jahr die Le
heater zu einem 14-tägigen Semin
ination, die Auswahl der Refere
Bei einer angenommenen Teilnehme
en ist zur Durchführung eines Seminars
DM erforderlich.
wichtigste und zugleich schwierigste Anliegen ist
und seine Ausbildung. Es besteht für Interessierte die
in bestehenden Institutionen Kurse zu absolvieren. Di

-3-

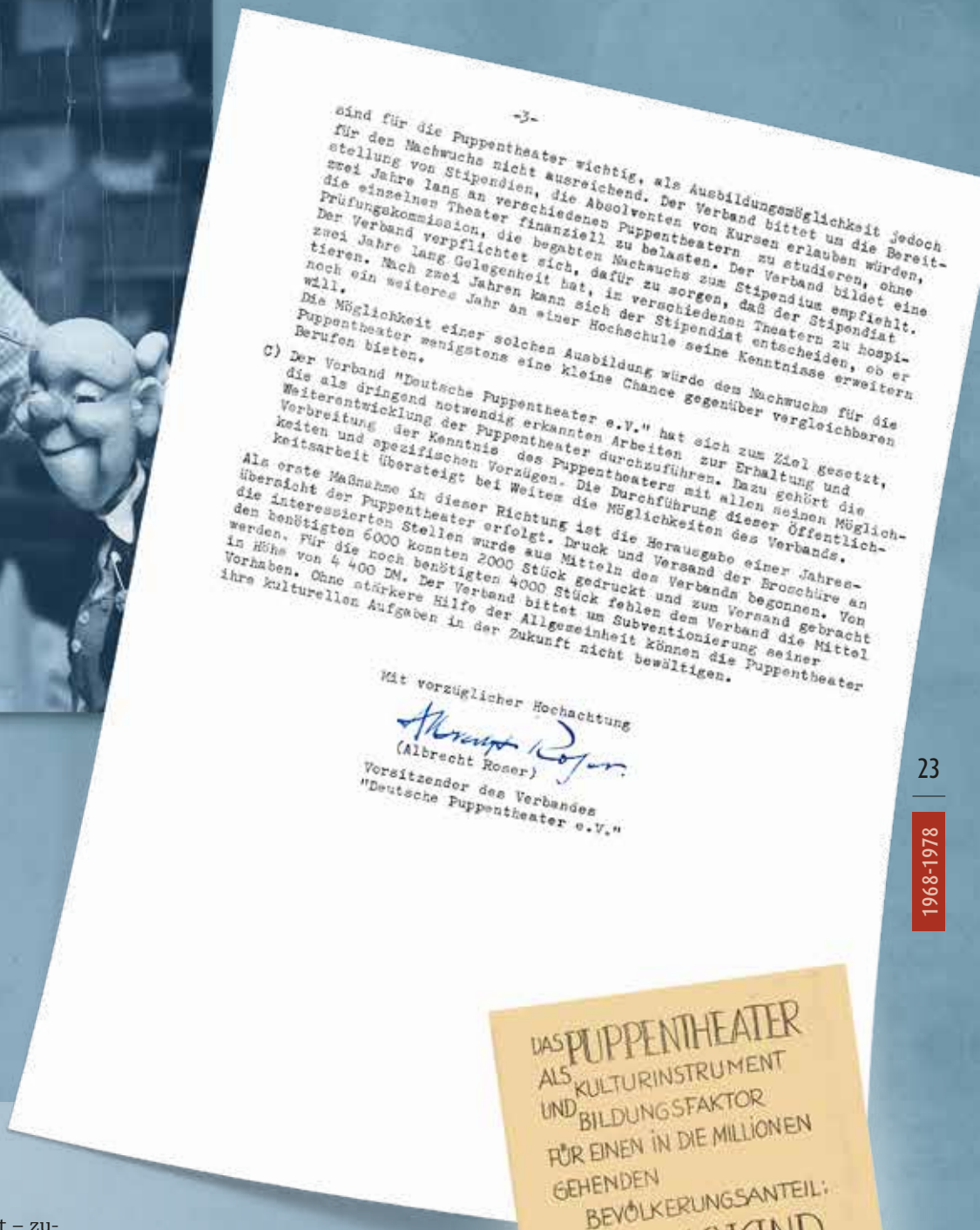
Vorstandsmitglieder: Albrecht Roser, Vorsitzender, 7000 Stuttgart, Stöckiweg 11 (Telefon 0711 - 46 33 04) · Fritz Leese, Geschäftsführer, 3001 Altenbruenelar (Bez. Kassel) (Telefon 0 50 62 - 240) · Kurt Seifer, Kassierer, 3001 Hannover-Altenwahlbüchen, Ludwig-Thoma-Straße 6 (Telefon 05 11 - 51 27 20)

denn davon leben?); sie mussten gegen Vorurteile aller Art ankämpfen. Steuerrechtlich waren die Puppenspieler bei den Unterhaltungskünstlern und Discjockeys eingeordnet. Es gelang dem Geschäftsführer des Verbandes Fritz Leese aber schnell, Puppentheater steuerrechtlich dem Schauspiel-Theater gleichzusetzen: Die Befreiung von der Umsatzsteuer war für eine professionelle Bühne nur ein kleiner bürokratischer Akt.

1970 verfasste Albrecht Roser nach vorangegangenen Diskussionen in den Mitgliederversammlungen ein knapp dreiseitiges **Memorandum zur Lage des deutschen Puppentheaters**. Basis war die Statistik der 23 (von 29) Mitgliedsbühnen, die Steinmann zusammengetragen hatte. Es wurden drei Forderungen formuliert: Die Finanzierung der Weiterbildung der Puppenspieler durch Seminare, Bereitstellung von Stipendien für Nachwuchs und Öffentlichkeitsarbeit des Verbandes sollten finanziell gefördert werden. Dieses Memorandum wurde zusammen mit dem Verbandsalmanach an die **Ständige Konferenz der Kultusminister** in Bonn gesandt mit dem Erfolg, dass einige Bundesländer nun Mittel für Seminare und besondere Inszenierungen zur Verfügung stellten.

Seit 1969 bildet die Bundesregierung sog. Enquêtes zu ihrer Beratung. 1973 laden fast alle Gewerkschaften und Verbände aus den Bereichen Musik und Darstellende Kunst zu einem Treffen nach Hamburg ein, um eine Enquêtekommission zu „Kunst in Deutschland" zu gründen (sog. Künstlerenquête). Auch der VDP wird dazu als Experte eingeladen!

1975 wird die Auswertung der Arbeits- und Lebenssituation freier Künstler der Bundesregierung vorgelegt, die daraus die Künstlersozialkasse (KSK) entwickelt, die 1983 gesetzlich anfängt zu arbeiten. Aus der Künstlerenquête entwickelt sich auch **1981 der Deutsche Kulturrat**, bei dem der



-3-

sind für die Puppentheater wichtig, als Ausbildungsmöglichkeit jedoch für den Nachwuchs nicht ausreichend. Der Verband bittet um die Bereitstellung von Stipendien, die Absolventen von Kursen erlauben würden, zwei Jahre lang an verschiedenen Puppentheatern zu studieren, ohne die einzelnen Theater finanziell zu belasten. Der Verband bildet eine Prüfungskommission, die begabten Nachwuchs zum Stipendium empfiehlt. Der Verband verpflichtet sich, dafür zu sorgen, daß der Stipendiat zwei Jahre lang Gelegenheit hat, in verschiedenen Theatern zu hospitieren. Nach zwei Jahren kann sich der Stipendiat entscheiden, ob er noch ein weiteres Jahr an einer Hochschule seine Kenntnisse erweitern will.

Die Möglichkeit einer solchen Ausbildung würde dem Nachwuchs für die Puppentheater wenigstens eine kleine Chance gegenüber vergleichbaren Berufen bieten.

C) Der Verband "Deutsche Puppentheater e.V." hat sich zum Ziel gesetzt, die als dringend notwendig erkannten Arbeiten zur Erhaltung und Weiterentwicklung der Puppentheater durchzuführen. Dazu gehört die Verbreitung der Kenntnis des Puppentheaters mit allen seinen Möglichkeiten und spezifischen Vorzügen. Die Durchführung dieser Öffentlichkeitsarbeit übersteigt bei Weitem die Möglichkeiten des Verbands.

Als erste Maßnahme in dieser Richtung ist die Herausgabe einer Jahresübersicht der Puppentheater erfolgt. Druck und Versand der Broschüre an die interessierten Stellen wurde aus Mitteln des Verbands begonnen. Von den benötigten 6000 konnten 2000 Stück gedruckt und zum Versand gebracht werden. Für die noch benötigten 4000 Stück fehlen dem Verband die Mittel in Höhe von 4 400 DM. Der Verband bittet um Subventionierung seiner Vorhaben. Ohne stärkere Hilfe der Allgemeinheit können die Puppentheater ihre kulturellen Aufgaben in der Zukunft nicht bewältigen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

(Albrecht Roser)

Vorsitzender des Verbandes
"Deutsche Puppentheater e.V."

VDP von Anfang an mit vertreten ist – zuerst durch Dieter Kieselstein und Harald Schwarz.

Die Gründer*innen erhofften sich ein **sachliches Berufsbild in der Öffentlichkeit**. ‚Puppentheater' sollte – fernab jeder pseudoromantisch-biederen Vorstellung vom ‚letzten Puppenspieler auf dem Jahrmarkt oder im Wohnwagen' – zu einem ernstzunehmenden und wichtigen Bestandteil der westdeutschen kulturellen Öffentlichkeit heranwachsen. Parallel dazu sollte intern ein sachlicher Fachaustausch entstehen und horizonterweiternd wirken.

Je nach den Spezialgebieten der Anwesenden wurden Fachreferate gebildet, die sofort auch immer im Hinblick auf die öffentliche Wahrnehmung arbeiteten:

Zur **Imagepflege** sollten Broschüren entstehen, Kontakte zu Kultusministerien und Schulen, zum Fernsehen und zu Nachrichtendiensten aufgenommen werden. Das **Pressereferat**, das wechselnde Mitglieder ausübten, beschickte vor allem dpa mit aktuellen Meldungen.

1. Ausstellung des VDP

Franz Heinz Wolf (1926-1993) übernimmt es, die Ausstellung zu gestalten. Er ist spezialisiert auf Bühnenbau, insbesondere die Entwicklung immer wieder neuer mobiler klappbarer Bühnenkonstruktionen, die er vor den Augen der neugierigen Kinder aufbaut, darin mit seinen Puppen, manchmal auch Marionetten, und mit Kindern zusammen spielt und wieder vor ihren Augen abbaut. Ab 1964 verlässt er den Guckkasten, konstruiert eine Kofferbühne und reist damit 1965 zum UNIMA-Kongress nach Bukarest, um dort offen zu spielen. Er vertritt die für Westdeutschland noch ungewöhnliche Ansicht, dass jede Inszenierung eine eigene Bühne brauche, und baut zahlreiche klappbare mobile Bühnen nach Aufträgen aus dem In- und Ausland.

Für die Ausstellung konstruiert er 1971 ca. 30 zusammenhängende klappbare, mit Stoff bespannte Rahmen, in denen er die von den Verbandskollegen zur Verfügung gestellten Figuren befestigt. Dazu entsteht ein Katalogheft.

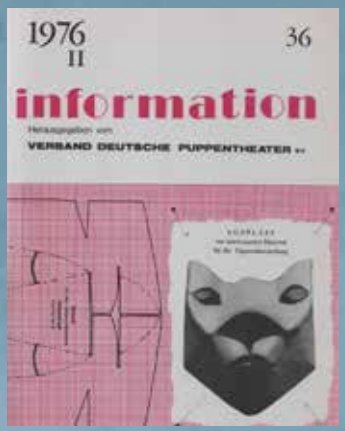
Franz Heinz Wolf kann die Ausstellung auf seinem Bauernhof in Trebur lagern. Er bewirbt und betreut die Ausstellung mit Transporter und Wohnanhänger. Die Ausstellung „Deutsche Puppentheater heute“ wird 20 Jahre lang – 1977 nochmal erweitert – kreuz und quer durch Deutschland und Europa, von Charleville-Mézières bis Stockholm verliehen. Sie begleitet Puppentheaterwochen, steht in Sparkassen, Museen, Kulturhäusern oder Theatern und kostet den Veranstalter lediglich die Fahrtkosten und das Aufbauhonorar für Wolf. Sie ist für die intendierte Imagepflege der ersten Verbandsgeneration ein voller Erfolg.

Geplant und erfolgreich durchgeführt wurde auch der Aufbau und Verleih der **Wanderausstellung: Deutsche Puppentheater heute**.

Das wichtige Referat war **Public Relation/ Pressereferat**, das gedruckte Informationen und die über den Presseausschnittdienst gesammelten Artikel, Kritiken und allgemeine Artikel über Puppentheater an die Verbandsmitglieder weitergeben sollte. Dieses Referat übernahm P.K. Steinmann. Unter dem Titel *information* versandte er ab 1.8.1968 bis zu 8mal jährlich hektographierte Blätter mit Mitteilungen, Fragebögen, Presseartikeln, Diskussionsbeiträgen und Stückabdrucken.

Ab 1974/Heft 30 bekam die ***information*** – ab **1977** ***puppenspiel information*** – eine wiedererkennbare grafische Aufmachung von Hans Scheu und erscheint seither zweimal im Jahr – seit 2000 unter dem Titel ***Puppen, Menschen & Objekte. Theaterzeitschrift***. Hans Scheu führte die Adressenliste am Ende jeder Ausgabe der Zeitschrift ein und erfand die Rubrik „Das Bühnenportrait – aufgenommen mit dem Selbstauslöser“. Mit diesen produktiven Maßnahmen konnten sich die Verbandskollegen untereinander kennenlernen und austauschen; für Veranstalter enthielt die *information* Stückbeschreibungen und wertvolle Hinweise. 1990 kam der „Premierenspiegel“ dazu. Diese Zeitschrift ist eine wichtige Dokumentation der künstlerischen Entwicklung des westdeutschen Figurentheaters.

Die jährlichen Verbandstagungen, später Bundeskongresse, und die Artikel in der *information* trugen dazu bei, dass all die Kollegen, die **Puppentheaterwochen** in Zusammenarbeit mit ihren dezentralen Kulturämtern organisierten, nun ein vielfältiges Angebot empfehlen konnten; darüber hinaus garantierte die Verbandsmitgliedschaft seriöses Geschäftsgebaren.



puppenspiel information

P.K. Steinmann formuliert dazu 1970: „Was ist zu tun? Nach meiner Auffassung: Die Beendigung des Dornröschenschlafs für die Möglichkeiten des Figurenspiels durch den Prinzenkuss sachbezogener Literatur." (Reflektionen über ein Medium 1974, S.9)

Hans Scheu meint als Herausgeber: „Die *information* soll eine lebhafte Weiterführung der jährlich einmal stattfindenden Berufsspielertagung sein, wo Probleme und Fragen infolge der kurzen Zeit des Beisammenseins nie richtig ausdiskutiert werden können ... ein Aufruf zur ständigen Diskussion im Interesse unseres Berufsstandes" (Hans Scheu, Ein Wort zuvor, 1974 I H.30)

Die *information* enthält bis heute Inszenierungsberichte, Diskussionsbeiträge, Bühnenporträts, den Premierenspielgel der Verbandsmitglieder, ausgesprochen vielfältige technische Anregungen zum Figurenbau, Nachrichten aus der Szene und Rezensionen der Fachliteratur. Diese Fachzeitschrift enthält wichtige, umfangreiche Dokumentationen der (zunächst west-)deutschen freien, mobilen Figurentheaterszene.

Mit der neuen Aufmachung ab 1974 wird sie nicht mehr nur verbandsintern verteilt, das Zielpublikum sind nun auch z.B. Schweizer Kollegen, Veranstalter, Amateurgruppen und andere Puppenspieler.

Für P.K. Steinmann ist die Zeitschrift die Chance schlechthin, seine tägliche berufliche Arbeit stetig analytisch zu begleiten. Er versucht, seine eigenen Arbeitsergebnisse, aber auch die rasanten künstlerischen Entwicklungen hier in Begriffe zu fassen.

Als Wilfried Nold 1976 seinen Verlag *puppen&masken* gründet, nutzt Steinmann die Gelegenheit, aus zuvor in der *information* verstreuten Artikeln und Überlegungen und aus Vortragsmanuskripten seine Fachbücher herauszugeben. Richtungsweisend wurden: Figurentheater – Reflexionen über ein Medium (1974) (2. erweiterte Auflage 1983) und „Theaterpuppen – ein Handbuch in Bildern" (Frankfurt/Main, 1. Auflage 1980). Steinmann dokumentiert hier auf 220 Seiten über 40 verschiedene Figurenarten, gibt Auskunft über Herstellungsprinzipien von Puppenköpfen, Bewegungstechniken und Bühnenformen und stellt an den Schluss eine ausführliche internationale Literaturliste. Dieses Buch ist auch eine Bilanz der jahrelangen umfassenden Diskussionen und Dokumentationen im Verband.

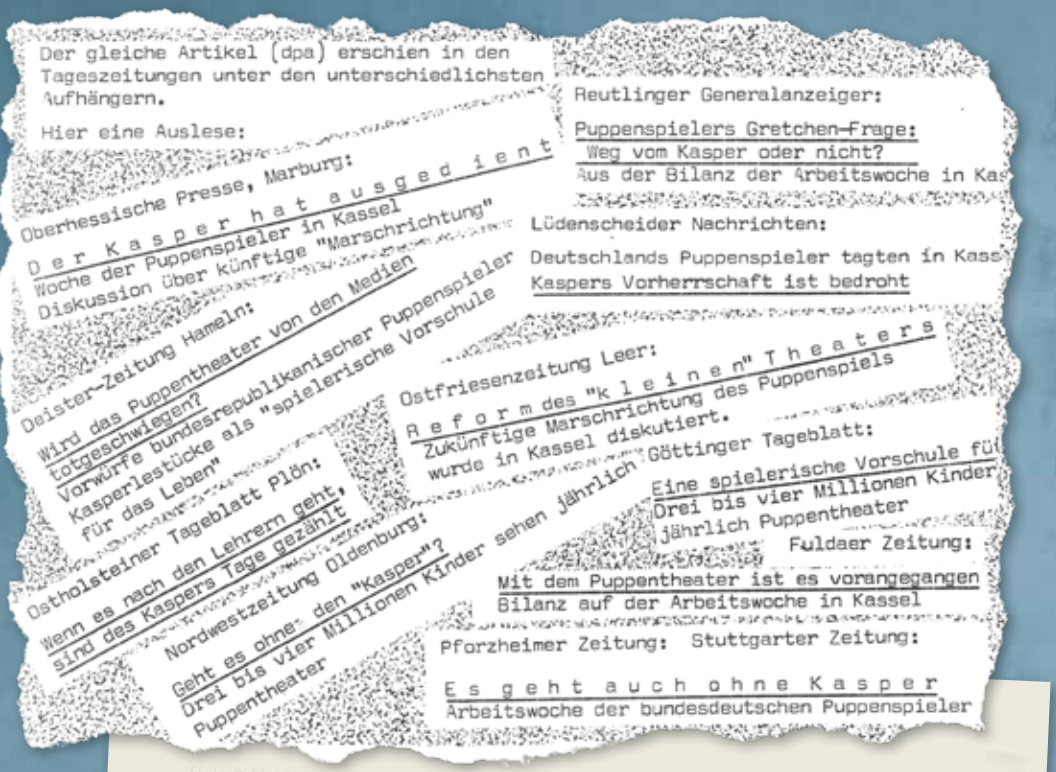
Weil bis heute alle sehr unterschiedlich arbeiten, tragen die Puppenspieler über Jahre hinweg Materialien über ihre Bühnen zusammen: Stücke, Plakate, Lebensläufe, Tonbandaufzeichnungen, Gesprächsprotokolle, Fotos und später Filme. Vor allem wird von Anfang an ein Pressespiegel zusammengestellt und für alle vervielfältigt. Der erhebt zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit, ist aber ein wichtiges Zeugnis für die Vielfalt des Puppentheaters in der Bundesrepublik.

Im Lauf der Zeit ist aus diesen Referaten das **Verbandsarchiv** entstanden.

Eine weitere Diskussion in den 70er Jahren erörterte die **sozialpädagogischen Aufgaben des Puppenspiels**. Hier griffen die Kollegen ein aktuelles Thema auf, um sich politisch zu positionieren.

Sozialpädagogik bezeichnet die Ausbildung zur Befähigung eines jungen Menschen zum eigenverantwortlichen sozialen Handeln. Erst 1967 wird dieser Begriff durch die Kultusministerkonferenz in der Bezeichnung „Fachschule für Sozialpädagogik" amtlich. Die Ausbildung zur sogenannten „Jugendleiterin" war ursprünglich nur Frauen vorbehalten; die erste Fachhochschule für Sozialpädagogik eröffnete 1971 und ließ nun auch Männer zu. In der breiten Auseinandersetzung um die sich wandelnde Pädagogik und das neue Kindertheater gewann Sozialpädagogik rasch an Brisanz. Dass dieser Begriff in den ersten Selbstverständnisdiskussionen auftauchte, zeigt, wie aktuell er war, und das Ergebnis, wie vorsichtig die Puppenspieler sich sozialpädagogischen Ansprüchen gegenüber verhielten.

Sie sahen sozialpädagogische Aufgaben des Puppenspiels, die durch den seit 1952 wieder arbeitenden **Deutschen Städtetag** unterstützt werden sollten; jedoch bestanden sie auf ihrer unbedingten persönlichen und künstlerischen Freiheit.



Der gleiche Artikel (dpa) erschien in den Tageszeitungen unter den unterschiedlichsten Aufhängern.

Hier eine Auslese:

Oberhessische Presse, Marburg:
Der Kasper hat ausgedient
Woche der Puppenspieler in Kassel
Diskussion über künftige "Marschrichtung"

Deister-Zeitung Hameln:
Wird das Puppentheater von den Medien totgeschwiegen?
Vorwürfe bundesrepublikanischer Puppenspieler
Kasperlestücke als "spielerische Vorschule für das Leben"

Ostholsteiner Tageblatt Plön:
Wenn es nach den Lehrern geht, sind des Kaspers Tage gezählt

Nordwestzeitung Oldenburg:
Geht es ohne den "Kasper"?
Drei bis vier Millionen Kinder sehen jährlich Puppentheater

Reutlinger Generalanzeiger:
Puppenspielers Gretchen-Frage: Weg vom Kasper oder nicht?
Aus der Bilanz der 4rbeitswoche in Kas

Lüdenscheider Nachrichten:
Deutschlands Puppenspieler tagten in Kass
Kaspers Vorherrschaft ist bedroht

Ostfriesenzeitung Leer:
Reform des "kleinen" Theaters
Zukünftige Marschrichtung des Puppenspiels wurde in Kassel diskutiert.

Göttinger Tageblatt:
Eine spielerische Vorschule fü
Drei bis vier Millionen Kinder
jährlich Puppentheater

Fuldaer Zeitung:
Mit dem Puppentheater ist es vorangegangen
Bilanz auf der Arbeitswoche in Kassel

Pforzheimer Zeitung: Stuttgarter Zeitung:
Es geht auch ohne Kasper
Arbeitswoche der bundesdeutschen Puppenspieler

Zusätzliche Information zum Rundschreiben vom 8.2.73
von Gerhard Sagert, Hannover

Vom Kasper zur modernen Gesellschaftskritik

Der Kasper gehört zum Puppentheater, solange es Kinder gibt, die ihr Gefühl am Guten und Bösen, an Belohnung und Strafe orientieren. Dies deutete Kassler Treffen der vor vier Jahren gegründeten Vereinigung „Deutsche Puppentheater" wurde jedoch deutlich, daß bei der Mehrzahl der Bundesbühnen nicht nur ein deutlicher Niveauanstieg zu beobachten ist. Es drängt auch eine Gruppe von Puppenspielern in den Vordergrund, die an alte handwerkliche Traditionen anknüpfend neue Wege für Inhalt, Form und Sprache des deutschen Puppenspiels suchen. Aus dem Jahrmarktsvergnügen von einst, der anspruchslosen Kinderbelustigung, haben sie eine Kunstform entwickelt, die mit Erfolg Dramen von Georg Büchner und Friedrich Dürrenmatt meistert.

„Der Schauspieler muß eine Rolle darstellen, die Puppe ist bereits Rolle", meint Marie Luise Knoedgen aus Frankfurt, die aus ihrem Spielplan den „faschistoiden Kasper" verbannt hat und im Kinderprogramm das Problem der Gastarbeiter oder der repressiven Erziehung aufreift. Den Erwachsenen bietet diese Puppenbühne politische Parabeln und gesellschaftskritische Satiren. Die Diskussionen um das Kindertheater, mit dem in vielen Städten experimentiert wird, halten die progressiven Puppenspieler für eine Rechtfertigung ihrer Arbeit. Nur meinen sie, daß das Puppentheater der „Menschenbühne" einiges voraus habe. „Puppen sind schon Verfremdung. Bei der Benutzung von Phantasiefiguren, die kaum noch Ähnlichkeit mit Menschen oder Tieren haben, bleibt ein weiter Spielraum für die eigene Ausdeutung", meint Marie Luise Knoedgen.

Gättinger Tageblatt v. 11.Jan.1973

Auf der Suche nach einem neuen Stil haben die deutschen Puppenspieler verschiedene Lösungen gefunden. „Die Bühne" des Berliners P. K. Steinmann bemüht sich um andere Bezüge der Figuren untereinander und will die Dramaturgie den Kinderproblemen in der Industriegesellschaft von heute öffnen. In seinem literarischen Figurenspiel für Erwachsene bietet er eigene Interpretationen von Stoffen Eichendorffs, Materlincks, Beckettis, Picassos und Alfred Doeblins. Als Reformer gilt auch Ted More (Künzelsau), der die Konsumgesellschaft persifliert und Titel wie „Vom Leben und Sterben des gesunden Menschenverstandes" aufführt.

Seit der Renaissance des deutschen Puppenspiels nach 1920 mit den Hohnsteinern und den modernen Bühnentechnischen Ausdrucksmitteln der Prager — etwa im schwarzen Theater — hat es keine derartige neue Strömung mehr gegeben. Bei aller Bedeutung der reinen Unterhaltung, die vor allem vor Kindern nie vernachlässigt werden sollte, geht es den progressiven Puppenspielern darum, Probleme in spielerischer Form aufzuzeigen, zum Nachdenken anzuregen und Lösungsvorschläge für Konfliktsituationen anzubieten. Über das Medium Puppe, deren Ursprung in kultische Bereiche der menschlichen Frühzeit weist, werden Klischees aufgelöst, Vorurteile abgebaut und die bei Erwachsenen oft verschüttete Phantasie geweckt. Dies mag auch ein Grund sein, weshalb sich neben den Pädagogen, die Puppen gern als Unterrichtshelfer benutzen, mehr und mehr die Volkshochschulen der Puppenbühne als Mittel der Erwachsenenbildung bedienen.

Jörg-H. Beyer

Der Bericht wurde mir als Abzug von Koll.Strüver übersandt

Frankfurter Rundschau

Kinder an die Macht

Puppenspiele vom „kindertheater hessen"

RÜSSELSHEIM. Der Aufschwung des Kindertheaters der letzten Jahre dürfte im wesentlichen zwei Gründe haben: einen theaterimmanenten, der im Kindertheater das Nachwuchsbäumchen für Theaterbesucher sieht, an denen es, wie man nur zu genau weiß, fehlt, und einen zweiten, wichtigeren Grund, der weniger am Theater orientiert ist als an den Adressaten, den Kindern selbst. Das neuere Kindertheater hat sich vor allem in den Diskussionen um eine antiautoritäre Erziehung entwickelt, die Kinder nicht als Objekte von Erziehung sehen wollte, sondern als Subjekte in einem sich selbst regulierenden Erziehungsprozeß ansah. Ein ernst zu nehmendes Kindertheater hätte zuallererst die Kinder selbst ernst zu nehmen, das heißt, die bequemen Wunschprojektionen Erwachsener von einer heilen Kinderwelt aufzugeben und die Konflikte, die eine kinderfeindliche Gesellschaft diesen bereitet, darzustellen.

Puppentheater, traditionelle Domäne des Kindertheaters, ist in der Regel weit davon entfernt, die moralischen Kasperliaden und Märchenspiele von den bösen und guten Kindern auf ihren ideologischen Stellenwert hin zu reflektieren. Von den drei Puppenspieltheatern, die sich als „kindertheater hessen" zusammengeschlossen haben, um an Volkshochschulen und Theatern ihr Angebot im Abonnement zu vertreiben, brachte nur eine einzige Gruppe den Ansatz zur Veränderung auf. Die „neue puppenbühne" von Werner und Marieluise Knoedgen aus Frankfurt führte gängige Kinderdressur durch Prügel in der „Kinderverhaumaschine" aus der Sicht zweier Kinder vor. Obwohl auch in diesem Stück am Ende harmonisierende Versöhnung mit den Erwachsenen die realistischen Konflikte wegzaubert, war doch gezeigt worden, daß Prügel als Erziehungsmittel nicht nur aus moralischen, sondern aus ganz rationalen Gründen Unsinn sind, weil sie nämlich nicht helfen.

Dennoch — die anwesenden Kinder neigten mehr zur Gegengewalt als zur Versöhnung, und wenn es nach ihnen gegangen wäre, hätten die Puppeneltern erheblich mehr Prügel bekommen. Obwohl sich an einer solchen Reaktion ablesen läßt, daß die didaktische Intention in einer unrealistischen Lösung von den Kindern zu Recht torpediert wird, so spricht es doch für die „neue puppenbühne", daß sie die Kinder nicht suggestiv zu Akklamationen verführt.

Dagegen ergingen sich die „Rüsselsheimer Puppenspiele" in einem halbstündigen Exkurs zur Reinlichkeitsdressur: der brave, blonde Kasper kontra böses, schwarzhaariges Schmutzteufelchen. Die „Soldiner Puppenbühne" aus Kassel gab sich zwar mehr von der unterhaltsamen Seite, aber auch dort herrschten die Appelle zum höflichen „Seid nett zueinander" vor. (Die „neue puppenbühne" zeigt am 18. 3. im Jugendhaus in der Langen Straße 25 um 16.30 „Die Kinderverhaumaschine" und um 19.30 „Das große Ding".)

GERTRUD KOCH

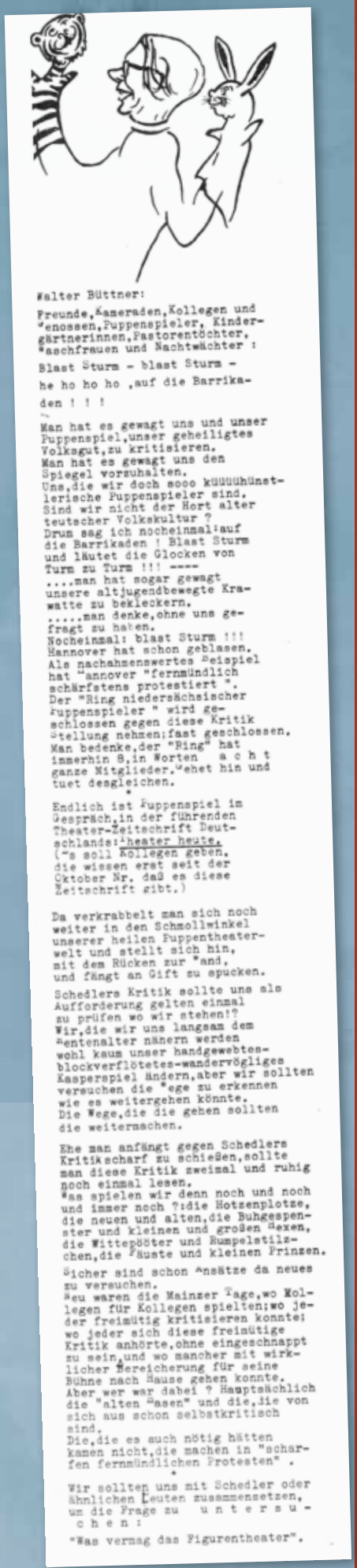
Immer wieder untereinander abgefragte Statistiken belegten die sozialpädagogische Bedeutung des Puppentheaters, das von der Presse nicht wahrgenommen wurde. Ein Grund dafür sind die bis heute öffentlich nicht beachteten, geschlossenen Veranstaltungen in Kindergarten und Schule.

In der streitbaren Diskussion um den **Kasper** und **emanzipatorisches Kindertheater** bis zur Mitte der 70er Jahre tauchen sozialpädagogische Probleme und Arbeitsfelder immer wieder auf.

Das Publikum bzw. die jeweilige Regionalpresse bildeten zeitweise durchaus eine kritische Verbindung zwischen den internen Diskussionen und den künstlerischen Bedürfnissen der Öffentlichkeit.

Aufgrund reger Kurstätigkeiten in den USA und in Jugoslawien und seiner internationalen Gastspielreisen machte sich Albrecht Roser keine Illusionen über das Niveau der westdeutschen Puppentheater. Er sah vor allem die demokratischen Entwicklungsmöglichkeiten in einer **Diskussionskultur zur gegenseitigen Kritik**. Die Besprechungen der Inszenierungen, die zu den jährlichen Tagungen gezeigt wurden, wurden geradezu zur Institution. Die Regel lautete, zuerst die positiven Merkmale einer Inszenierung zu beschreiben, dann die negativen und zuletzt den Puppenspieler noch einmal zu hören. Diese Art von Kritik setzte viel Selbstdisziplin, Zuhören und Respekt untereinander voraus und akzeptierte vor allem, dass *jede*r* Kolleg*in regional sein*ihr Publikum hatte.

So wurden auf diesen Arbeitstreffen allmählich Maßstäbe für die eigene Arbeit formuliert und Verständnis für andere Ansichten entwickelt.



Walter Büttner:

Freunde,Kameraden,Kollegen und
Genossen,Puppenspieler, Kinder-
gärtnerinnen,Pastorentöchter,
Waschfrauen und Nachtwächter :

Blast Sturm - blast Sturm -
he ho ho ho ,auf die Barrika-
den ! ! !

Man hat es gewagt uns und unser
Puppenspiel,unser geheiligtes
Volksgut,zu kritisieren.
Man hat es gewagt uns den
Spiegel vorzuhalten.
Uns,die wir doch sooo kUUUUhUmet-
lerische Puppenspieler sind.
Sind wir nicht der Hort alter
teutscher Volkskultur ?
Drum sag ich nocheinmal:auf
die Barrikaden ! Blast Sturm
und läutet die Glocken von
Turm zu Turm !!! ----
....man hat sogar gewagt
unsere altjugendbewegte Kra-
watte zu bekleckern.
.....man denke,ohne uns ge-
fragt zu haben.
Nocheinmal: blast Sturm !!!
Hannover hat schon geblasen.
Als nachahmenswertes Beispiel
hat "annover "fernmündlich
schärfstens protestiert ".
Der "Ring niedersächsischer
Puppenspieler " wird ge-
schlossen gegen diese Kritik
Stellung nehmen;fast geschlossen.
Man bedenke,der "Ring" hat
immerhin 8,in Worten a c h t
ganze Mitglieder.Gehet hin und
tuet desgleichen.

*

Endlich ist Puppenspiel im
Gespräch,in der führenden
Theater-Zeitschrift Deut-
schlands:"heater heute.
(Es soll Kollegen geben,
die wissen erst seit der
Oktober Nr. daß es diese
Zeitschrift gibt.)

Da verkrabbelt man sich noch
weiter in den Schmollwinkel
unserer heilen Puppentheater-
welt und stellt sich hin,
mit dem Rücken zur Wand,
und fängt an Gift zu spucken.

Schedlers Kritik sollte uns als
Aufforderung gelten einmal
zu prüfen wo wir stehen!?
Wir,die wir uns langsam dem
Rentenalter nähern werden
wohl kaum unser handgewebten-
blockverflötetes-wandervögliges
Kasperspiel ändern,aber wir sollten
versuchen die Wege zu erkennen
wie es weitergehen könnte.
Die Wege,die die gehen sollten
die weitermachen.

Ehe man anfängt gegen Schedlers
Kritik scharf zu schießen,sollte
man diese Kritik zweimal und ruhig
noch einmal lesen.
Was spielen wir denn noch und noch
und immer noch ?:die Hotzenplotze,
die neuen und alten,die Buhgespen-
ster und kleinen und großen Hexen,
die Wittepöter und Rumpelstilz-
chen,die Fäuste und kleinen Prinzen.

Sicher sind schon Ansätze da neues
zu versuchen.
Neu waren die Mainzer Tage,wo Kol-
legen für Kollegen spielten;wo je-
der freimütig kritisieren konnte;
wo jeder sich diese freimütige
Kritik anhörte,ohne eingeschnappt
zu sein,und wo mancher mit wirk-
licher Bereicherung für seine
Bühne nach Hause gehen konnte.
Aber wer war dabei ? Hauptsächlich
die "alten Hasen" und die,die von
sich aus schon selbstkritisch
sind.
Die,die es auch nötig hätten
kamen nicht,die machen in "scharf-
fen fernmündlichen Protesten" .

*

Wir sollten uns mit Schedler oder
ähnlichen Leuten zusammensetzen,
um die Frage zu u n t e r s u -
c h e n :

"Was vermag das Figurentheater".

Streit um die Kasperfigur

Die Diskussion um den Kasper als Identifikationsfigur für Kinder schwelte bereits seit Ende der 50er Jahre. P.K. Steinmann brachte es fertig, in der ersten *puppenspiel information* nach Gründung des Verbandes im Juli 1968, im September die Reizfrage zur Diskussion zu stellen: „Ist der Kasper noch aktuell?“

Steinmann selbst hatte sich den Hohnsteiner Friedrich Arndt nach einem Lehrgang 1950 zum Vorbild genommen. Erst auf der Internationalen Woche des Puppenspiels 1957 in Braunschweig wurden ihm die vielfältigen Möglichkeiten des Figurentheaters klar. Seine eigene Emanzipation vom kunsthandwerklichen Puppenspiel begann sowohl bildnerisch als auch analytisch, als er seine eigene Bühne 1959 gründete. Mit seinen kritischen Bemerkungen zum Kasper für Kinder eckte er von Anfang an im Verband an. Das sozial engagierte realistische emanzipatorische Kindertheater wurde seit Ende der 60er Jahre in Westdeutschland und West-Berlin breit diskutiert. Steinmann, der an der Berliner Pädagogischen Hochschule unterrichtete, trug diese Diskussion in den Verband, in dem sich Kasperspieler, Marionettenspieler und experimentelle Puppenspieler zusammengefunden hatten.

Melchior Schedler hatte schon im Oktober 1971 mit einem provokanten Artikel „Was vermag das Figurentheater?“ in *Theater heute*, in dem er sich das Repertoire der Puppenspieler vornahm, einen Proteststurm ausgelöst.

Schedler brachte mit „Schlachtet die blauen Elefanten“ eine außerordentlich provozierende Auseinandersetzung mit der Kindertheater- und Puppentheatersituation heraus. Dieses Buch löste eine heftige Diskussion um den Kasper als Theaterfigur aus.

Franz Heinz Wolf wagte im Mai 1972 im Stadtheater Rüsselsheim ein Experiment: Er lud unter dem Titel „Kindertheater in Hessen“ die „neue puppenbühne“ von Werner und Marieluise Knoedgen aus Frankfurt ein und Fritz und Elfriede Leese, Soldiner Puppenbühne, aus Kassel. Die dramaturgischen Gegensätze in den Stücken waren bemerkenswert. Wolf selbst spielte offen mit Bühnenobjekten wie Koffer oder Schirm und seinen Figuren für die Kleinen, Leeses waren bekannt für komödiantische Unterhaltung für Schulkinder, bei der meistens der Kasper nicht fehlte. Knoedgens brachten insbesondere mit „Die Kinderverhaumaschine“ ihr progressives Puppenspiel ein. Alle drei hatten sich über den Verband kennen- und tolerieren gelernt. Drei völlig verschiedene Bühnen wurden hier gleichwertig dem Publikum präsentiert. Die Presse beschrieb dieses Treffen ausführlich. „Die Kinderverhaumaschine“, in der die zuschauenden Kinder animiert wurden, sich kritisch mit Schlägen als Erziehungsmittel am Beispiel einer prügelnden Mutter auseinanderzusetzen, war der Favorit der Presse.

Steinmann regte immer wieder an, den Anschluss an die neue Kindertheaterbewegung nicht zu verlieren und die Diskussionen um das Medium und die eigene Arbeit auch in dramaturgischer Hinsicht voranzutreiben.

Nachdem zur Kasseler Verbandstagung im Januar 1973 Marieluise Knoedgen zur Pressereferentin gewählt worden war, erklärte sie in einem Presseinterview, dass sie den Kasper für ein „Relikt aus faschistoider Zeit“ halte. Diese Formulierung verbreitete sie auch in ihrer Werbung und dem Pressematerial, das sie an dpa sandte. Damit spielte sie auf die stereotype Animation der Kinder zum Ja-Schreien an aber auch auf die für Kinder unhinterfragbare Idolisierung dieser zeitlosen ‚Führer‘-Figur.

Der daraufhin losbrechende Proteststurm im Verband mit Austritten und Rücktritten ist für Steinmann so unsachlich, dass er ihn kurzerhand in der *puppenspiel information* nicht veröffentlicht. Ein streitbarer reger Briefwechsel brach los; Roser berief eine öffentliche Vorstandssitzung zur Braunschweiger Woche ein, wo viele Kollegen erwartet wurden, um die Premiere der Gemeinschaftsinszenierung „Der Besuch der alten Dame“ zu sehen. Der Generationenkonflikt beruhigte sich wieder einigermaßen, stellte aber die Weichen: Ein kritisch-kreativer Blick auf Puppentheaterdramaturgien wurde immer sinnfälliger und deutete den Aufbruch in die 80er Jahre an.

1978 resümiert Fritz Leese trocken, Stücke ohne den Kasper verkauften sich besser: „Von 50 Verbandsbühnen spielen 37 mit dem Kasper, 20 sogar ausschließlich (in allen ihren Stücken!), und die übrigen 13 sind nicht etwa alles Kaspergegner, nur: sie können ihn nicht einsetzen (z.B. Roser, Kurock u.a.) ... Jeder macht das, was er mag, und gelegentliche Diskussionen enden immer ohne Blutvergießen.“

Die Figur des Kasper ist seither gründlich in Frage gestellt worden. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wurde diese eigentlich traditionelle Jahrmarktfigur aus ihrem ganz unbürgerlichen Zusammenhang immer wieder umgewidmet. Vor allem ließ sie sich zur Propaganda von rechts nach links gebrauchen und natürlich auch zur Pädagogik. Kasper wird in eine zeit- und gesellschaftslose Sphäre gehoben und Projektionsfläche für allerlei Idolisierungen: fröhlich, Herz auf dem rechten Fleck, schlagfertig, nie bösartig, gesund, unsterblich ... Sein groteskes, sein absurdes Umfeld, seine Zugehörigkeit zu all den anderen europäischen Lustigen Figuren mit ihren recht unterschiedlich verrückten Temperamenten wird spätestens seit 1933 nicht mehr gesehen. In seiner Ablehnung dieses ahistorischen Idols formulierte Steinmann seit 1968 zumindest wieder dramaturgische Überlegungen zu facettenreichen Identifikationsfiguren, um Kinder zu eigenständig denkenden, kritischen Zuschauern werden zu lassen.

„Jetzt nach fast 30 Jahren in dieser Entwicklung scheint der Zeitpunkt gekommen, den Kasper in die Geschichte eingehen zu lassen. Zugegeben, der Kasper war in der Hochblüte eine große Figur, aber auch große Figuren treten ab. Die meisten Spieler trauen dem Kasper ohnehin nicht mehr. Er trägt das Spiel nicht und wird zur Randfigur, eben zum Relikt. Das Spiel ohne diese Figur wird frei für die Elemente, die heute ein Spiel beherrschen sollten.

Eine unbekannte Führungsfigur beinhaltet die Forderung, diese abzutasten, sich ihr kritisch zu nähern. Schnell, oft zu schnell, sind Kinder bereit, einer Figur zu folgen, und in unseren besten Spielen werden wir versuchen, das Vertrauen der Kinder auch einmal zu verunsichern. Eine Enttäuschung von der Bühne herab weckt Kritik für das Leben.

Es ist auch möglich, Kinder innerhalb eines Spieles in mehrere Vertrauensverhältnisse zu ziehen, aber nicht mit der Oma, sondern mit Figuren, die noch nicht katalogisiert sind. Dem Kind ausschließlich heile Welt zu zeigen, ist verantwortungslos.“

P.K. Steinmann: Ist der Kasper noch aktuell? Information I/1968

bühnen- und figurentechniken

Tierkopf aus Schaumstoff

Schaumstoff ist ein vielseitig verwendbares Material und bietet sich besonders für die Herstellung von Tierfiguren an. Das Material ist herrlich leicht, relativ unempfindlich, läßt sich leicht bearbeiten und hat eine Oberflächenstruktur, die wie Fell wirkt.

Am besten eignet sich eine feste, feinporige Qualität. Ich verwende weißen **Esterschaum MBZ**, das Kilo zu sieben DM. Eine Bezugsquelle kann ich leider nicht nennen, da mein Bekannter mir das Material nur aus Gefälligkeit überläßt. Ich bin aber gern bereit, an Kollegen Schaumstoff abzugeben.

Hier will ich nicht über die künstlerische Gestaltung berichten, sondern über die technische Arbeitsweise. Deshalb erspare ich mir auf die **Formfindung** einzugehen und befasse mich nur mit der **Formgebung**.

Wenn der Entwurf steht, im Kopf oder auf dem Papier, übertrage ich die äußeren Umrisse mit Kohlestift auf den Block (**Bild 1**). Ich empfehle Kohlestift, da Filzstifte oder ähnliches sehr tief einfärben. Wenn diese Linien nicht weggeschliffen werden, wirkt das später sehr störend. Kohle kann man ausbürsten.

Nun wird der Block zugeschnitten. Es eignet sich jede Säge, je feiner die Zahnung, um so besser der Schnitt (**Metallsäge**). Ich mache es mit der Bandsäge, solange ich noch durchkomme (**Bild 2 und 3**) **Bild 4** zeigt den zugeschnittenen Kopf.

Jetzt beginnt die Arbeit mit der **Biegewelle**. Die Biegewelle hat folgende Vorteile: eine hochtourige Werkzeugmaschine, in der Hand verhältnismäßig wenig Gewicht, ein kurzer Hebel von der Hand bis zum Werkzeug, das Handstück ist klein und griffig, dadurch ist Einhandbedienung möglich. Das jeweilige Werkzeug läßt sich gut führen und man kann sehr wendig damit arbeiten.

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

ARBEITSTECHNIK:
Köpfe aus Polyurethanschaumharz, gegossen in einer Kautschukform.

Manchmal könnte man einen Kopf in mehreren Ausführungen gebrauchen, z.B., wenn eine Puppe im Nachthemd auftreten soll und in der nächsten Szene im Handwerkeroverall und dann im Frack. Das Umziehen der Puppe während des Spiels ist immer sehr zeitraubend. Wenn wir mehrere gleiche Köpfe haben und diese entsprechend unterschiedlich kostümieren, dann brauchen wir während des Spiels nur die Puppe zu wechseln.

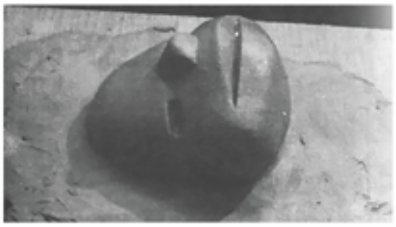
Um den absolut gleichen Kopf mehrmals zu haben, eignet sich besonders gut das Gießen in der Kautschukform.

Ich gehe davon aus, daß der Kopf neu erstellt werden soll.

Zuerst wird die Maske (vordere Gesichtshälfte) modelliert. Ich nehme am liebsten Ton, es eignet sich aber auch Plastelin.

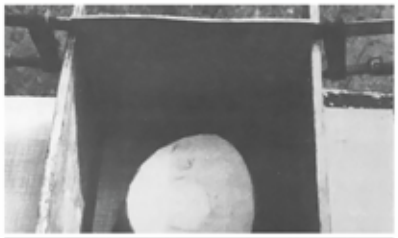
Diese fertige Maske legt man auf eine Ton- oder Plastelinschicht (**Bild 1**). Die Maske muß komplett fertig sein, d.h. sie muß so sein, wie der fertige Kopf mal aussehen soll. Denn eine Nachbearbeitung des Gießlings erfordert überflüssige Arbeit und ist nicht im Sinn dieser Arbeitsweise.

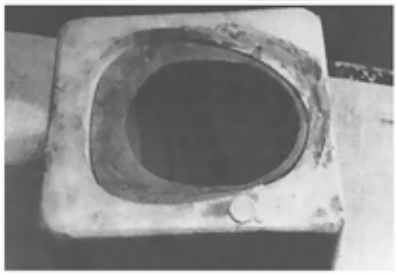
Um die fertige Maske werden 2 dünne Blechstreifen (0,3 mm) in die untere Tonschicht gesteckt. Es eignen sich ganz besonders gut die Metall-Druckplatten (Offsetplatten) von Schnelldruckmaschinen, die bei einigen unserer Kollegen als Abfall anfallen.



Die Bleche sollten so gesteckt werden, daß ein Mindestabstand (ca. 5 mm) von der Maske zum Blech eingehalten wird. Die Bleche dürfen das Modell an keiner Stelle berühren. Außerdem sollte der so entstandene Blechring nach oben hin enger werden. Der Blechring wird mit Tesakrepp zusammengehalten. Die Übergangsstellen von einem Blech zum anderen werden mit Ton oder Plastelin von außen abgedichtet. Der von der unteren Schicht überstehende Ton wird dann noch als Verstärkung von außen vorsichtig an das Blech gedrückt. Der Blechring muß ganz dicht sein (**Bild 2**)

Nun wird der Kautschuk mit 3 - 5 Prozent Härter angerührt und in die Blechform gegossen bis die Maske völlig bedeckt ist (**Bild 3 und 4**).





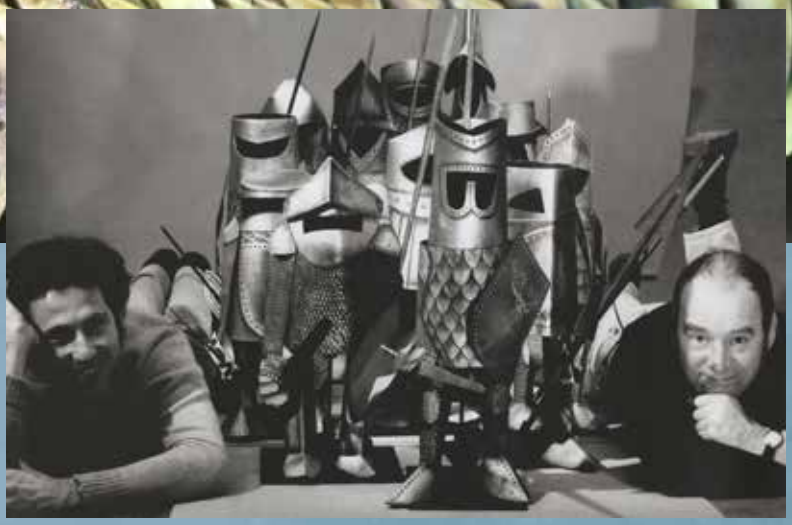
Diejenigen, die sich geschäftlich ganz auf das Spielen konzentrierten, vergaben gern Aufträge an die unterschiedlichsten **Figurenbildner**; dieser Beruf zeichnete sich allmählich in der Szene ab: Fritz Herbert Bross, Jochen Grundmann, Till de Kock, Lore Lafin, Friedrich Falkner, Hansjürgen Fettig, Erich Namenhauer, Ulli Schnorr lieferten jeweils eigene Handschriften, die den Bühnen bildnerische Vielfalt für das Publikum garantierten. Andere bauten ihre Puppen selbst und experimentierten dabei gern mit **ungewöhnlichen Materialien** und berichteten darüber in der *information*. Mit der **Papiermethode**, die er ursprünglich für die **Fernseharbeit** ausarbeitete, gab Albrecht Roser einen bis heute nachhaltigen Impuls in die Szene.

Günter und Ulli Schnorr

Von der Papiermethode zum Agoplast

Für einen Fernsehauftrag 1962 experimentierte Albrecht Roser mit Papier: Die Figuren sollten schnell fertig sein und so präzise gearbeitet, dass sie vor einer Kamera bestehen konnten. Von Hans Scheu erhielt er den Tipp, mit Agoplast zu arbeiten, einer chemischen Pappe, aus der Prothesen geformt werden. Die Figuren wurden rechtzeitig fertig, waren extrem leicht und wasserfest, wirkten künstlich und zugleich mit eigenwilliger Aussagekraft – humorvoll und ernst.

Seine Studien gab er bereits 1969 in einem ersten Kurs für die Verbandskollegen bekannt: Aus flachem Papier sind durch bewusst gesetzte Schnitte zylindrische oder kegelige Formen zu entwickeln, aus denen die unterschiedlichsten Hände, Körper und Gesichter konstruierbar werden. Diese Formen sind, wenn man ihre Schnitte einmal auf Millimeterpapier gezeichnet hat, zuverlässig wiederholbar.



Fernsehexperimente im SDR

Die Agoplastmethode wird Grundlage für die Fernseharbeit, die Albrecht Roser, Peter und Benita Steinmann, Ilsebyll Beutel und Kurt Spöri 1975/76 im Süddeutschen Rundfunk (SDR) Stuttgart entwickeln. Sie haben Zeit; sie sollen experimentieren; es geht ihnen nicht darum, eine Inszenierung abzufilmen.

Für die Filme „Der Gulp“, „Der Held“ und „Das Hondebott“ werden ausführliche Drehbücher verfasst; die Bühnenbilder und die Figuren bekommen eine künstlerische Spannung zueinander; die Figuren können sich frei im Raum bewegen und erlauben ungewöhnliche Kamerafahrten, da die Spieler eine Spielleiste ablehnen: Der Fernsehausschnitt ist der eigentliche Guckkasten.

Die Mitwirkenden erleben auch mit den Kameraleuten eine intensive Gruppenarbeit und nehmen die Erfahrungen in zukünftige Fernsehproduktionen mit. Aber eine solche Großzügigkeit eines Senders erfahren sie nicht mehr.

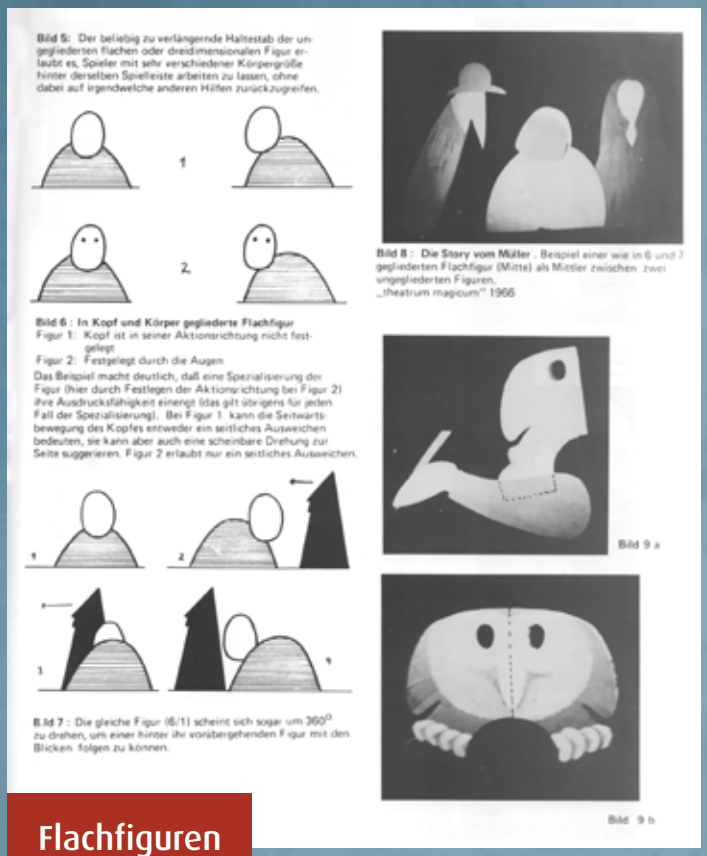


Bild 5: Der beliebig zu verlängernde Haltestab der ungegliederten flachen oder dreidimensionalen Figur erlaubt es, Spieler mit sehr verschiedener Körpergröße hinter derselben Spielleiste arbeiten zu lassen, ohne dabei auf irgendwelche anderen Hilfen zurückzugreifen.

Bild 6: In Kopf und Körper gegliederte Flachfigur
Figur 1: Kopf ist in seiner Aktionsrichtung nicht festgelegt
Figur 2: Festgelegt durch die Augen
Das Beispiel macht deutlich, daß eine Spezialisierung der Figur (hier durch Festlegen der Aktionsrichtung bei Figur 2) ihre Ausdrucksfähigkeit einengt (das gilt übrigens für jeden Fall der Spezialisierung). Bei Figur 1 kann die Seitwärtsbewegung des Kopfes entweder ein seitliches Ausweichen bedeuten, sie kann aber auch eine scheinbare Drehung zur Seite suggerieren. Figur 2 erlaubt nur ein seitliches Ausweichen.

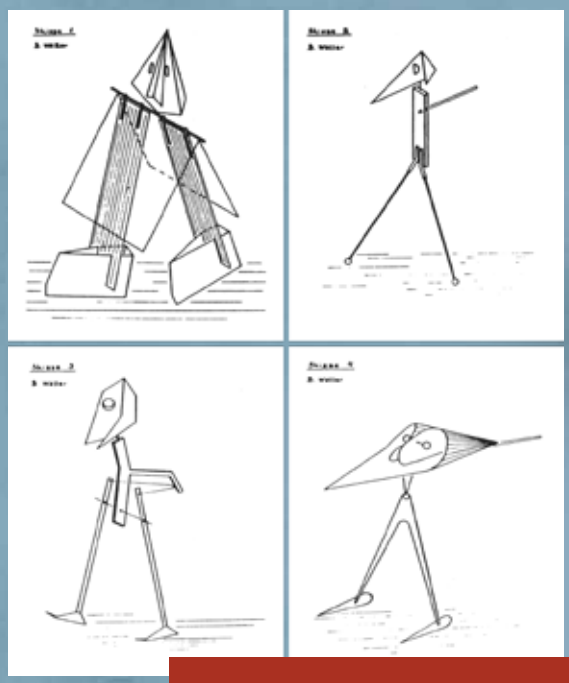
Bild 7: Die gleiche Figur (6/1) scheint sich sogar um 360° zu drehen, um einer hinter ihr vorübergehenden Figur mit den Blicken folgen zu können.

Bild 8: Die Story vom Müller. Beispiel einer wie in 6 und 7 gegliederten Flachfigur (Mitte) als Mittler zwischen zwei ungegliederten Figuren. „theatrum magicum" 1966

Bild 9 a

Bild 9 b

Flachfiguren



Wankel- und Bodenfiguren

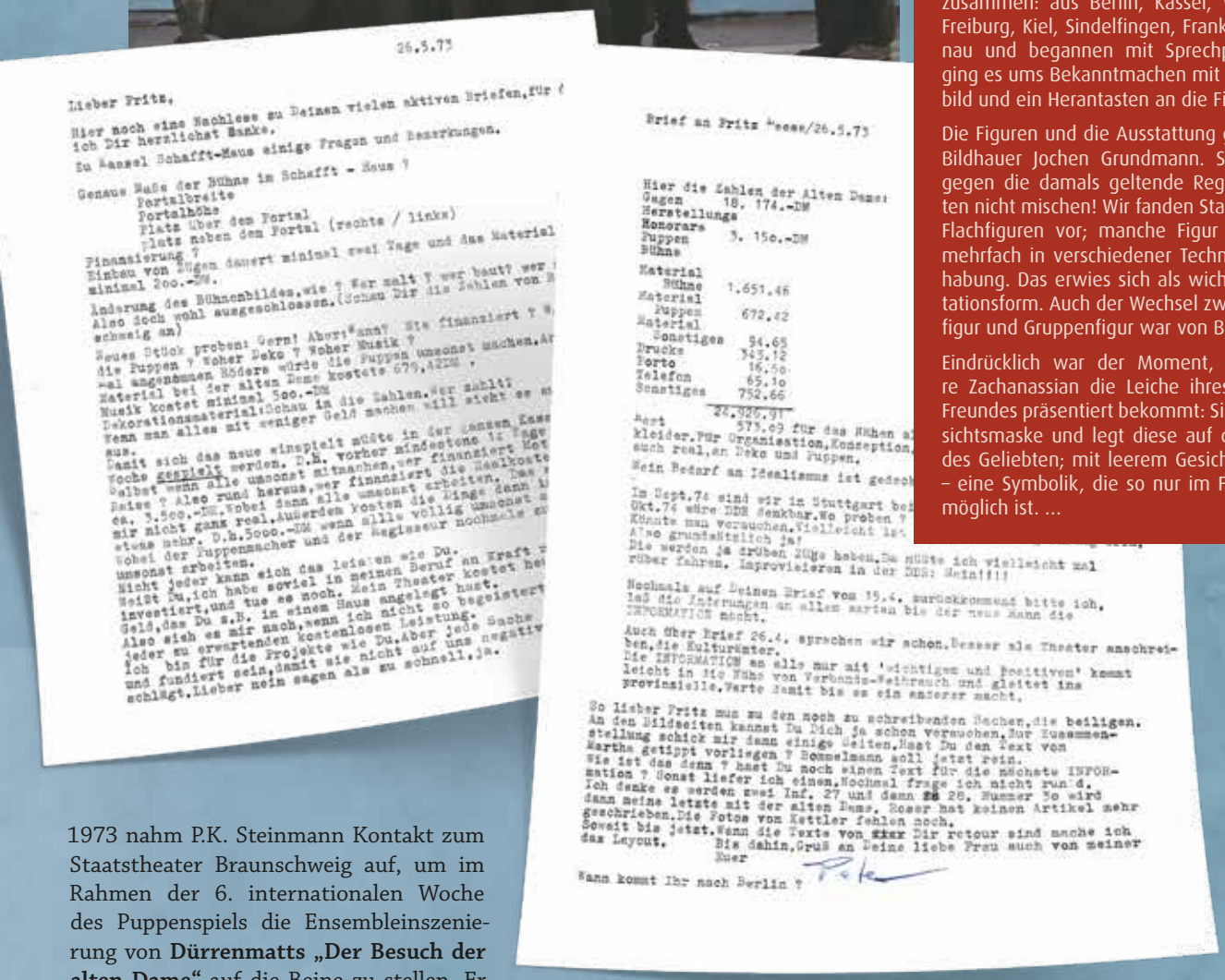
1973/74 ermöglicht Roser dem jungen Kollegen Bernhard Wöller und Oskar Batek (Batek floh nach dem Prager Frühling 1968 aus der Tschechoslowakei), in seinem Studio mit ihm zusammen zu experimentieren. Dabei entstehen die **Wankel- und Bodenfiguren**, die für Straßentheater, für Großfiguren und für das später immer populärer werdende Tischtheater wichtig werden.

P.K. Steinmann, Peter Röders und Wolfgang Kurock erforschen die **Flachfigur** in Bild und Bewegung. P.K. Steinmann und Dieter Brunner inszenieren **Straßentheater** mit vielen Mitspielern; Peter Röders experimentiert mit Rattan und entwickelt aus Schaumstoff biomorphe Formen, aus denen sich immer wieder neue Gesichter zusammenstecken lassen. Schaumstoff, aus der Fläche gearbeitet, wird auch Trägermaterial für größere Figuren.

Wolfgang Kurock interessiert sich für Bewegungsabläufe verschiedener Figurenarten theoretisch und praktisch.

Im Verband lag die ungeheure Chance, mit den neuen und verbindlichen Kontakten Aufführungen gemeinsam zu erarbeiten. Als eines der ersten **Regie-Experimente** stellten Leese und Wolf jeder 1971 zur Tagung in Kassel Figuren und Bühne für **Preußler „Die kleine Hexe"** zur Verfügung. Sie arbeiteten einige Tage lang jeweils unter der Regie von Gisela Lohmann bzw. Erich Namenhauer vor den Augen der Kollegen.

P.K. Steinmann nutzte die Gelegenheit, bei einem Ensemble Regie zu führen. Er inszenierte für Kinder **„Im Uhrenland"** von Benita Steinmann 1969 in drei Tagen mit Erwin und Friedesine Strüver, Walter Büttner, Willibald Meyer und Franz Heinz Wolf. Puppen und Bühne holten sie von Albrecht Roser und improvisierten auf dem ausgebauten Bauernhof von Franz Heinz Wolf. Es gab nur wenige, aber gelungene Aufführungen. Steinmann resümierte die Arbeit in der *information 4* für alle Verbandskollegen.



26.3.73

Lieber Fritz,

Hier noch eine Nachlese zu Deinen vielen aktiven Briefen, für (
ich Dir herzlichst Danke.
Zu Kassel Schafft-Haus einige Fragen und Bemerkungen.

Genaue Maße der Bühne im Schafft - Haus ?
Portalbreite
Portalhöhe
Platz über dem Portal
Platz neben dem Portal (rechte / links)
Finanzierung ?
Einbau von Zügen dauert minimal zwei Tage und das Material
minimal 200.-DM.
Änderung des Bühnenbildes, wie ? Wer zahlt ? wer baut? wer
Also doch wohl ausgeschlossen. (Schau Dir die Zahlen von
schmalz an)
Neues Stück proben: Gern! Aber: Wann? Wie finanziert ? W
die Puppen ? Woher Deko ? Woher Musik ?
Mal angenommen Röders würde die Puppen umsonst machen. Ar
Material bei der alten Dame kostete 679,42DM .
Musik kostet minimal 500.-DM
Dekorationsmaterial: Schau in die Zahlen. Wer zahlt?
Wenn man alles mit weniger Geld machen will sieht es
aus.
Damit sich das neue einspielt müßte in der ersten Kass
Woche gespielt werden. D.h. vorher mindestens 12 Tage
Selbst wenn alle umsonst mitmachen, wer finanziert Kot
Reise ? Also rund heraus, wer finanziert die Realkoste
ca. 3.500.-DM, wobei dann alle umsonst arbeiten. Das
mir nicht ganz real. Außerdem kosten die Dinge dann
etwas mehr. D.h. 5000.-DM wenn alle völlig umsonst
Wobei der Puppenmacher und der Regisseur nochmals
umsonst arbeiten.
Nicht jeder kann sich das leisten wie Du.
Weißt Du, ich habe soviel in meinen Beruf an Kraft
investiert, und tue es noch. Mein Theater kostet
Geld, das Du z.B. in einem Haus angelegt hast.
Also sieh es mir nach, wenn ich nicht so begeistert
jeder zu erwartenden kostenlosen Leistung.
Ich bin für die Projekte wie Du. Aber jede Sache
und fundiert sein, damit sie nicht auf uns negativ
schlägt. Lieber nein sagen als zu schnell, ja.

Brief an Fritz Neese/26.3.73

Hier die Zahlen der Alten Dame:

Gagen	18. 774.-DM
Herstellungs	
Honorare	
Puppen	3. 150.-DM
Bühne	
Material Bühne	1.651.46
Material Puppen	672.42
Material Sonstiges	94.65
Drucke	343.12
Porto	16.50
Telefon	65.10
Sonstiges	752.66
	26.926.91
Rest	573.09 für das Bühnen

kleider. Für Organisation, Konception,
auch real, an Deko und Puppen.
Mein Bedarf an Idealismus ist gedeck

Im Sept.74 sind wir in Stuttgart bei
Okt.74 wäre DDR denkbar. Wo proben ?
Könnte man versuchen. Vielleicht ist
Also grundsätzlich ja!
Die werden ja trüben Züge haben. Da müßte ich vielleicht mal
rüber fahren. Improvisieren in der DDR: Nein!!!!

Nochmals auf Deinen Brief vom 15.4. zurückkommend bitte ich,
laß die Anfrungen an allen warten bis der neue Mann die
INFORMATION macht.

Auch über Brief 26.4. sprachen wir schon. Besser als Theater anschreiben, die Kulturämter.
Die INFORMATION an alle nur mit 'wichtigen und positiven' kommt
leicht in die Hände von Verbands-Weihrauch und gleitet ins
provinzielle. Warte damit bis es ein anderer macht.

So lieber Fritz muß zu den noch zu schreibenden Sachen, die beiligen.
An den Bildseiten kannst Du Dich ja schon versuchen. Zur Zusammen-
stellung schick mir dann einige Seiten. Hast Du den Text von
Martha getippt vorliegen ? Bommelmann soll jetzt rein.
Wie ist das denn ? hast Du noch einen Text für die möchste INFOR-
mation ? Sonst liefer ich einen. Nochmal frage ich nicht rum'd.
Ich denke es werden zwei Inf. 27 und dann 28. Nummer 30 wird
dann meine letzte mit der alten Dame. Roser hat keinen Artikel mehr
geschrieben. Die Fotos von Kettler fehlen noch.
Soweit bis jetzt. Wenn die Texte von Dir retour sind mache ich
das Layout. Bis dahin, Gruß an Deine liebe Frau auch von meiner
Euer

Wann kommt Ihr nach Berlin ?

„Der Besuch der alten Dame“

Ilsebyll Beutel-Spöri, kleines spectaculum

Ein Anruf von P.K. Steinmann: „Hast du Zeit und Lust, an der Gemeinschaftsinszenierung einiger Berufskollegen vom Verband Deutscher Puppentheater mitzuspielen?“

Zeit? Ja, viel Zeit!

Hatte ich doch vor wenigen Monaten erst das Puppentheater „kleines spectaculum“ gegründet, und mein Terminkalender verzeichnete noch nicht viele Auftrittstermine für die „Szenen mit Marionetten“.

Lust? Ja, und wie!

Das Jahr davor hatte ich an einer internationalen Gemeinschaftsinszenierung beim UNIMA-Weltfestival in Charleville-Mézières teilgenommen, und jetzt war ich ganz allein auf mich gestellt in Werkstatt, Büro und auf der Bühne. So musste ich noch von dem dortigen Gemeinschaftserlebnis zehren. ...

Wir kamen aus allen Ecken der Bundesrepublik zusammen: aus Berlin, Kassel, Wattenscheid, Freiburg, Kiel, Sindelfingen, Frankfurt und Steinau und begannen mit Sprechproben. Dann ging es ums Bekanntmachen mit dem Bühnenbild und ein Herantasten an die Figuren.

Die Figuren und die Ausstattung gestaltete der Bildhauer Jochen Grundmann. Sie verstießen gegen die damals geltende Regel: Puppenarten nicht mischen! Wir fanden Stab-, Hand- und Flachfiguren vor; manche Figur gab es auch mehrfach in verschiedener Technik und Handhabung. Das erwies sich als wichtige Interpretationsform. Auch der Wechsel zwischen Einzelfigur und Gruppenfigur war von Bedeutung.

Eindrücklich war der Moment, in dem Claire Zachanassian die Leiche ihres ehemaligen Freundes präsentiert bekommt: Sie löst ihre Gesichtsmaske und legt diese auf den Leichnam des Geliebten; mit leerem Gesicht geht sie ab – eine Symbolik, die so nur im Figurentheater möglich ist. ...

1973 nahm P.K. Steinmann Kontakt zum Staatstheater Braunschweig auf, um im Rahmen der 6. internationalen Woche des Puppenspiels die Ensembleinszenierung von **Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“** auf die Beine zu stellen. Er bekam das Theater und einen Inszenierungszuschuss zur Verfügung und wählte ausschließlich aus den Verbandsmitgliedern seine Mitwirkenden aus: Peter Röders, Benita Steinmann, Fritz Leese, Werner Knoedgen, Dieter Kieselstein, Ilsebyll Beutel-Spöri, Dieter Brunner (Technik), Marieluise Knoedgen (Musik). Die Flachfiguren, Stab-, Schlenker-, Stock- und Handpuppen entwarf und baute der Frankfurter Figurenbildner Jochen Grundmann.

Steinmann vertraute auf ihre Experimentierfreudigkeit und auf ihre zuverlässige Arbeitshaltung. Die Puppenspieler diskutierten heftig, improvisierten viel, waren begeistert, zweifelten und vertrauten letztlich auf Steinmanns Entscheidungen. Sie hatten nur 12 Tage, um zu inszenieren. Steinmann entschied sich für offenes Spiel um Paravents herum.

Meine dramatische Liaison mit Fritz Leese, gekuppelt durch F. Dürrenmatt

Es geschah im Jahre 1973.
Wir begegneten uns in Braunschweig. Ich kannte Fritz Leese schon vorher, allerdings nur flüchtig. Ich hatte ihn zwar wahrgenommen, aber nie so recht Kontakt bekommen, und ich glaube, ihm ging es ebenso. Doch dann standen wir uns in Braunschweig gegenüber und es brach über uns herein. Wir waren nicht mehr zu retten.

Von morgens bis abends waren wir zusammen. Die vielen Menschen um uns machten uns nichts aus. Im Gegenteil, jeder sollte es sehen. Hemmungslos ließen wir unseren Gefühlen freien Lauf. Wir hatten uns so viel zu sagen, flüsternd, stotternd und schreiend. (Manchmal fehlten uns die Worte, dann halfen wir uns gegenseitig bei der Formulierung unserer Leidenschaft.) Das war nicht der Fritz Leese, den ich vorher getroffen hatte.

Ich war fasziniert.

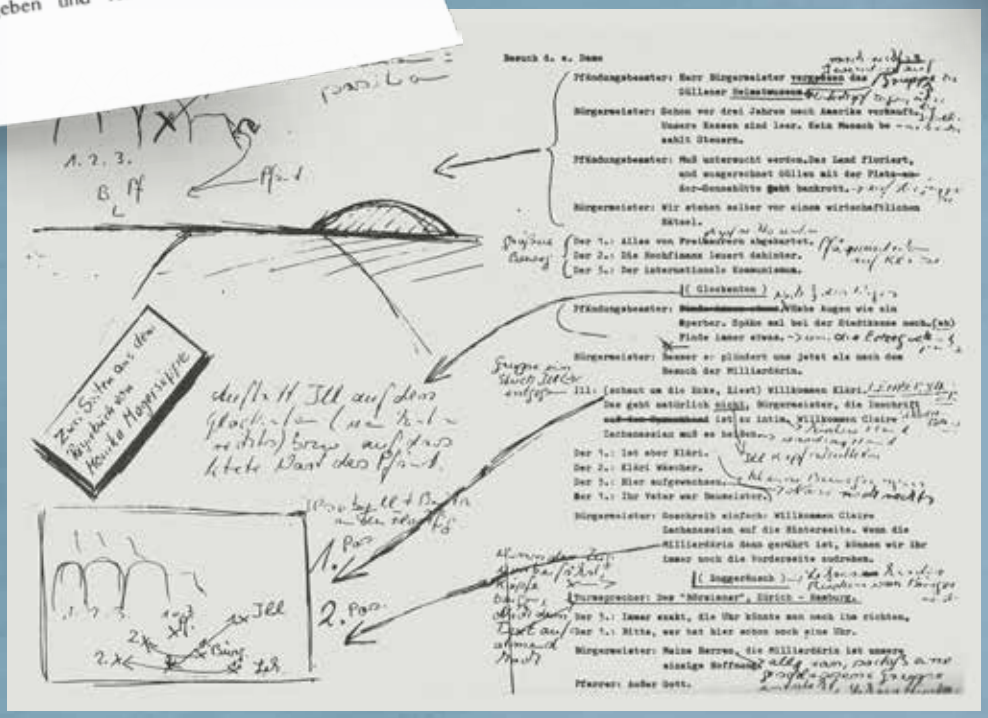
Unser Verhältnis wurde von Tag zu Tag intensiver.
Er nannte mich Clara - manchmal sogar Clärchen. Wir trafen uns auf dem Bahnhof, in einer Scheune, auf einem Baum - ich weiß nicht mehr, wo überall.
Meinem Mann, dem unser ständiges Zusammensein nicht entgangen war, schien das nicht zu stören. Im Gegenteil, ich hatte fast den Eindruck, daß er uns ermunterte. Nur die Frau vom Fritz fühlte sich vor den Kopf gestoßen *) und mußte in ein Krankenhaus.
Das hatte ich nicht gewollt, denn ich fühlte, daß Fritz seine Elfriede trotz unserer momentanen Situation herzinnig liebte.
Ich versuchte daher, sie ihm so gut es ging zu ersetzen.**) (Es ging aber nicht so gut, obwohl es sehr komisch war.)

Wir wußten beide, Fritz und ich, daß das Spiel, auf daß wir uns eingelassen hatten, ein böses Ende nehmen würde. ***)
Und so geschah es auch.
Erschöpft und am Ende meiner Kräfte zog ich den Schlußstrich. Ich ließ ihn umbringen, gleich zweimal, vor 400 Leuten. Keiner nahm daran Anstoß, es mußte sein, Dürrenmatt wollte es so.

Wenn ich Fritz heute treffe, dann habe ich das Gefühl, als hätte ich vor langer Zeit ein ganzes Leben mit ihm verbracht.

Benita Steinmann
"DIE BÜHNE"
LITERARISCHES FIGURENTHEATER

*) Elfriede Leese verletzte sich nach einer Vorstellung, die sie mit Fritz Leese gab, im Bühnenraum gefährlich am Kopf.
**) Die Leeses hatten eine Vorstellung mit DIE GOLDENEN HAARE DES TEUFELS in einer nahen Schule zu geben und ich mußte für Elfriede einspringen.
***) Wir kannten schließlich das Textbuch.



Die Aufführungen in Braunschweig wurden als voller Erfolg des Ensembles gewertet; die zuschauenden Kollegen waren da kritischer, abgesehen davon, dass gern noch viel mehr mitgespielt hätten. Zwar konnte diese Inszenierung nicht wirklich über Aufführungsserien eingespielt werden, aber sie blieb in dieser für Westdeutschland ungewöhnlichen Größenordnung die einzige und wurde zur Legende. Das westdeutsche Puppentheater hatte sich die große Theaterbühne erobert – wenigstens für eine ganze Produktion und zwei Aufführungsabende lang – und: Das Braunschweiger Feuilleton berichtete.

Steinmann schickte danach fünf Fragen zur Braunschweiger Woche an die Verbandsmitglieder, von denen einige sogar recht ausführlich antworteten. Damit regte er sie zur schriftlichen Reflexion des Gesehenen an – z.B. über Guckkastenbühne und offenes Spiel, über das Verhältnis von Spieler und Figur und über Literatur und Puppentheater auf großer Bühne.

Auch für Kinder inszenierte P.K. Steinmann auf großer Bühne: **„Die große rote Teekanne“** (1975) und **„Die fliegenden**

HALLO, MITMACHER!

Durch die Arbeit für den Verband haben wir uns kennengelernt.
Aber ein rechtes Vertrauensverhältnis brachte uns erst die Arbeit in Braunschweig 1973. Fritz stellte sich vorbehaltlos unter die Regie eines 26 Jahre jüngeren Kollegen. Da lernten wir uns richtig kennen. Viele Stunden Arbeit und Streß, ohne Krach und Widerstand. Und dann ein ILL, wie ich ihn mir nur wünschen konnte. Die wohl dramatischste Szene entstand kurz vor dem von der Gemeinde beschlossenen Tode ILL's. In der Inszenierung ließ ich Szenen über der Spielleiste wechseln mit offen gespielten Szenen. ILL ging auf der großen, ca 8 m breiten Spielleiste ab, die Szene wechselt, die Spielleiste fährt in den Schnürboden, da sitzt Fritz mit ILL auf der Hand und schaut den ILL an. Diese Gestalt, in geschlossener Körperhaltung, ILL vor sich, ist ganz gefaßt, erwartet den Tod, hat sich abgefunden mit dem Verhalten seiner Freunde. Da war die Puppe der Anhaltspunkt, aber Fritz, der Spieler, war die Interpretation.
Das sind Augenblicke, in denen ich juble, Puppenspieler zu sein, denn das kann das Schauspiel mit Menschen allein nicht bieten. Dieses Auseinandernehmen von Person und Seele, um einen Zustand sichtbar zu machen, das ist nur so zu erreichen. Das braucht aber Spieler, die sich auf offener Bühne normal, also selbstverständlich, artikulieren und dennoch an die Puppe und ihre Gestaltungskraft glauben.

Fritz Leese, die Puppe, er selbst und die wie für ihn geschaffene Rolle, das sind Erlebnisse großen Theaters, um derentwillen man sich mit seiner ganzen Kraft und Arbeit müht.

Und Elfriede?
Wenn man nur in die Nähe ihres Hauses kommt, steht Atzung auf dem Tisch, steht ein Bett für die Nacht bereit, und daß, obwohl ich schon meine viel zu vielen Zentner beim Lachen durch die Rückenlehne eines modern/antiken Sofas krachen ließ.

Leese's, eine Ehepaar, das rational denkt, rational handelt, aber dessen Wirkung emoti il alo gefühlsbeteiligend ist. Ich komme immer wieder gern zu ihnen, n eine lange Nacht hindurch Probleme aller Art zu wälzen, und so möglich, 2 lösen.

P.K. Steinmann
"DIE BÜHNE"

LITERARISCHES FIGURENTHEATER

Windwürmer" (1979) sprengten zunächst sämtliche westdeutschen Kinderfigurentheaterrahmen.

Die kreative Neugier auf Materialien, Spielweisen und Dramaturgien erhielt einen kräftigen Anschub durch die Kollegialität im Verband.

Die fliegenden Windwürmer

Bernhard Wöller und Crista Oeffler-Wöller

Internationale Gastspiele in Deutschland gab es zunächst hauptsächlich nur auf dem Bochumer Festival „Figurentheater der Nationen“, da man dort mit Exklusivverträgen gebunden war. Abgesehen von den bewunderten, aber für den westdeutschen Aufführungsalltag untauglichen großen Ensembleinszenierungen aus osteuropäischen Staatstheatern treten Barry Smith, TOP Theatre of Puppets und John Wright, Little Angel Theatre aus Großbritannien, Henk Boerwinkel, Figurentheater Triangel und Neville Tranter, Stuffed Puppet Theatre aus den Niederlanden auf und begeistern; der junge Gyula Molnar beginnt, Kurse zu geben. Der gefühlvoll spielende Däne Ray Nüsselein erhält in Bochum wegen seiner Suggestivfragen und seiner Klischeefiguren erst einmal einen gründlichen Verriss. Er setzt sich später mit seinem ganz eigenen Stil durch.

Um 1974 schien der erste Enthusiasmus der VDP-Mitglieder zu verebben: Die Zeitschrift war etabliert, Roser war zu großen Auslandstourneen unterwegs, eine Gemeinschaftsinszenierung wie „Der Besuch der alten Dame“ sollte in dieser Art zumindest nicht mehr wiederholt werden.

Immer wieder wurde als problematisch angesehen, dass es keine Qualitätsprüfung für Nachwuchs gab. Die Mehrheit der Verbandskolleg*innen lehnten jedoch externe Prüfungen rigoros ab, abgesehen davon, dass der Verband sich grundsätzlich weigert, Qualität zu bewerten. Zu dieser Zeit traten die Kunststudenten Bernhard Wöller und Crista Oeffler-Wöller in den Verband ein und brachten als Optical-Bühne **ungewöhnliche bildnerische Impulse, Showelemente, Farbspiele, kinetische Experimente** zu Musikcollagen mit.

Sie regten Praktikumsvermittlungen in der **Arbeitsgruppe Ausbildung** an, die Albrecht Roser, Dieter Brunner und Werner

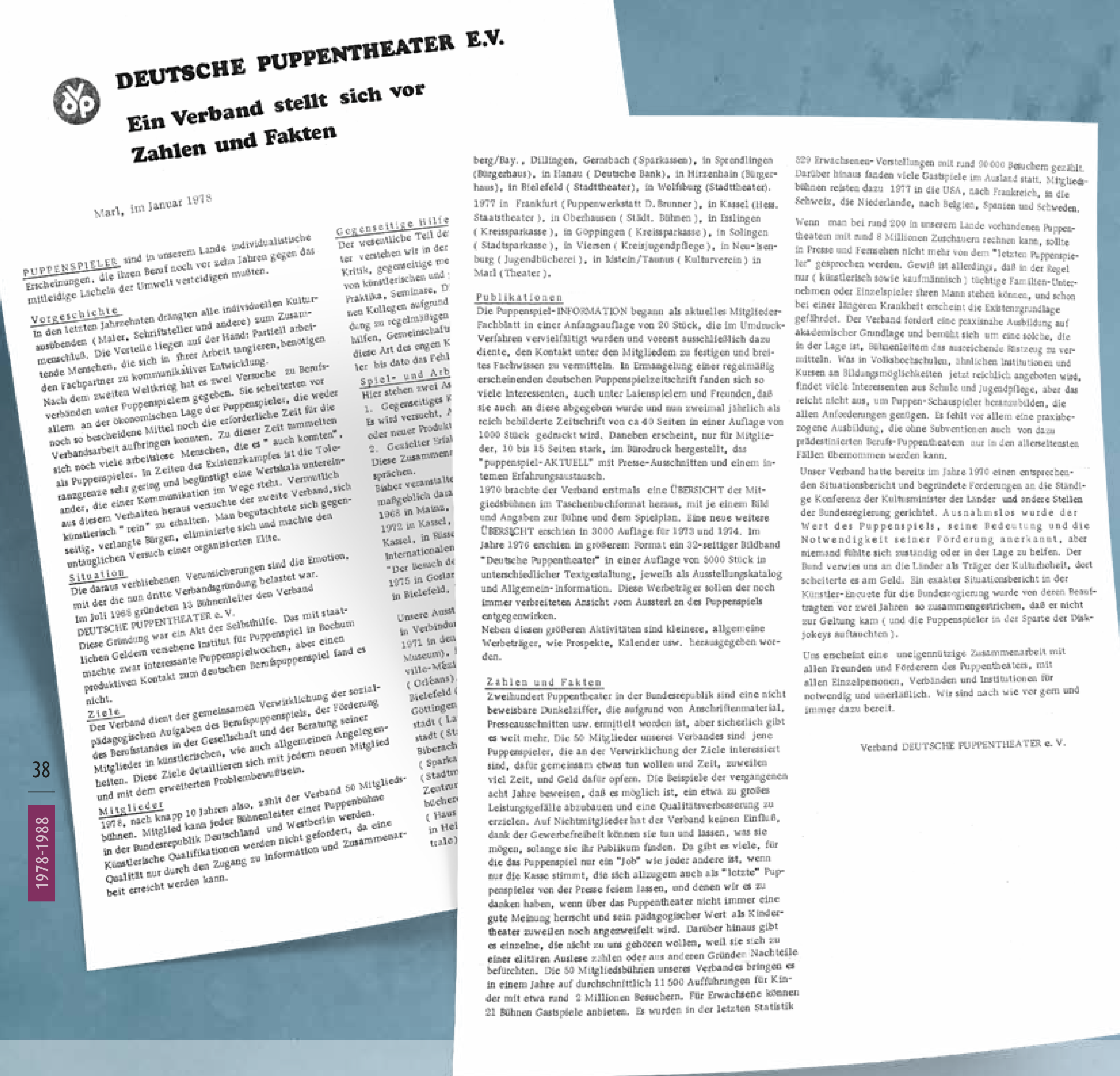
Knoedgen ab 1977 leiteten. In dieser Arbeitsgruppe wurden die verschiedensten Unterrichtsmodelle intensiv und durchaus kontrovers diskutiert.

Zum Ende dieser Dekade gab der Verband nach seinem ersten Memorandum von 1970 erneut das **Berufsbild des Puppenspielers** an die Öffentlichkeit. Es gründete auf der in der Bundesrepublik existierenden Vielfalt der Bühnen und ihres jeweiligen Arbeitsalltags und bildete die Grundlage für die kulturpolitischen Ziele. Diese waren die Anerkennung des Berufes in der Öffentlichkeit, eine staatlich anerkannte Ausbildung und die Aufnahme in kulturelle Förderstrukturen. Hier zeichnen sich die ersten Selbstverständnisdiskussionen ab, die die Verbandsarbeit bis heute durchziehen und lebendig machen.

37

1978-1988

Eigeninitiative als kulturpolitischer Motor
Festivalkultur und neue Ausbildungsmodelle
Neue Formen für das Figurentheater



DEUTSCHE PUPPENTHEATER E.V.

Ein Verband stellt sich vor

Zahlen und Fakten

Marl, im Januar 1978

PUPPENSPIELER sind in unserem Lande individualistische Erscheinungen, die ihren Beruf noch vor zehn Jahren gegen das mitleidige Lächeln der Umwelt verteidigen mußten.

Vorgeschichte

In den letzten Jahrzehnten drängten alle individuellen Kulturausübenden (Maler, Schriftsteller und andere) zum Zusammenschluß. Die Vorteile liegen auf der Hand: Partiell arbeitende Menschen, die sich in ihrer Arbeit tangieren, benötigen den Fachpartner zu kommunikativer Entwicklung. Nach dem zweiten Weltkrieg hat es zwei Versuche zu Berufsverbänden unter Puppenspielern gegeben. Sie scheiterten vor allem an der ökonomischen Lage der Puppenspieler, die weder noch so bescheidene Mittel noch die erforderliche Zeit für die Verbandsarbeit aufbringen konnten. Zu dieser Zeit tummelten sich noch viele arbeitslose Menschen, die es " auch konnten", als Puppenspieler. In Zeiten des Existenzkampfes ist die Toleranzgrenze sehr gering und begünstigt eine Wertskala untereinander, die einer Kommunikation im Wege steht. Vermutlich aus diesem Verhalten heraus versuchte der zweite Verband, sich künstlerisch " rein" zu erhalten. Man begutachtete sich gegenseitig, verlangte Bürgen, eliminierte sich und machte den untauglichen Versuch einer organisierten Elite.

Situation

Die daraus verbliebenen Verunsicherungen sind die Emotion, mit der die nun dritte Verbandsgründung belastet war. Im Juli 1968 gründeten 13 Bühnenleiter den Verband DEUTSCHE PUPPENTHEATER e. V. Diese Gründung war ein Akt der Selbsthilfe. Das mit staatlichen Geldern versehene Institut für Puppenspiel in Bochum machte zwar interessante Puppenspielwochen, aber einen produktiven Kontakt zum deutschen Berufspuppenspiel fand es nicht.

Ziele

Der Verband dient der gemeinsamen Verwirklichung der sozialpädagogischen Aufgaben des Berufspuppenspiels, der Förderung des Berufsstandes in der Gesellschaft und der Beratung seiner Mitglieder in künstlerischen, wie auch allgemeinen Angelegenheiten. Diese Ziele detaillieren sich mit jedem neuen Mitglied und mit dem erweiterten Problembewußtsein.

Mitglieder

1978, nach knapp 10 Jahren also, zählt der Verband 50 Mitgliedsbühnen. Mitglied kann jeder Bühnenleiter einer Puppenbühne in der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin werden. Künstlerische Qualifikationen werden nicht gefordert, da eine Qualität nur durch den Zugang zu Information und Zusammenarbeit erreicht werden kann.

berg/Bay., Dillingen, Gernsbach (Sparkassen), in Sprendlingen (Bürgerhaus), in Hanau (Deutsche Bank), in Hirzenhain (Bürgerhaus), in Bielefeld (Stadttheater), in Wolfsburg (Stadttheater). 1977 in Frankfurt (Puppenwerkstatt D. Brunner), in Kassel (Hess. Staatstheater), in Oberhausen (Städt. Bühnen), in Esslingen (Kreissparkasse), in Göppingen (Kreissparkasse), in Solingen (Stadtsparkasse), in Viersen (Kreisjugendpflege), in Neu-Isenburg (Jugendbücherei), in Istein/Taunus (Kulturverein) in Marl (Theater).

Publikationen

Die Puppenspiel-INFORMATION begann als aktuelles Mitglieder-Fachblatt in einer Anfangsauflage von 20 Stück, die im Umdruck-Verfahren vervielfältigt wurden und vorerst ausschließlich dazu diente, den Kontakt unter den Mitgliedern zu festigen und breites Fachwissen zu vermitteln. In Ermangelung einer regelmäßig erscheinenden deutschen Puppenspielzeitschrift fanden sich so viele Interessenten, auch unter Laienspielern und Freunden, daß sie auch an diese abgegeben wurde und nun zweimal jährlich als reich bebilderte Zeitschrift von ca 40 Seiten in einer Auflage von 1000 Stück gedruckt wird. Daneben erscheint, nur für Mitglieder, 10 bis 15 Seiten stark, im Bürodruck hergestellt, das "puppenspiel-AKTUELL" mit Presse-Ausschnitten und einem internen Erfahrungsaustausch.
1970 brachte der Verband erstmals eine ÜBERSICHT der Mitgliedsbühnen im Taschenbuchformat heraus, mit je einem Bild und Angaben zur Bühne und dem Spielplan. Eine neue weitere ÜBERSICHT erschien in 3000 Auflage für 1973 und 1974. Im Jahre 1976 erschien in größerem Format ein 32-seitiger Bildband "Deutsche Puppentheater" in einer Auflage von 5000 Stück in unterschiedlicher Textgestaltung, jeweils als Ausstellungskatalog und Allgemein-Information. Diese Werbeträger sollen der noch immer verbreiteten Ansicht vom Aussterben des Puppenspiels entgegenwirken.
Neben diesen größeren Aktivitäten sind kleinere, allgemeine Werbeträger, wie Prospekte, Kalender usw. herausgegeben worden.

Zahlen und Fakten

Zweihundert Puppentheater in der Bundesrepublik sind eine nicht beweisbare Dunkelziffer, die aufgrund von Anschriftenmaterial, Presseausschnitten usw. ermittelt worden ist, aber sicherlich gibt es weit mehr. Die 50 Mitglieder unseres Verbandes sind jene Puppenspieler, die an der Verwirklichung der Ziele interessiert sind, dafür gemeinsam etwas tun wollen und Zeit, zuweilen viel Zeit, und Geld dafür opfern. Die Beispiele der vergangenen acht Jahre beweisen, daß es möglich ist, ein etwa zu großes Leistungsgefälle abzubauen und eine Qualitätsverbesserung zu erzielen. Auf Nichtmitglieder hat der Verband keinen Einfluß, dank der Gewerbefreiheit können sie tun und lassen, was sie mögen, solange sie ihr Publikum finden. Da gibt es viele, für die das Puppenspiel nur ein "Job" wie jeder andere ist, wenn nur die Kasse stimmt, die sich allzugern auch als "letzte" Puppenspieler von der Presse feiern lassen, und denen wir es zu danken haben, wenn über das Puppentheater nicht immer eine gute Meinung herrscht und sein pädagogischer Wert als Kindertheater zuweilen noch angezweifelt wird. Darüber hinaus gibt es einzelne, die nicht zu uns gehören wollen, weil sie sich zu einer elitären Auslese zählen oder aus anderen Gründen Nachteile befürchten. Die 50 Mitgliedsbühnen unseres Verbandes bringen es in einem Jahre auf durchschnittlich 11 500 Aufführungen für Kinder mit etwa rund 2 Millionen Besuchern. Für Erwachsene können 21 Bühnen Gastspiele anbieten. Es wurden in der letzten Statistik 329 Erwachsenen-Vorstellungen mit rund 90 000 Besuchern gezählt. Darüber hinaus fanden viele Gastspiele im Ausland statt. Mitgliedsbühnen reisten dazu 1977 in die USA, nach Frankreich, in die Schweiz, die Niederlande, nach Belgien, Spanien und Schweden.

Wenn man bei rund 200 in unserem Lande vorhandenen Puppentheatern mit rund 8 Millionen Zuschauern rechnen kann, sollte in Presse und Fernsehen nicht mehr von dem "letzten Puppenspieler" gesprochen werden. Gewiß ist allerdings, daß in der Regel nur (künstlerisch sowie kaufmännisch) tüchtige Familien-Unternehmen oder Einzelspieler ihren Mann stehen können, und schon bei einer längeren Krankheit erscheint die Existenzgrundlage gefährdet. Der Verband fordert eine praxisnahe Ausbildung auf akademischer Grundlage und bemüht sich um eine solche, die in der Lage ist, Bühnenleitern das ausreichende Rüstzeug zu vermitteln. Was in Volkshochschulen, ähnlichen Institutionen und Kursen an Bildungsmöglichkeiten jetzt reichlich angeboten wird, findet viele Interessenten aus Schule und Jugendpflege, aber das reicht nicht aus, um Puppen-Schauspieler heranzubilden, die allen Anforderungen genügen. Es fehlt vor allem eine praxisbezogene Ausbildung, die ohne Subventionen auch von dazu prädestinierten Berufs-Puppentheatern nur in den allerseltensten Fällen übernommen werden kann.

Unser Verband hatte bereits im Jahre 1970 einen entsprechenden Situationsbericht und begründete Forderungen an die Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder und andere Stellen der Bundesregierung gerichtet. Ausnahmslos wurde der Wert des Puppenspiels, seine Bedeutung und die Notwendigkeit seiner Förderung anerkannt, aber niemand fühlte sich zuständig oder in der Lage zu helfen. Der Bund verwies uns an die Länder als Träger der Kulturhoheit, dort scheiterte es am Geld. Ein exakter Situationsbericht in der Künstler-Enquete für die Bundesregierung wurde von deren Beauftragten vor zwei Jahren so zusammengestrichen, daß er nicht zur Geltung kam (und die Puppenspieler in der Sparte der Diskjokeys auftauchten).

Uns erscheint eine uneigennützige Zusammenarbeit mit allen Freunden und Förderern des Puppentheaters, mit allen Einzelpersonen, Verbänden und Institutionen für notwendig und unerläßlich. Wir sind nach wie vor gern und immer dazu bereit.

Verband DEUTSCHE PUPPENTHEATER e. V.

In den 70er Jahren waren viele **kulturelle Alternativprojekte** entstanden, z.B. in der Hausbesetzerszene, in Wagenburgen, WGs oder Landwohngemeinschaften, Kinderläden, Schwulencafés, Frauenkneipen, Nachbarschaftsheimen usw. 1978 lud man in Berlin zu einem großen Kongress der verschiedensten Alternativen ein: Die Sponti- und Alternativbewegung, die sich von der Gewaltbereitschaft der RAF distanzierte, aber durchaus eine offenere, gerechte Gesellschaft mit anderen Lebensformen suchte, formierte sich erstmalig auf dem TUNIX-Kongress in Berlin 1978 und gründete dort die „tageszeitung" (taz). Ein gesellschaftlicher Wertewandel zeichnete sich immer deutlicher ab. Die Initiativen einzelner Bürger, organisiert in Zusammenschlüssen, konnten durchaus politischen Erfolg haben.

Die **freien Theater** begannen, **Selbsthilfeprojekte** aufzubauen, aus denen später die Landesverbände wurden. Diese Projekte hatten raschen Zulauf auch von Puppen- und Figurentheatern, die sich regional vernetzen wollten. Darüber hinaus war der VDP im **überregionalen Kulturrat** vertreten, der wiederum 1983 die Künstlersozialkasse (KSK) durchsetzen konnte; damit wurde der **Künstler als Beruf** staatlich anerkannt.

Die Initiative des VDP war auch noch weiterhin gefragt für die Einrichtung des Staatlichen Hochschulstudiengangs 1983 in Stuttgart. Danach nahm die politische Bedeutung des immer noch ehrenamtlich arbeitenden Bundesverbandes VDP in den 80er Jahren stetig ab, auch wenn er nach wie vor einen **regen Mitgliederzustrom** verzeichnen konnte. 1978 waren es 49 Bühnen; 1988 bringt es der Verband mit Hochschulabsolventen, Allroundern, Solisten, Theaterleitern und Quereinsteigern auf 94 Mitgliedsbühnen. Dabei sind bereits auch einige Puppenspieler, die aus der DDR Mitte der 80er Jahre nach Westdeutschland gekommen

Figur – der Begriff

Die Begriffe Puppe, puppet/marionnette, Kunstfigur, Theaterfigur, Fernsehfigur, Figurentheater, Theaterpuppe, Fadenpuppe, Marionette, Handpuppe, Stabfigur usw. werden in der Fachliteratur und v.a. in den Fachzeitschriften alle gleichzeitig seit vielen Jahrzehnten verwendet.

Als der Begriff Figurentheater allmählich zur Gattungsbezeichnung entwickelt wurde, grenzte sich die westdeutsche Szene gegen Vorurteile ab, nur Kinderbelustigung oder Pädagogik mit Puppen zu sein, und vor allem gegen Journalismen wie „fröhliches Kasperletheater", „leuchtende Kinderaugen" und „Lasst die Puppen tanzen!".

Künstlerischer Anlass, den Begriff Figurentheater öffentlich durchzusetzen, war das „offene Spiel" (übrigens ein wirklich neuer Begriff), das bei allen Puppenspieler-Treffen der späten 50er und in den 60er Jahren international zunehmend rezipiert und diskutiert wurde. Zunächst sollte damit das Mischen der verschiedenen Figurenarten innerhalb einer Inszenierung – auch mit dem dazu tretenden sichtbaren Spieler – beschrieben und deutlich abgegrenzt werden vom Guckkastenspiel.

1963 nennt Fritz Wortelmann (1902-1976) die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Der Puppenspieler* in *Figurentheater* um. 1967, nach bereits drei Jahren professioneller Theaterarbeit, nennt P.K. Steinmann sein Theater *„die bühne" literarisches Figurentheater*.

Aus den *Bochumer Internationalen Festspielen* (und anderen Namen für dasselbe Festival) wird 1973 *Figurentheater der Nationen* (FIDENA); daneben gibt es trotzdem vom Deutschen Institut für Puppenspiel (dip) organisierte ‚Puppenspiel'wochen und ‚Puppentheater'tage. Auch der Name des dip wurde nicht verändert.

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

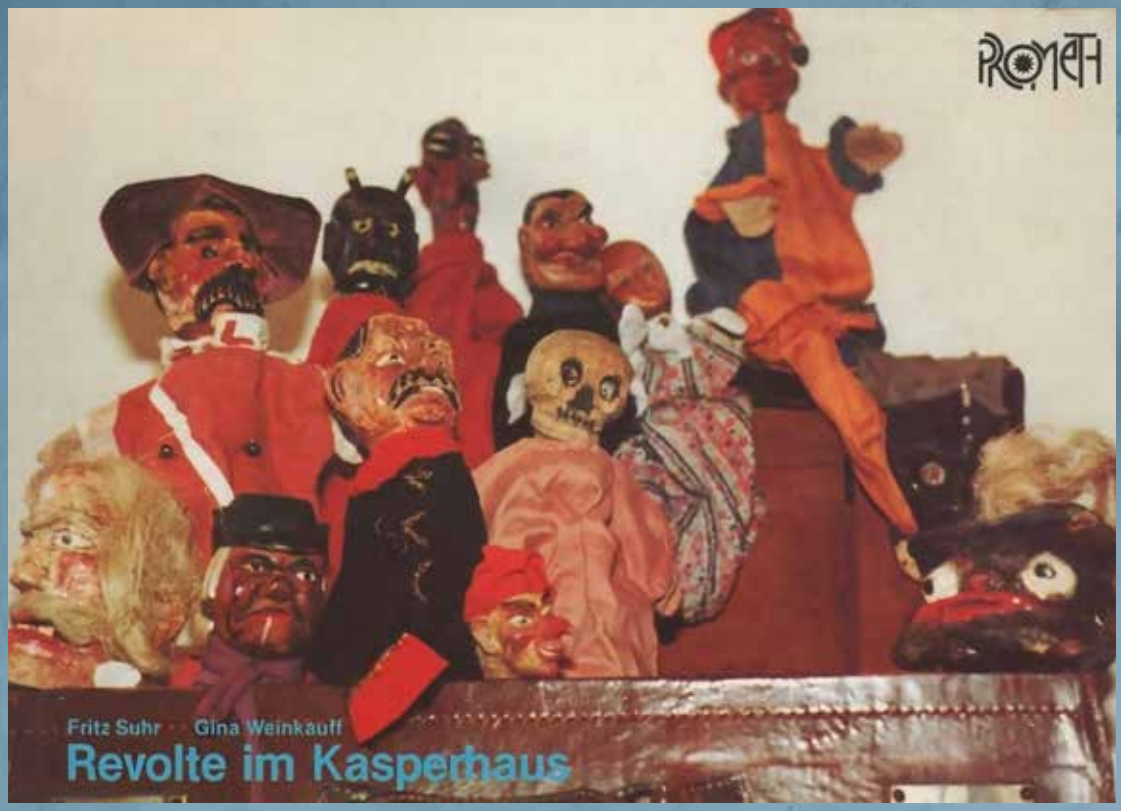
Ab Mitte der 80er Jahre wurde der Begriff Figurentheater allgegenwärtig, wie z.B. beim neugegründeten *Studiengang Figurentheater* und dem *Figurentheater Stuttgart* (FiTS). Auch viele eingeführte Bühnennamen wurden nachträglich geändert. Es ging vor allem immer darum, die Öffentlichkeit für Neues zu sensibilisieren. Insofern ist der Begriff Figurentheater im deutschsprachigen Raum als wichtiger kulturpolitischer „Kampf-Begriff" zu sehen, den die Szene selbst durchsetzte.

waren. Unter ihnen prägten Detlef Heinichen, der mit dem Bremer Matthias Träger zusammen das Theatrium Puppentheater im Schnoor gründete, Michael und Mechthild Staemmler/Figurentheater Gingganz, Ulrich Treu und Regina Wagner in Berlin das Berufsbild noch einmal neu. Puppenspieler war in der DDR ein anerkannter Beruf; sie hatten Anrecht auf Arbeitslosengeld und auf Aufnahme in die Zentrale Künstlervermittlung.

Die jüngere Generation fand sich in der Ausstellung „Deutsche Puppentheater heute", die bis zum Ende der 80er Jahre immer noch erfolgreich quer durch Deutschland vermittelt wurde, nicht mehr vertreten. Es wurde eine neue Ausstellung geplant: **„Fantasiegestalten im Figurenspiel"**. Die auf Stativen stehenden Kästen aus Dreieck- und Trapezformen entwarf Michael Benecke, Eckerken Theater, der als Bühnen- und Figurenbildner und auch -techniker rasch bekannt wurde. Die Kästen bildeten die Rahmen für die abstrakten, verrückten und farbenfrohen Wesen.

Es zeichnete sich ein ungeheurer **künstlerischer Aufbruch** überhaupt in Europa ab, der mit dem Begriff **Puppentheater** nicht mehr zu fassen war. **Figurentheater** wurde der Begriff, der alle neuen Spielformen unter sich vereinen konnte. Kaum war der Disput um den Kasper einigermaßen überwunden, brach hier eine neue Diskussion aus, die bis heute nicht beendet ist.

Die meisten jungen Bühnen nahmen ‚Figurentheater' in ihren Bühnennamen. Sie wollten in ihren künstlerischen Mitteln nicht festgelegt werden; auch das Publikum – und mit ihm die Journalisten – sollte seinen Erwartungshorizont erweitern. Das Spiel mit der Theaterfigur blieb der einzige Konsens auf den großen und kleinen, offenen oder geschlossenen Bühnen, bei den phantastischen Experimenten im Bühnenraum oder schlichten Inszenierungen für Kinder, für Erwachsene, draußen und drinnen.



Colloquium Forum Puppentheater

Anfang der 80er Jahre begannen auch die in der Theaterwissenschaft bereits längst gestellten **Fragen nach der Zeit 1933-1945**. Die Verbandskolleg*innen, die in dieser Zeit gespielt hatten, blieben den jüngeren gegenüber zunächst sehr skeptisch. Die Diskussion war aber nicht mehr aufzuhalten und führte nach und nach zu biografischen Gesprächen der Kolleg*innen untereinander. Puppentheater bekam nun auch eine Geschichte.

Eine kleine aber feine Initiative waren die leider nur 1986 und 1988 stattfindenden Kolloquien **„Forum Puppentheater“** im Würzburger Hobbit Puppentheater am Neunerplatz, durchgeführt von Jutta Schmitt und Bernd Kreußer. 1986 diskutierten der Schriftsteller Hartmut Riederer, die Puppenspieler P.K. Steinmann und Werner Knoedgen, der Maler Johann Nußbächer und der Philosoph Manfred Düker über Puppen- und Figurentheater; 1988 hielten der documenta-Künstler Prof. Harry Kramer und der polnische Puppentheaterhistoriker Prof. Henryk Jurkowski Vorträge zum Thema: „Metapher, Symbolik, Bildersprache“.

Seine vordringlichste kulturpolitische Aufgabe sah der VDP darin, eine **professionelle Berufsausbildung** für Puppenspieler zu entwickeln und einzurichten. 1978 wurde auf der Mitgliederversammlung in Marl die **Ausbildungskommission** gewählt: Albrecht Roser, Dieter Brunner und Werner Knoedgen hatten verschiedene Kolleg*innen zur Seite, die kreativ mitkonzipierten. Die willkommene Chance des VDP bestand darin, dass es in Westeuropa nichts Vergleichbares gab. Eine staatliche Ausbildung konnte frei und von Grund auf neu geplant werden.

Der Auftrag der Kommission war, „künstlerischen Nachwuchs auszubilden, der die Fähigkeit zur Eigeninitiative und zur Selbständigkeit in allen künstlerischen Belangen“ voraussetzte (Knoedgen: Den

Widerspruch zwischen Lehre und Kreation aushalten, in: *puppenspiel information* 1993 II).

Ein reger Briefwechsel zwischen den bis zu 15 Kolleg*innen entstand. Man machte sich Gedanken über Studienpläne, -inhalte, über die schulische Struktur, Aufnahmekriterien und Prüfungsordnungen und -inhalte.

Dieter Brunner setzte sich kulturpolitisch ein für ein staatliches Ausbildungskonzept in einer ‚mobilen Fach(hoch)schule für Figurentheater', die schließlich unabhängig vom Verband in Frankfurt/Main eingerichtet werden sollte. Damit lag er ganz auf der Höhe der sozialpädagogisch geprägten Zeit.

Ältere Kollegen forderten eine Ausbildung zum Puppenspieler, angelehnt an einen Lehrberuf mit Praktika.

Albrecht Roser kannte von seinen weltweiten Auslandstourneen und -seminaren und seinem Engagement in der UNIMA staatliche Hochschulausbildungen und ihre Wirkungen auf die Puppentheaterszene. Ihn ließ die Idee eines Hochschulstudiums nicht los.

Werner Knoedgen leitete die unterschiedlichsten Seminare u.a. auch in Charleville-Mézières. Er probierte Lehrmethoden aus.

Knoedgen und Roser nutzten dabei die Möglichkeiten der Marler Sommerpremiere.

Die Mitglieder der Ausbildungskommission beriefen sich dabei alle auf die Unterstützung des Berufsverbandes, handelten in seinem Namen.

Roser gelang es Ende der 70er Jahre, den Rektor der Musikhochschule Stuttgart von einem **Studiengang Figurentheater** zu überzeugen. Rosers unermüdliche Ei-

Marler Sommerpremieren

P.K. Steinmann handelte erfolgreich mit dem Kulturamt Marl die Marler Sommerpremiere aus: In der Sommerpause konnte das **Marler Stadttheater** für ca. drei Wochen mit Techniker und Infrastruktur inszenierungsfreudigen Puppenspielern zur Verfügung stehen; die Bedingung waren lediglich zwei bis drei Aufführungen in Marl. Hier entstanden 1981-1988 aus den unterschiedlichsten Motivationen völlig verschiedene Projekte.

Die Marler Sommerpremieren begannen 1981 mit der Ensembleinszenierung „Die Goliaths – ein Gesellschaftsspiel".

Die Stuttgarter Puppenspieler, gestützt von dem seit 1972 erfolgreich arbeitenden „Verein der Freunde des Puppenspiels e.V.", wollten für ihr zweites internationales Festival „Puppen, Masken, Mimen" auch selbst eine Inszenierung anbieten. Die vier Bühnen Kleines spectaculum (Ilsebyll Beutel-Spöri, Kurt Spöri, Peter Langenbahn), Sebastian & Co (Werner Knoedgen), Gustaf und sein Ensemble (Albrecht Roser, Ingrid Höfer) und Optical (Crista Oeffler-Wöller, Bernhard Wöller) entschieden sich nach vielen Diskussionen für den Stoff „David und Goliath". Sie probierten in Dramaturgie, bei Figuren und Bühne, in allen künstlerischen Belangen das Prinzip völliger Gleichberechtigung mit dem Erfolg, dass alles sehr lange dauerte und auf der Bühne ein großer Stilmix herrschte. Trotzdem entstanden beeindruckende künstlerische Räume. Zwei Tänzer, ein Techniker und ein Komponist wurden hinzugezogen. Der Regisseur Felix Mirbt löste erst einmal die symbiotische Verbindung des Spielers mit ‚seiner' Figur auf und animierte dazu, Wagnisse und Extreme mit allen Figuren einzugehen, Grenzen zu überschreiten, frei zu werden, zu spielen. Sie haben sich dieses Experiment eines Ensemblespiels gegönnt; finanziell amortisiert hat es sich bei ca 15 Aufführungen nicht einmal ansatzweise. Es wurde aber für Albrecht Roser und Werner Koedgen ein Meilenstein auf dem Weg zur Entwicklung von künstlerischen Lehrinhalten für eine puppenspielerische Berufsausbildung und für die Anerkennung des Figurentheaters als dramatische Kunst.

geninitiative stützten die Kontakte in die Kulturpolitik Baden-Württembergs. Albrecht Roser, Werner Knoedgen und Pavel Möller-Lück hatten völlige Freiheit für die Konzeption und die ersten Schritte. Auch hier war Eigeninitiative gefragt. Es war ihnen allen aber auch klar, dass sie nun einige Jahre Entwicklungszeit brauchen würden, da es keine Vorbilder in Westeuropa gab – die Ausbildung in Charleville-Mézières wurde erst 1987 eingerichtet. Der Studiengang wurde im April 1983 in den Landeshaushalt aufgenommen, im Oktober zum Wintersemester 1983/84 konnte die Ausbildung beginnen. Aus 25 Bewerbungen wurden nach einem Punktesystem erst 12, schließlich 8 Bewerber*innen ausgewählt. Es gab noch keine Stellen; Albrecht Roser, Werner Knoedgen und Pavel Möller-Lück bildeten die drei festen Lehrbeauftragten.

In den folgenden Jahren entwickelten sie in vielen Seminaren, mit den unterschiedlichsten internationalen Gastdozenten, Exkursionen und Aufführungsexperimenten nach und nach zwar keine starre Unterrichtsmethodik – dazu sind die Begabungen der Student*innen bis heute zu unterschiedlich; auch die Auffassungen der drei Lehrbeauftragten waren keineswegs einheitlich – sondern das Profil des Studiengangs, bei dem bis heute im Rahmen eines Projektstudiums auf Spielen mit Material ein großer Schwerpunkt liegt. 1989 schrieb das Land Baden-Württemberg schließlich die feste Professorenstelle aus, die Werner Knoedgen als nunmehr offizieller Leiter des Studiengangs aus der Reihe der Bewerber erhielt.

Das Einmaleins der Nixe

Das Sahneschloss

Le Cheval de Troie

Endstation Schließfach

Weitere Sommerpremieren folgten.

1982 leitete Werner Knoedgen die französisch-deutsche Gemeinschaftsproduktion **„Le Cheval de Troie“**.

1983 inszenierte Ted Moré Marlowes „Faust“ mit über 40 Marionetten.

1984 inszenierten Billy Bernhard und Peter Feder zusammen mit zwei Schauspieler*innen und Musikern **„Yggdrasil“** (Weltenesche), eine eher gefühlsmäßig als rational zu rezipierende Grenzüberschreitung in Bild, Musik und Spiel zum Thema Naturzerstörung .

1985 erarbeiteten Benita und P.K. Steinmann mit einem jungen Produktionsensemble **„Archibald und seine Arche“** (s.S. 54). Mit dem Regisseur Pavel Möller-Lück gingen sie auf großer Bühne dramaturgisch so weit, dass die Traumwelt von Archibald in großem Getöse unterging – Bühne und Figuren von Barbara Schmitz-Lenders machten es möglich: ein beeindruckender Effekt in einem Kindertheater.

1986 führte Steinmann selbst Regie bei der launigen Phantasiegeschichte **„Das Sahneschloss“** vom Theater Laboratorium.

1987 wagte der Marionettenspieler Heinz Peter Schmälter, sonst hinter einem traditionellen Guckkasten verborgen, zusammen mit Wodo-Puppenspiel, Dorothee und Wolfgang Kaup-Wellfonder, den Schritt auf die große Bühne. Thomas Niekamp schnitzte die Köpfe, Heinz Peter Schmälter baute zum ersten Mal Technik für Großfiguren, das Ensemble raufte sich zusammen und füllte die große Bühne mit einem selbstgeschriebenen Kinderstück: **„Das Einmaleins der Nixe“**.

1988 gab es eine letzte Marler Sommerpremiere. Thomas Rohloff inszenierte ein heiteres surreales Solo-Spektakel mit 22 Schließfächern und 20 Figuren: **„Endstation Schließfach“**; hier war sein Untertitel etwas Neues und wies bereits weit voraus in die Selbstverständnisdiskussionen der 90er Jahre: – Schauspiel mit Objekttheater für Erwachsene.

IDSTEDT
das neue Domizil der fabula-Theaterwerkstätten

Die Aktivitäten der "fabula-Theaterwerkstätten" sind den Lesern der INFORMATION bekannt; seit Jahren haben wir regelmäßig in unserer Zeitschrift darüber berichtet. Peter Röders und Kerstin Siebmann-Röders haben viel Zeit und Geld investiert, um zielbewußt die Fortbildung der Puppenspieler durch Kurse und Seminare — zusammen mit anderen Fachexperten — zu betreiben. Wer an den Seminaren teilgenommen hat, weiß, wie wertvoll diese Arbeit für die Weiterentwicklung des Puppenspiels ist. Inzwischen hat die Landesregierung in Schleswig-Holstein auch diese Erkenntnis gewonnen und fördert die "Freie Bildungsstätte für Puppenspiel und Puppenbau" mit einem kleinen Zuschuß, der aber leider bei weitem für diese Aufgabe nicht ausreicht.

Der Standort der "fabula-Theaterwerkstätten" war bisher Kiel. Dort haben in diesem Jahr die letzten Seminare stattgefunden. Inzwischen gab es einen Umzug nach Idstedt (in der Nähe von Schleswig), wo ab 1984 die Seminare weitergeführt werden sollen. Bis dahin haben Peter und Kerstin Röders noch einen Berg von Arbeit vor sich. Das kann nur einer ermessen, der an Ort und Stelle das "Anwesen" gesehen hat.Ich war vor einigen Wochen dort und ich bin fest überzeugt, daß die beiden alle Anstrengungen auf sich nehmen, um aus dem neuen Domizil eine vorbildliche Fortbildungsstätte für Puppenspieler herzurichten. Wer Peter und Kerstin Röders kennt, der weiß, daß sie vor allem Wert auf eine gute Atmosphäre bei den Seminaren legen und das hängt sehr oft auch von den äußeren Bedingungen ab (Unterbringung der Teilnehmer und Dozenten, Räume für die manuellen Arbeiten — einschließlich Probebühne — und konzentrierte Fachgespräche).

Der eine oder die andere wird fragen: Wo liegt Idstedt ? Kann man den Ort gut erreichen ? Also: mit dem Auto oder der Bundesbahn erreicht man Idstedt genau so gut wie Kiel (ich füge einen Straßenkarten-Ausschnitt bei).

Ich habe Peter und Kerstin Röders gebeten, uns ihre Motivation für den Ortswechsel mitzuteilen. Die nachfolgenden Zeilen geben darüber Auskunft. (Hans Scheu)

Die nächtlichen Hopsbewegungen unserer Betten durch vorbeirauschende Lastwagen, der Sohn, der nun bald von seinen Schulpflichten befreit war und neuerlich in Aussicht stehende Investionen für die „fabula-Theaterwerkstätten" in Kiel, die letztendlich dem Vermieter und nicht uns zu Gute kommen sollten, veranlaßten uns 1980, sozusagen als Planspiel,nach einem eigenen Haus Ausschau zu halten.

Die Ausschau dauerte nicht länger als ein Fünfminutenblick in die Tageszeitung. Da stand schwarz auf weiß, was wir uns in etwa für spätere Zeiten einmal vorgestellt hatten.

Man konnte sich das Objekt ja einmal, nur so zum Vergnügen, angucken. Und dann standen wir davor,waren bald drin, drauf und schnüffelten in jeder Ecke des Gebäudes und Grundstücks. Das war, was wir suchten !

Das Wohnhaus, eine ehemalige Gastwirtschaft mit 380 qm Wohnfläche, ein Stallgebäude mit 300 qm Nutzfläche und beides auf einem Grundstück von 1300 qm.

Das Ganze liegt in einem kleinen Dorf, Idstedt, 12 km von Schleswig in Richtung Flensburg entfernt, am Idstedter See, umgeben von Landschaftsschutzgebiet.

Was blieb uns also anderes übrig, als die Augen zuzukneifen und das "Anwesen" zu kaufen.

Nun sind wir seit drei Jahren am Umbauen, Ausbauen und Renovieren. Ist einmal alles fertig, im Frühjahr 1984 soll es so weit sein, stehen für Seminare ein Werk- und Spielgebäude zur Verfügung und für die Unterkunft von Seminaristen und Dozenten Doppel- und Einzelzimmer nebst E[illegible] zimmer.

Wenn wir auch [illegible] einem tränenden [illegible] ge die Kieler Wer[illegible] ten verlassen hab[illegible] sind wir doch [illegible] daß die "Freie B[illegible] stätte für Pup[illegible] und Puppenbau" bestim[illegible] anders, aber doch ebenso schön und gemütlich wird.

Kerstin und Peter Röders

Strikt vertrat **Peter Röders**, fabula-theater mit puppen, die Auffassung, dass eine staatliche Ausbildung über acht Semester und womöglich noch mit Abiturvoraussetzung und Leistungsbewertungen nicht seine Unterstützung fände. Er setzte sich für eine Ausbildung „auf Augenhöhe"– ‚Profis unterrichten Profis' – ohne Bewertung und vor allem praxis- und alltagstauglich ein.

„Alle künstlerischen Berufe mit handwerklichem Aspekt – und dazu zähle ich das Spielen vor Publikum mit dem ‚Werkzeug' Puppe – benötigen die stetig wachsenden Grundlagen in Übung und Theorie im Wechsel mit sehr viel Praxis." (P.K. Steinmann: Figurentheater – Reflexionen über ein Medium, Frankfurt/Main 1983, S. 186)

Peter Röders entwickelte ab 1978 in Kiel dieses Workshop-Modell zu einer der ersten und wichtigsten Freien Bildungsstätten für Figurentheater in der Bundesrepublik. Spieltrainingskurse, praktische Schulungen in der Werkstatt, Materialkunde, Bühnen-, Marionetten- und andere Figurenkonstruktionen, Marketing, Sprecherziehung, Rollengestaltung, Figurengestik usw. wurden breitgefächert im Fünftagesrhythmus angeboten. Er begann, diese Seminare 1978 in Kiel neben seiner Fernseharbeit zu organisieren. Einige Monate im Jahr spielten er und Kerstin Siebmann-Röders Samson bzw. Tiffy in der deutschen „Sesamstraße"; den Rest des Jahres betreuten sie mehrere Kurse oder leiteten sie selbst. Von Anfang an wurden die Kurse sehr gern angenommen; da nur professionelle Puppenspieler*innen beisammen waren, hatten die Workshops auch immer wieder den Charakter von Kolloquien. Alle Arbeitsergebnisse konnten anschließend sofort in die Praxis umgesetzt und vertiefend erprobt werden.

1984 zogen Peter und Kerstin Röders endgültig in den eigenhändig um- und ausgebauten Gasthof nach Idstedt um und betrieben die Freie Bildungsstätte dort bis zum Ende der 90er Jahre.

Von hier aus gingen unzählige künstlerische Impulse in die westdeutsche Szene – und ebenso wurde eine ganze Generation aktiver Puppenspieler zusammengeschweißt dadurch, dass man sich untereinander in den verschiedenen Kursen immer wieder traf, kennenlernte, zusammenarbeitete oder später manchmal sogar selbst unterrichtete. Die Teilnahme an Seminaren in der Freien Bildungsstätte wurde finanziell gefördert durch das Land Schleswig-Holstein und darüber hinaus entweder aus dem Kulturetat einzelner Bundesländer oder, wenn hier ein Antrag eines Seminarteilnehmers erfolglos blieb, durch den VDP.

Während Eigeninitiative und Kreativität nach wie vor das Berufsbild des westdeutschen Puppenspielers prägten, **änderte sich die politische Kulturlandschaft ab Ende der 70er Jahre grundlegend**. Überall fanden sich Initiativen zusammen, die den Markt veränderten. Problematisch in Puppenspielerkreisen wurden **Kultursekretariate** wie v.a. in Gütersloh gesehen.

Hier initiiert ein **Kulturbeauftragter** kulturelle Angebote, die aus dem Kulturetat des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert und an öffentliche und freie Träger vergeben werden, die kommunenübergreifende Projekte und Veranstaltungen planen. Ein Kultursekretariat entscheidet z.B. auch über Auftrittsmöglichkeiten freier Gruppen in heute bis zu 75 Städten und Gemeinden ohne eigenes Theater.

Das „Kindertheater des Monats“ wurde eine nun zentral geregelte Spielserie, zu der Puppentheater aus dem Bundesgebiet ausgewählt wurden. Dem Puppenspieler vor Ort konnten so Kunden wegbrechen: Der VDP missbilligte diese „Wettbewerbsverzerrung“ zwar; doch für die angeschlossenen Städte war dieses Verfahren bequem, wurde in Rheinland-Pfalz und Schleswig-Holstein übernommen und bildet bis heute attraktive Spielserien.

Ein Festival für Husum

Anfang der 80er Jahre sah Gisela Sobeczko, Mitglied des Husumer Kulturausschusses, einen Beitrag über Puppenspiel im Fernsehen, der sie anregte, in Husum ein Figurentheaterfestival zu initiieren.

Geld gab es keins; sie begegnete jedoch Gila Terheggen, der Besitzerin eines Herrenmodegeschäfts auf der Husumer Neustadt, die bereits für und mit ihren Kindern Puppentheater spielte. Beide Frauen sahen sich Puppentheateraufführungen in Deutschland an, und es entstand die Idee, für das Festival, das den Namen „Pole Poppenspäler Tage" tragen sollte, private Sponsoren anzusprechen. Die herzhaft innovative Gisela und die neugierig romantisierende Gila – die Mischung macht's – setzten jahrzehntelang unterschiedliche und dadurch sehr interessante Akzente.

Gila Terheggen hatte durch ihren Beruf gute Verbindungen zur Husumer Kaufmannschaft. Für die fachliche Beratung wurde Peter Röders vom FABULA Theater hinzugezogen.

Am 9. September 1984 wurden die 1. Pole Poppenspäler Tage eröffnet. 2000 Besucher sahen die 18 Gastspiele vom Puppentheater Kieselstein, vom Flintbeker Puppentheater, Doris und Hans-J. Engler, Ommendroom aus Lippetal, von den Rheinisch-Bergischen Marionettenspielen, von Ted Moré aus Künzelsau, vom FABULA Theater mit Figuren, Berliner Figurentheater, Tilman Harte, von der Husumer Handpuppenbühne und vom Schaukelpferd, Franz Walters aus Österreich, u.a. im Speicher, im Braukeller und im Nissenhaus. Schon ab 1985 wurde das Schloss vor Husum zur zentralen Spielstätte des Festivals und ist seit 2013 Sitz des Organisationsbüros und des Poppenspäler Museums.

Trotz des Erfolges drohte dem Festival 1987 das Aus! Es gab keine zuverlässige Finanzierung. Die kreativen Gründungsfrauen luden die Puppenspieler ein, auf eigenes Risiko aufzutreten gegen private Unterkunft und Verpflegung. Fast 20 Bühnen folgten diesem Aufruf, darunter das Berliner Mäusetheater, Kristiane Balsevicius und Silke Technau, Tilman Harte, die Puppenspielvagantei Strüver, das Theater Lakupaka, das Bauchladentheater Günter Gerlach (DDR), Figurentheater Gingganz, das Lille Kartofler Theater, Matthias Kuchta und Nasenmeiers Puppentruppe, Jojo Ludwig.

1988 war die Krise überwunden. Der Pole Poppenspäler Förderkreis e.V. wurde begründet als Veranstalter des Festivals und Träger des wachsenden Museums und garantiert die gute Vernetzung der ehrenamtlichen Mitwirkenden in der Kulturszene von Stadt und Land.

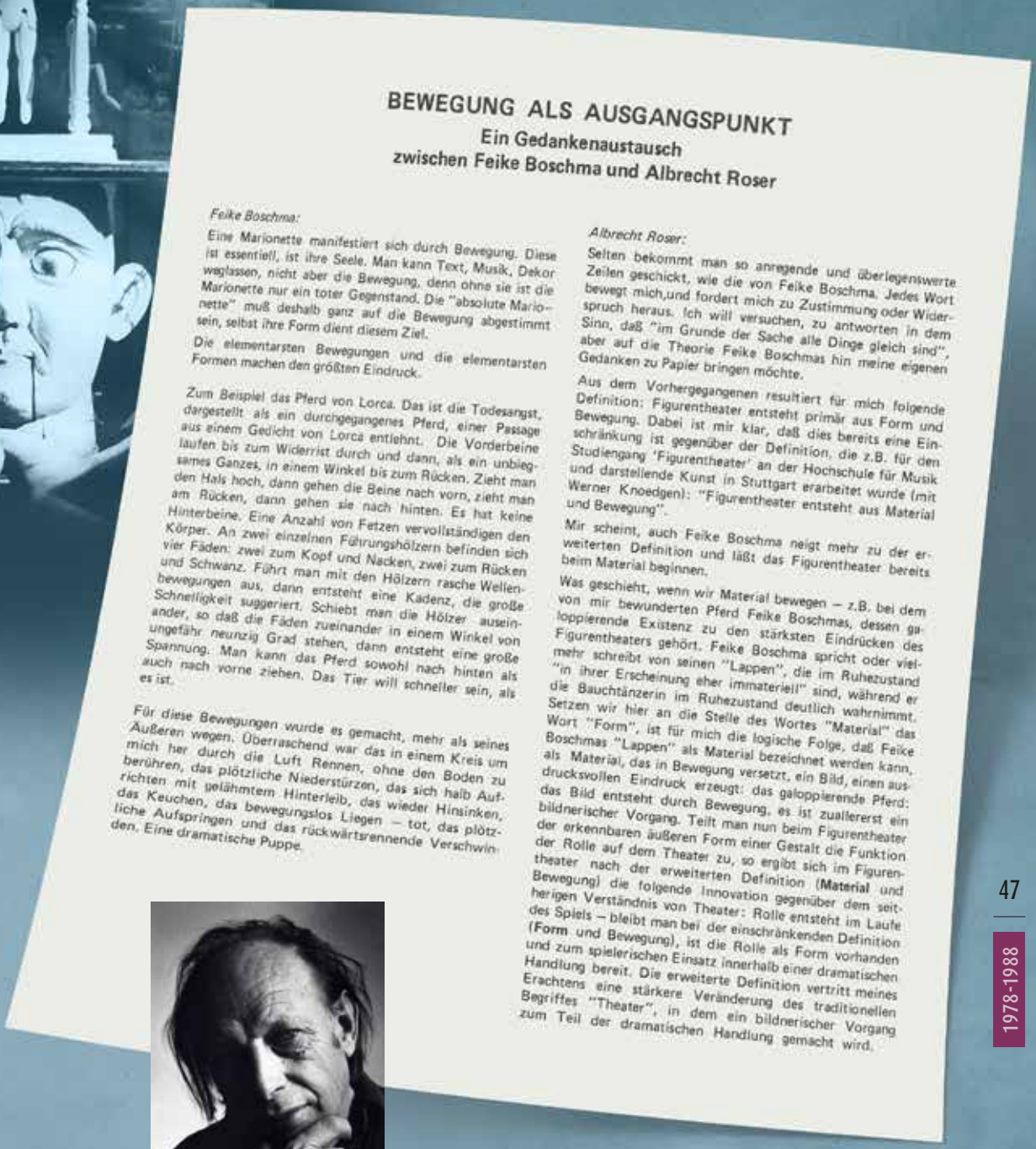
Astrid Fülbier, Vorstand Pole Poppenspäler Förderkreis e.V.

Hatten in den vorhergehenden Jahrzehnten schon immer Puppenspieler überall in Westdeutschland **Puppenspielwochen** angeregt, so wurde nun der zuverlässige Publikumszuspruch und der gegenüber anderen kulturellen Ereignissen wesentlich geringere Etat gesehen: **Kulturämter** interessierten sich zunehmend für Puppentheater bzw. Figurentheater. Die vereinzelten Wochen werden nun regelmäßig angeboten, Puppenspieler können sich bewerben – und allmählich kristallisiert sich im Laufe dieses Jahrzehnts auch der am Figurentheater interessierte erwachsene Zuschauer heraus.

Oft werden stillgelegte Industriebauten wiederbelebt – Bahnhöfe, Speicher, Umspannwerke … –, für die sich **langjährige tätige Fördervereine** bilden – ein bis heute nach wie vor kulturträchtiges Format. Bald ziehen sich **flächendeckend über die ganze Bundesrepublik nationale Figurentheatertage**.

Das älteste Festival für Puppentheater sind die „Gelsenkirchener Puppentheatertage" – bis 2008 im Revierpark Nienhausen – , die es seit 1976 bis heute gibt. Seit 1979 gibt es das „Goslarer Kleinkunstfestival" im „Kulturkraftwerk", das erste seiner Art. Dort traten auch von Anfang an bis heute Puppentheater im Programm auf. Die internationalen „Pole Poppenspäler Tage" in Husum haben bis heute eine breite ehrenamtliche Basis in der Stadtbevölkerung. Ab Mitte der 80er Jahre besuchen Puppenspieler die Festivals in Freiburg, Ingolstadt, Esslingen, Ruit, Stuttgart, Göttingen, Gelsenkirchen, Krefeld, Bielefeld, Oberhausen, Wiesbaden, Schweinfurt, Pforzheim, Paderborn, Kelkheim, Husum …

Große internationale Treffen finden statt in Bochum auf der FIDENA, in Braunschweig unter dem Namen „Woche des Internationalen Puppenspiels", in Erlangen ab 1979, Nürnberg ab 1981, Fürth 1983 und Schwabach 1989 unter dem Titel „Internationales Figuren- und Puppenthe-



BEWEGUNG ALS AUSGANGSPUNKT

Ein Gedankenaustausch zwischen Feike Boschma und Albrecht Roser

Feike Boschma:

Eine Marionette manifestiert sich durch Bewegung. Diese ist essentiell, ist ihre Seele. Man kann Text, Musik, Dekor weglassen, nicht aber die Bewegung, denn ohne sie ist die Marionette nur ein toter Gegenstand. Die "absolute Marionette" muß deshalb ganz auf die Bewegung abgestimmt sein, selbst ihre Form dient diesem Ziel.

Die elementarsten Bewegungen und die elementarsten Formen machen den größten Eindruck.

Zum Beispiel das Pferd von Lorca. Das ist die Todesangst, dargestellt als ein durchgegangenes Pferd, einer Passage aus einem Gedicht von Lorca entlehnt. Die Vorderbeine laufen bis zum Widerrist durch und dann, als ein unbiegsames Ganzes, in einem Winkel bis zum Rücken. Zieht man den Hals hoch, dann gehen die Beine nach vorn, zieht man am Rücken, dann gehen sie nach hinten. Es hat keine Hinterbeine. Eine Anzahl von Fetzen vervollständigen den Körper. An zwei einzelnen Führungshölzern befinden sich vier Fäden: zwei zum Kopf und Nacken, zwei zum Rücken und Schwanz. Führt man mit den Hölzern rasche Wellenbewegungen aus, dann entsteht eine Kadenz, die große Schnelligkeit suggeriert. Schiebt man die Hölzer auseinander, so daß die Fäden zueinander in einem Winkel von ungefähr neunzig Grad stehen, dann entsteht eine große Spannung. Man kann das Pferd sowohl nach hinten als auch nach vorne ziehen. Das Tier will schneller sein, als es ist.

Für diese Bewegungen wurde es gemacht, mehr als seines Äußeren wegen. Überraschend war das in einem Kreis um mich her durch die Luft Rennen, ohne den Boden zu berühren, das plötzliche Niederstürzen, das sich halb Aufrichten mit gelähmtem Hinterleib, das wieder Hinsinken, das Keuchen, das bewegungslos Liegen – tot, das plötzliche Aufspringen und das rückwärtsrennende Verschwinden. Eine dramatische Puppe.

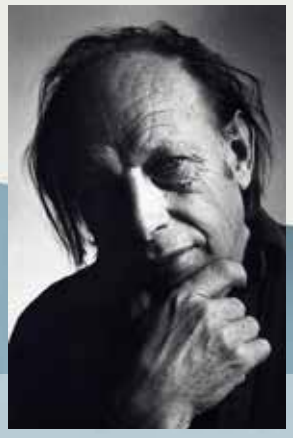
Albrecht Roser:

Selten bekommt man so anregende und überlegenswerte Zeilen geschickt, wie die von Feike Boschma. Jedes Wort bewegt mich,und fordert mich zu Zustimmung oder Widerspruch heraus. Ich will versuchen, zu antworten in dem Sinn, daß "im Grunde der Sache alle Dinge gleich sind", aber auf die Theorie Feike Boschmas hin meine eigenen Gedanken zu Papier bringen möchte.

Aus dem Vorhergegangenen resultiert für mich folgende Definition: Figurentheater entsteht primär aus Form und Bewegung. Dabei ist mir klar, daß dies bereits eine Einschränkung ist gegenüber der Definition, die z.B. für den Studiengang 'Figurentheater' an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart erarbeitet wurde (mit Werner Knoedgen): "Figurentheater entsteht aus Material und Bewegung".

Mir scheint, auch Feike Boschma neigt mehr zu der erweiterten Definition und läßt das Figurentheater bereits beim Material beginnen.

Was geschieht, wenn wir Material bewegen – z.B. bei dem von mir bewunderten Pferd Feike Boschmas, dessen galoppierende Existenz zu den stärksten Eindrücken des Figurentheaters gehört. Feike Boschma spricht oder vielmehr schreibt von seinen "Lappen", die im Ruhezustand "in ihrer Erscheinung eher immateriell" sind, während er die Bauchtänzerin im Ruhezustand deutlich wahrnimmt. Setzen wir hier an die Stelle des Wortes "Material" das Wort "Form", ist für mich die logische Folge, daß Feike Boschmas "Lappen" als Material bezeichnet werden kann, als Material, das in Bewegung versetzt, ein Bild, einen ausdrucksvollen Eindruck erzeugt: das galoppierende Pferd: das Bild entsteht durch Bewegung, es ist zuallererst ein bildnerischer Vorgang. Teilt man nun beim Figurentheater der erkennbaren äußeren Form einer Gestalt die Funktion der Rolle auf dem Theater zu, so ergibt sich im Figurentheater nach der erweiterten Definition (**Material** und Bewegung) die folgende Innovation gegenüber dem seitherigen Verständnis von Theater: Rolle entsteht im Laufe des Spiels – bleibt man bei der einschränkenden Definition (**Form** und Bewegung), ist die Rolle als Form vorhanden und zum spielerischen Einsatz innerhalb einer dramatischen Handlung bereit. Die erweiterte Definition vertritt meines Erachtens eine stärkere Veränderung des traditionellen Begriffes "Theater", in dem ein bildnerischer Vorgang zum Teil der dramatischen Handlung gemacht wird.



Feike Boschma

ater-Festival“, in Stuttgart „Internationale Festwoche des Figurentheaters“. Dazu kommen die großen UNIMA-Festivals in Charleville-Mézières.

Die Puppentheaterwochen und Festivals werden gern von veranstaltenden Kolleg*innen besucht; in der *puppenspiel information* wird in jeder Ausgabe über Eindrücke von Puppen- bzw. Figurentheatertagen berichtet, v.a. über neue Inszenierungen von Kolleg*innen. Oft werden aus diesem Anlass auch ästhetische Fragen erörtert. Die größeren internationalen Festivals werden ausführlich – oft von Journalisten – besprochen. Diese Berichte sind für alle interessante Inspirationsquellen.

Aus der Fülle der internationalen Gäste, die in ganz Deutschland gastierten, sind hier einige wenige ausgewählt, die mit ihren Inszenierungen auf künstlerische Fragestellungen und Forschungen der Verbandskolleg*innen stießen und Entwicklungen erzeugten.

Die tschechische Inszenierung „Piskanderdula“ von **Frantisek Vitek** und **Vera Ricarova** spielte mit großen Holzskulpturen und -objekten, lotete die knarrenden, klappernden Klangräume des Materials aus, erzählte zwischen den Bühnenobjekten leise kleine Geschichten, die auch wieder verschwanden – ein assoziatives Holzspektakel in den frühen 80er Jahren, das Verständnislosigkeit und Begeisterung provozierte. Das Material Holz, obwohl es bewusst gestaltet war, wurde eben selbst auch thematisiert durch den spielerisch recht eigenwilligen Umgang mit den Holzfiguren.

Der Niederländer **Feike Boschma** mit seinen überaus großzügigen Bewegungen von Stoffgestalten auf großer Bühne versuchte mit Albrecht Roser einen Gedankenaustausch über Bewegung und Material.

Die großen Schattenspielbühnen aus Frankreich **Amoros & Augustin** und **Teatro Gioco Vita** aus Norditalien traten hier auf. Ihre Arbeit inspirierte Rainer Reusch

Enno Podehl

Henk und Ans Boerwinkel

Ines Zeller und Eric Bass

zu seinem weltweit einzigartigen „Internationalen Schatten Theater Zentrum“ in Schwäbisch Gmünd, das er 1987 ins Leben rief.

Enno Podehl thematisierte die Nazizeit in der Inszenierung „Hermann – ein deutsches Schicksal“ (1985), in der er seine autobiografische Begegnung mit einem Deutschen, der eine Zigeunerin geliebt hatte, gestaltete.

Eric Bass gastierte mit „Autumn Portraits“, konzentrierten Soloszenen aus jiddischer bzw. indianischer Tradition, und der Inszenierung „Sand“, in der ein jüdischer Amerikaner und eine christliche Deutsche am Vorabend ihrer Hochzeit ihre jeweils familiäre Vergangenheit und gemeinsame Zukunft in Alp-/Traumbildern wie im Schlaf an sich vorüberziehen lassen, während die Zeit in der Sanduhr verrinnt.

Neville Tranter beunruhigte mit seinen bösen, großen Klappmaulfiguren, denen er als Spieler immer wieder grausam ausgeliefert war.

Henk und Ans Boerwinkel erzeugten eine atemlose Stille mit ihren sprachlosen Metamorphosen.

Neville Tranter gibt Kurse zur Führung großer Klappmaulfiguren, in denen er mit den Teilnehmern auch bildnerische und ästhetische Fragen erörtert und Einblicke gibt in seine Art, Dramaturgien für existenzielles Figurentheater zu Texten zu finden. Auch bei seinen Regieaufträgen gibt er sein Wissen weiter.

Neville Tranter

Barry Smith

Marianne Schoppan, Puppentheater Knorzkopp

Die Wankelfigur auf der Tischbühne

Technik

Während eines Seminaraufenthaltes in den Fabula-Werkstätten in Idstedt 1984 machte ich das erste Mal Bekanntschaft mit der Wankelfigur. Modelle aus einem Kurs mit B. Wöller (s. Info 80 II) standen in der Werkstatt herum und luden zum Herumspielen ein. Das Prinzip dieser Figur begeisterte mich sofort. Sie bewegte sich durch eine Pendelbewegung der Beine vorwärts, die wiederum durch leichtes Seitwärtskippen des Körpers ausgelöst wurde. Gleichzeitig konnte sie selbständig stehen. Ich wandelte das Prinzip dieser Figur etwas um; unsere Wankelfigur für die Tischbühne entstand und ist in den folgenden sechs Inszenierungen zum festen Bestandteil unseres Figurenrepertoires geworden.

Merkmale dieser Figur

Sie hat ein stabiles Holzinnenleben und ist doch sehr einfach zu bauen. Nach Aufführungen werden wir oft – gerade von Kollegen – nach der Figurentechnik befragt. Meist wird ein Knie- oder zumindestens Hüftgelenk erwartet.

Da sie selbständig stehen und sitzen kann, ist sie gerade für Einzelspieler gut geeignet. Die Bewegungen wirken sehr natürlich und überhaupt nicht technisch. Ihr Bewegungsrepertoire ist größer, als man im ersten Augenblick vermutet (Abb. 1). Allerdings ist diese Figurenart nicht für jeden Puppencharakter geeignet. Quicklebendige Kinder oder schlanke, anmutige Prinzessinnen würden als Wankelfigur wenig überzeugend wirken. Sie setzt einen etwas behäbigen, eher schlurfenden Typen voraus.

Wenn ich es richtig zurückverfolgt habe, folgt unsere Konstruktion immer noch der Roserschen Wankelfigur aus den 70er Jahren. Natürlich haben wir einiges verändert (Abb. 2 u. 3). Der Schwerpunkt der Figur wurde weiter nach oben verlagert, um möglichst natürliche Proportionen zu erhalten. Unser Gegengewicht ist eine Sperrholzscheibe (ca. 6 cm), um die ca. 2 m Gardinenbleiband geschlungen wird. Die meisten Teile des Körpers bestehen aus Holz. Nur der „Brustkasten" wird aus starker Pappe gebaut, um beim Oberkörper Gewicht einzusparen. Die Füße der Figur sind nicht mehr gebogen, sondern eine gerade Fläche, die vorne und hinten etwas abgeschrägt wird. Dadurch ist die Standfestigkeit am größten. Die lebendigen Bewegungen sind auch dem sehr variablen Kopf zu verdanken, der mit einer Schraube an zwei Gummibändern befestigt ist und somit alle Vorwärts-, Rückwärts- und Seitwärtsbewegungen erlaubt.

Foto: Der Höllenhund bei Pampe am Strand

Fazit: Die technischen Erklärungen können trotzdem den verblüffenden Bewegungsausdruck nicht erklären. Vielleicht reicht der locker fallende Kleidungsstoff schon aus, um die Illusion von Bewegungen zu erzeugen, die starre, quasi in den Schultern aufgehängte Beine niemals ausführen könnten. Für unsere Inszenierungen ist diese Figurenart jedenfalls nicht mehr wegzudenken.

Abb. 1

1 Gummibänder
2 Rundstäbe (Ø 12mm)
3 Kopfstab
4 Führungsstab
5 Bleiband
6 Holzscheibe
7 Plastiform o.ä.

Abb. 2

1 Brustkasten, wird einfach aufgelegt
2 Eisenwinkel
3 Schrauböse für Armaufhängung
4 Schulterholz
5 Beinaufhängung
6 Beinholz

Abb. 3

Henk Boerwinkel unterrichtete in Idstedt das Finden kleiner intensiver Szenen mit Storyboard und modellierenden Bautechniken aus Stoff und Packpapier.

Eric Bass gab in den 80er Jahren viele Kurse in Deutschland. Sein Ansatz beeinflusste die Szene jüngerer Puppenspieler nachhaltig. Er geht davon aus, dass eine Figur zunächst einmal einen eigenen Atem hat, und den gilt es zu finden. Von der Bewusstwerdung des Atems ausgehend bedeuten verschiedene Bewegungen auch immer Impulse und Veränderungen in der Atmung.

All diese Inszenierungen erzeugten eine hohe emotionale Intensität im Zuschauer. Grundlage dafür waren nicht nur die Inhalte, die sorgfältig ausgewählt und bearbeitet wurden, sondern auch die Hinwendung zu einer **baulichen** und vor allem **großen spielerischen Präzision**, über die sich die im Verband organisierten Kolleg*innen zunehmend in der *puppenspiel information* und auch in den Seminaren in Kiel bzw. Idstedt rege austauschten.

Dabei setzte sich in den 80er Jahren eine bis heute ungeheuer populäre Spieltechnik durch: das **Tischtheater**. Die Figuren werden auf einem Untergrund, meistens einer Tischbühne, geführt. Sie haben durchgestaltete Gliedmaßen und einen Führungsstock im Rücken oder im Kopf und evtl. auch an der Hand. Ausgehend von den Wankel- und Bodenfiguren der 70er Jahre wurde hier die kleine Tischtheaterfigur mit ihren Gelenken und Gewichtungen rasch weiterentwickelt. Diese Theaterform ist auch außerordentlich gut geeignet für Solospieler.

„Die Jäger des verlorenen Verstandes“, Gruppe Zinnober

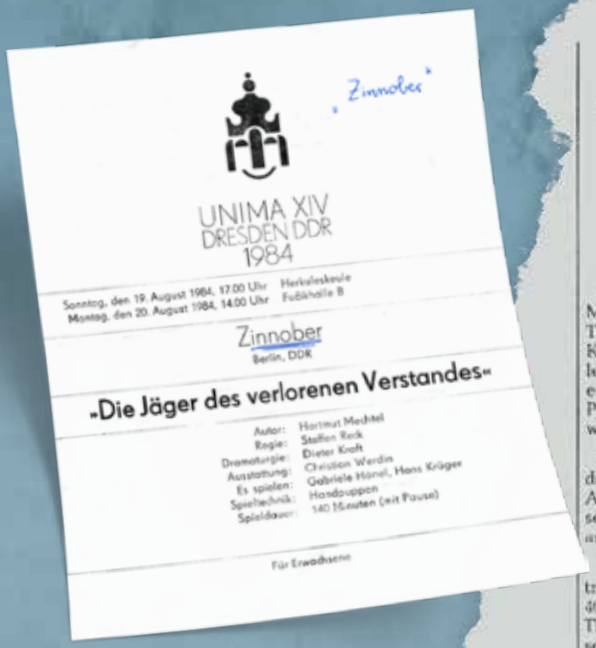
Gerhard Mensching

Gerhard Mensching – Dozent am Figurentheaterkolleg in Bochum – verwendete 1980 die Bezeichnung „Tischtheater“ (möglicherweise erstmalig?) in einem interessanten Zusammenhang: Er beschrieb damit Kurzfilmszenen, in denen er als sichtbarer Spieler vor der Kamera Figuren baute und mit ihnen und Alltagsgegenständen auf dem Tisch Bühnensituationen schuf. Die Spielweise „Tischtheater“ wurde am Kolleg ab dieser Zeit viel unterrichtet, weil man als Spieler immer wieder direkten Kontakt zum Kind aufnehmen kann. Man hat die Draufsicht auf das Spiel und das Kinderpublikum und ist, wenn man das will, auch noch als Spieler präsent.

Auch das 1980 in Deutschland gezeigte „Spiel ohne Worte“ von Samuel Beckett, von Barry Smith und seinem Theatre of Puppets nach japanischem „Bunraku“ – einer traditionellen, über Jahrhunderte ausgefeilten Spieltechnik – inszeniert, war vom Tischtheater inspiriert.

Nach dem 1. außereuropäischen UNIMA-Kongress 1980 in Washington erhielten verschiedene amerikanische Gruppen Einladungen nach Europa; auch die kanadischen Geschwister **Ann und David Powell, The Puppetmongers Powell**, waren dabei. Nach ihrem Kunststudium in Ontario hatten sie ihre Bühne gegründet und gastierten in Deutschland mit dem Stück „The Miller“ (ein Müller wehrt sich gegen seinen Gutsherrn). Sie spielten nicht nur einfach offen, was trotz zunehmender Inszenierungen noch immer neu war in Westdeutschland, sie mischten sich ein, sie spielten *mit* ihren Puppen – sie schützten oder verrieten sie, sie ergriffen Partei für oder gegen die dramatische Handlung. Das Stück war spieltechnisch und rhythmisch präzise durchgearbeitet.

Trickfilm, Bunraku, der präzise Umgang mit den Theaterskulpturen und mit dem eigenen Körper in Bezug zu diesen Figuren scheinen die Wegbereiter dieser Spielform zu sein. Die rhythmischen Möglichkeiten dieser Spieltechnik, der Genuss des Zu-


„Zinnober"

UNIMA XIV
DRESDEN DDR
1984

Sonntag, den 19. August 1984, 17.00 Uhr Herkuleskeule
Montag, den 20. August 1984, 14.00 Uhr Fußballhalle B

Zinnober
Berlin, DDR

„Die Jäger des verlorenen Verstandes"

Autor: Hartmut Medtel
Regie: Steffen Reck
Dramaturgie: Dieter Kraft
Ausstattung: Christian Werdin
Es spielen: Gabriele Hänel, Hans Krüger
Spieltechnik: Handpuppen
Spieldauer: 140 Minuten (mit Pause)

Für Erwachsene

Puppen aus 22 Ländern

Eindrücke vom internationalen Kongreß der Puppenspieler

Der Autor des folgenden Berichts, P. K. Steinmann, ist Leiter des Berliner literarischen Figurentheaters „die bühne" und nahm mit seiner Aufführung „Die große rote Teekanne" an dem Dresdener Puppenspielertreffen teil.

Dresden

Die UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) ist die älteste internationale Theaterorganisation. Alle vier Jahre wird ein Kongreß anberaumt, um die anstehenden Wahlen zu vollziehen. Die nationalen Zentren entsenden Delegierte, die in diesem Jahr den Polen Dr. Henryk Jurkowski zum Präsidenten wählten.

Dem Kongreß angegliedert ist ein Festival, das für die meisten Kongreßteilnehmer der Anlaß zu ihrer oft weiten Anreise ist, denn hier sehen sie kompakt die Leistungen der Kollegen aus aller Welt.

In Dresden, aus Anlaß des 14. Kongresses, trafen sich mehr als 1500 Menschen aus über 40 Nationen, unter anderem aus Tansania, Peru, Thailand, Kuba, Vietnam, Südkorea und Neuseeland. 150 Aufführungen an 15 Spielorten wurden von rund 75 000 Besuchern gesehen, von denen 12 500 Dresdner waren. 78 Inszenierungen aus 22 Ländern wurden im offiziellen Programm gezeigt.

Wie bei jedem dieser großen Treffen sah man ein Superangebot der Theatersparte Puppenspiel, organisiert von Kurt Menard, dem wissenschaftlichen Mitarbeiter der Sektion Puppenspiel beim Verband der Theaterschaffenden der DDR. Puppenspiel ist in der DDR klar dem Theater zugehörig, und es gibt dort seit Jahren eine der Schauspielschule angegliederte Puppenspielausbildung. Die jungen ausgebildeten Puppenspieler der DDR pflegen sehr ernsthaft in ihrem Anspruch zu sein, bereit und imstande zur Auseinandersetzung mit Autoren wie Brecht, Arrabal, Maeterlinck.

(...)

Das Spitzenerlebnis im Reigen der Festivalvorstellungen war „Zinnober": eine privat agierende Truppe von neun Leuten aus der DDR, die teilweise die städtischen Puppentheater verlassen haben. In unserem Verständnis ist „Zinnober" eine Freie Gruppe. Ich sah „Die Jäger des verlorenen Verstandes", ein fast einstündiges Spiel, vorgeführt auf einer engen Bühne von etwa 1 Meter 50 Breite. Ein Leichtmetallgehäuse, das eher an eine Raketenabschußrampe als an ein Kasperletheater erinnert. Die reflektiert rotes Licht. Der Kasper, ohne Zipfelmütze, nur eine Schelle an eine Haarsträhne geknüpft, geht in Deckung, sagt alle angelernten Regeln für den Fall der Atomexplosion her und versucht sie hilflos zu befolgen. Endlich steht er entschlossen auf, findet einen Schalter, und das Licht ist aus. Da bleibt einem das Lachen im Halse stecken.

Der König ist ein Alltagsmensch, ohne Krone, mit einem Gesicht zwischen Intelligenz und Debilität. In einem Kindergestell, wie man es für den Rücksitz des Autos kennt, sitzt, mit beiden Händen an die Stange gekrallt, hilflos, aber bösartig, dieser König. Betreut wird er von einem Diener und Gendarmen namens Scheuermann, das Abbild eines Menschen, der sich selbst ausschaltet, um zu ertragen, was er tut. Der König ist also der Prototyp entscheidungsängstlicher, denkunfähiger Beamter und anderer Entscheidungsträger, zu finden in den Kommunen und Regierungen in aller Welt. Eine beklemmende Studie der Inkompetenz. Wird er aufgefordert, eine klare Auskunft zu geben, schlägt er die Knie zusammen, windet sich in der Peinlichkeit seiner Hohlheit und gebiert einen Satz.

Die Gretel ist die Korrekte, Saubere, stets Bereite, das Ebenbild einer enthirnt funktionierenden Frau, die selbst dem sie bedrohenden Polizisten erst einmal einen Kaffee anbietet.

Die Puppen Christian Werdins sind punktgenaue Studien; nur die Großmutter, die sich ausschließlich durch Sinnsprüche manifestiert, steht gestalterisch neben den anderen Figuren, wie eine Laienarbeit. Im ganzen eine Aufführung, die zwar in der DDR gereift, aber erschreckend aktuell für die meisten mir bekannten europäischen Verhältnisse ist.

Neben dieser herausragenden Leistung ist noch Otto van der Mieden aus Holland mit „Herr Titschball" zu nennen. Die Figuren als Ball mit Gesicht, mit Kopfbedeckungen, auch mit Armen erzählen im Zusammenspiel mit dem Spieler von der Bedrückung durch die Erziehung, durch die Anforderungen der Umwelt und die Wandlungen durch die Anpassung an die Umwelt. Viele Titschbälle belasten ihn, wenn er die Bühne verläßt. Van der Mieden teilt seine Erfahrung, sein Erlebnis mit der notwendigen theatralischen Distanz und Gestaltungskraft vor.

(...)

Der Tagesspiegel 1984, Nr. 11836

schauers, der Spieler und Figur, also eine komplexe spannende Beziehung, beobachtet, die vom Spieler verlangte präzise Blickdisziplin, all das wurde in den folgenden Jahren immer intensiver ausgelotet, und die Konstruktionen der Tischtheaterfigur aus den verschiedensten Materialien immer mehr verfeinert. „Tischtheater" ist wahrscheinlich inzwischen die meistgespielteste Technik überhaupt.

Daraus leitete sich wiederum das Bedürfnis ab, das **Verhältnis von Spieler und Figur** und die Möglichkeiten dieser Beziehung – also das Figuren*spiel* selbst intensiver zu erforschen, was ja dann an der Hochschule in Stuttgart und in Idstedt ausgiebig geschah. Hier trafen sich zum ersten Mal west- und ost-europäische Fragestellungen an das Figurentheater – sinnfällig wurde dies auf dem **UNIMA-Weltkongress 1984 in Dresden**. Der noch bis in die Mitte der 60er Jahre hinein hartnäckig gepflegte Kontakt zwischen ost- und westdeutschen Spielern war schließlich abgerissen.

Inzwischen war eine neue Generation seit 1972 in Ost-Berlin an der Hochschule Ernst Busch im Studiengang Puppenspielkunst ausgebildet worden. In der DDR waren seit Ende der 50er Jahre eine Reihe fester Puppentheater neu eröffnet worden mit Verwaltungsapparaten und festen Spielerensembles. Die Student*innen gingen nach ihrem Studienabschluss in feste Stellen. Puppenspieler war ein staatlich anerkannter Beruf. Erst in den 80er Jahren bildete sich vorsichtig eine freie Szene heraus. Der UNIMA-Kongress 17.-24.8.1984 in Dresden brachte erstmalig Wissenschaftler*innen und Puppenspieler*innen aus Ost- und West-Europa, USA und UdSSR zusammen. Die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann aus der DDR 1976 hatte unter den Kulturschaffenden einen großen Protest hervorgerufen, der mit strengen Abgrenzungen, mit Abschiebungen in den Westen oder

Meike Clausen, Mo Bunte

Norbert Böll

Bruno Knust

Sylvia Deinert

starken Repressalien beantwortet worden war. Doch während des UNIMA-Kongresses herrschte eine große Offenheit in den Treffen und Gesprächen.

Ab 1981 fanden in Westdeutschland **riesige Demonstrationen** gegen amerikanische Raketenstationierungen und das Wettrüsten der USA und der UdSSR statt. Die erneute Angst vor einem Atomkrieg riefen Hunderttausende Bürger*innen auf die Straße. Auch in der DDR gab es eine **Friedensbewegung**, die großen Schwierigkeiten ausgesetzt war. Jedoch konnte der internationale UNIMA-Kongress 1984 eine Friedensbotschaft verabschieden, die Amerikaner, Asiaten, West-Europäer und Ost-Europäer gemeinsam verantworteten.

Wie müssen Phantasie und Kreativität beschaffen sein, damit der Student zur wie auch immer gestalteten Puppe eine theatrale, mitfühlende Beziehung aufbaut? Wie kann man als Lehrender Methoden entwickeln, um diese spezielle Phantasie zu wecken und zu bilden? Die osteuropäischen Hochschulen tauschten sich darüber aus. In einem ausführlichen theoretischen Artikel beschrieb Atanas Ilkov, seit 1962 Professor an der Hochschule für Theaterkunst in Sofia, seine Gedanken zur **speziellen darstellerischen Qualität im Puppentheater**. Dieser Artikel wurde übersetzt und von der Ost-Berliner Hochschule der *puppenspiel information* zum Abdruck geschickt (1984 II). Überall in Europa tauchte dieses theoretische Thema auf und wurde wissenschaftlich diskutiert.

Die künstlerische und wissenschaftliche Öffnung des Puppen- und Figurentheaters seit den 60er Jahren ist ein internationales Phänomen.

„Es wird aus der ganzen Breite des Figurenspiels geschöpft, keine Zwänge Traditionen zu überwinden – die künstlerische Welt ist offen.“ (P.K. Steinmann in: *puppenspiel information* 1983 I)

Die in der Inszenierung „Zasper“ umstrittene experimentelle Handpuppengestik wurde in den späteren Inszenierungen „Liebe und das ganze Theater“ und „Der Barbier von Sevilla“ weiterentwickelt.

Die *puppenspiel information* bot eine Plattform, eigene Inszenierungsprozesse arbeitsbegleitend zu beschreiben; die Inszenierungsberichte in jedem Heft geben ein plastisches Bild von Arbeitsprozessen, theoretischen Überlegungen, Wegen der Kreativität und auch künstlerischen Zweifeln bis zur Premiere, die dann kein in sich abgeschlossenes Werk bedeutet. Alle Puppenspieler*innen betonen, dass ihre Stücke in der Zusammenarbeit mit dem Publikum weiter wachsen. Das gilt für Kinderstücke sowieso, aber auch bei Abendinszenierungen bleibt man selbstkritisch dem Rezeptionsprozess gegenüber – insbesondere, **da die Lust an modernen absurden oder grotesken deutschen Inszenierungen** steigt.

1982 inszeniert „Das Laboratorium“ Theater mit Puppen aus Oldenburg „**Picknick im Felde**“ von Fernando Arrabal (1959), Figuren: Pavel Möller Lück, Regie: P.K. Steinmann. Die mit Bodengliederfiguren offen im leeren Raum gespielte Inszenierung (Krieg vernichtet brutal jede Idylle) entließ die Zuschauer still und betroffen. 1983 stellt P.K. Steinmann in Marl einen Szenenabend unter dem Titel „**Kabarett und Nonsensvers**“ zusammen, an dem zwölf ausschließlich junge Puppenspieler*innen aus der ganzen Bundesrepublik mitarbeiten.

Ab den 80er Jahren fördert der Berliner Kultursenat projektweise auch Figurentheater. Das Fliegende Theater erfindet ein verrücktes Szenenprogramm für Open Air Spielorte **„Kokolores“** mit Großfiguren, Kobalt Figurentheater inszeniert in enger Zusammenarbeit mit dem Autor Matthias Brand die Groteske **„Zasper“**:

Kasper, alt geworden, möchte die Menschen mit seiner Schüttelrakete in ihre glückliche Traumwelt schicken; die vorbeikommenden Großstadttypen, altklug, spießig, friedensbewegt, rechenmaschinenversessen, verstehen ihn jedoch nicht mehr: „Er hat an unsrem Ich gerüttelt und uns gehörig durchgeschüttelt!“ Die Hand-

„Archibald und seine Arche“ (s.S.43)

„Der Löwe“

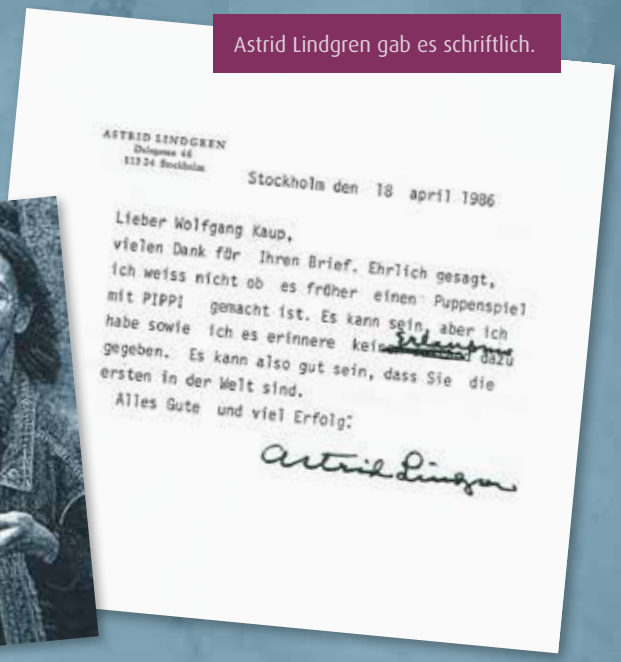
puppen wurden zum Teil ohne Kostüm mit nackten Händen gespielt und erforderten eine ganz neue Gestik – oder offen gespielt: Die Spielerin hatte ihre Körperbewegungen dem jeweils emotionalen Gestus der Figur in der Szene unterzuordnen. In dieser Inszenierung prallten die Temperamente der Mitwirkenden heftig aufeinander; es entstand ein ungewöhnlicher Arbeitsprozess, der in drei Artikeln in der *puppenspiel information* dokumentiert wurde: Die beiden Spielerinnen, die sehr unterschiedlich sind, und der Autor formulierten den Prozess jeweils aus ihrer Sicht. Auch das arbeitsbegleitende Schreiben kann vielfältig sein und Arbeitsbilanzen im kreativen Prozess sind nicht immer eindeutig möglich.

Auch Gerhard Seiler spielt ein Stück des absurden Theaters: 1987 hat **„Der Löwe“** von Amos Kenan, Regie Pavel Möller-Lück, Premiere. Der absurde Einakter inspiriert die beiden zu ausdrucksstarken sehr unterschiedlich großen Figuren, unheimlichen Licht- und Schatteneffekten und dramaturgischen Brüchen.

Die herbe Kritik an der Kasperfigur wurde in den 80er Jahren nicht fortgesetzt. Der Kasper wurde in den Inszenierungen für Kinder eine Theaterfigur unter vielen; weder Spieler noch Veranstalter bestanden auf ihm. Die fast strenge Sozialpädagogik der 70er Jahre provozierte nun bildnerische Verspieltheit, Phantasie, Humor. Die weltweit erste Marionetteninszenierung von **„Pippi Langstrumpf“** ist vom Wodo Puppenspiel.

Der Guckkasten wurde verlassen, Paravents wurden offen umspielt, der Puppenspieler übernahm kleine Rollen. Saßen in den 50er und 60er Jahren auch mal 300 Kinder in einer nicht verdunkelbaren Turnhalle vor der Bühne, so litten die Stücke, in denen Kinder mitdiskutieren sollten, schon unter 150 Kindern. Mit

Astrid Lindgren gab es schriftlich.



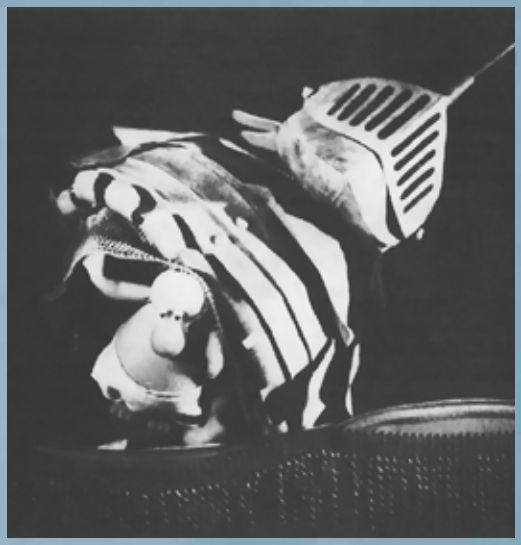
ASTRID LINDGREN
Dalagatan 46
113 24 Stockholm

Stockholm den 18 april 1986

Lieber Wolfgang Kaup,
vielen Dank für Ihren Brief. Ehrlich gesagt, ich weiss nicht ob es früher einen Puppenspiel mit PIPPI gemacht ist. Es kann sein, aber ich habe sowie ich es erinnere keine Erlaubnis dazu gegeben. Es kann also gut sein, dass Sie die ersten in der Welt sind.
Alles Gute und viel Erfolg:

Astrid Lindgren

„Der gestiefelte Kater“, fabula Theater



„Julia im Zauberwald“, Figurentheater Seiler

In dem Spiel „Auf kleine Hasen schießt man nicht!" (Kobalt Figurentheater, 1986) empfinden die Kinder deutlich, wie durch den Raub eines Jagdgewehrs der Hase zwar Macht bekommt, aber seine Freunde verliert.

„Rapunzel", Theater Laku Paka

den neuen Figuren, oft detailliert gebaut und filigran ausgeleuchtet, entstand eine dichte Theateratmosphäre. Die Puppenspieler verlangten konsequenterweise Zuschaueranzahlbegrenzungen – 80 oder bis zu 100 Personen, was von den Veranstaltern auch respektiert wurde. So wurde es möglich, auch hochsensible **Themen in Kinderstücken** anzusprechen.

1983 wird Wildwasser e.V. in West-Berlin gegründet und agiert bald bundesweit. Wildwasser und ähnliche Vereine bieten regional sozialpädagogische Hilfe an durch professionell geschulte Fachfrauen für von sexuellem Missbrauch betroffene Mädchen und Frauen sowie deren Bezugspersonen.

1984 hat das Stück „Das Familienalbum" für Kinder von Sylvia Deinert und Tine Krieg, Fundus Theater, seine Uraufführung in Hamburg. Erstmalig für Kinder wird die Geschichte einer scheinbar ganz normalen Mäusefamilie erzählt, in der die Tochter Nießchen sexuelle Übergriffe durch ihren Onkel Watja erleben muss. Mit der Drohung, ein Blitz zerstöre das Familienalbum, wenn sie das ‚Geheimnis' weitererzähle, bringt Onkel Watja Nießchen zum Schweigen. Erst als ein Kater die ganze Familie bedroht, vertraut Nießchen sich ihrer Mutter an. Ziel dieses Inszenierungsprojektes ist es, Mädchen und Jungen angemessen und altersgerecht über sexuellen Missbrauch zu informieren und ihr Selbstbewusstsein und ihre Handlungsmöglichkeiten zu stärken. Das Stück ist bis heute sehr gefragt, weil die Puppen etwas zeigen können, was im Schauspiel nicht geht. Vor allem aber erreicht es über die Identifikation mit dem Mäusemäd-

Wilfried Nold

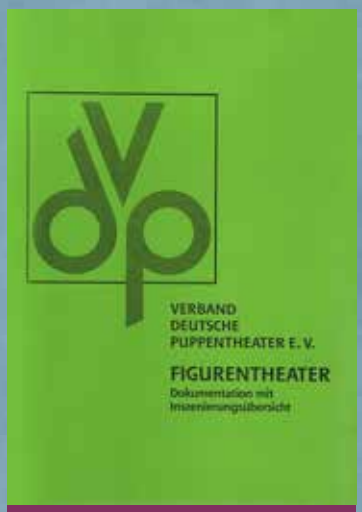
Die deutsche Figurentheaterszene genießt seit über 40 Jahren das besondere Privileg, von einem eigenen Fachverlag mit Literatur zu Figurentheater und den angrenzenden Künsten versorgt zu werden. Zu verdanken ist dieser unversiegbare Quell der Information und Inspiration Wilfried Nold, der 1976 den Verlag *Puppen und Masken* gründete.

In den frühen 70er Jahren kam der Kunstpädagoge Nold mit der Frankfurter Figurentheaterszene in Gestalt von Marieluise Ritter und Dieter Brunner in Berührung, aber auch mit dem Puppenspiel-Gelehrten und Büchersammler Hans Richard Purschke. Aus der Dokumentation von eigenen museumspädagogischen Projekten wurde die erste Publikation im Selbstverlag – sie stellte damit den Beginn von Verlag und Versandbuchhandlung dar, die weltweit ihresgleichen suchen. Den Schwerpunkt bilden Bücher zur Geschichte des Puppenspiels, zu Ästhetik und Technik sowie Biographisches, doch zum Sortiment gehört auch Literatur über Nachbarkünste, Märchen, Pädagogisches, ausländische Publikationen sowie Raritäten und fast Vergriffenes.

Nold bietet der Figurentheaterszene nicht nur den Komfort eines Überblicks über die verstreuten Publikationen zum Thema, der regelmäßig als Büchermagazin *Schauplatz der Spielkünste* frei Haus geliefert wurde. Wichtiger noch ist, dass zahlreiche wichtige Bücher ohne ihn nie entstanden wären. Dazu gehören Autobiographien, Bühnenporträts und Essaysammlungen, aber auch unverzichtbare Arbeitsbücher zu Bau und Spiel wie die von Fettig und Steinmann. Nold hat der Szene somit nicht nur zahlreiche Handreichungen für die Praxis geliefert, sondern auch einen einzigartigen Spiegel, die eigene Geschichte, wichtige Persönlichkeiten und Leistungen wahrzunehmen. Nold ist Verleger, Buchhändler, aber auch Autor, Herausgeber, Initiator. Bei zahlreichen Festivals war Nold mit Büchertischen präsent. 1995 wurde Wilfried Nold mit der Spielenden Hand ausgezeichnet.

Ein so spezialisierter Fachverlag ist auch ein ökonomischer Drahtseilakt, in dem Nold seit über 40 Jahren die Balance wahrt, und das unter Einsatz aller persönlichen Ressourcen. In den 80er Jahren betrieb Nold in Frankfurt sogar einen Buchladen; später beschränkte er sich auf Verlag und Versandhandel. In den Jahrzehnten seiner Arbeit haben sich die Bücherwelt und die des Figurentheaters gewandelt; vor 42 Jahren gab es kein Internet und mithin weder amazon noch print-on-demand; dafür gab es mehr schreibende Puppenspieler. Nold sieht und weiß das; der Visionär ist Realist genug, über neue Formen nachzudenken, mit denen sein Verlag auch unter dem Wandel der Bedingungen fortbestehen kann.

Stephan Wunsch



„Figurentheater – Dokumentation mit Inszenierungsübersicht" 1988, 158 Seiten

Diese DIN A4-Broschüre, nach heutigem Maßstab recht unscheinbar, enthält fundierte Arbeitsbilanzen nach 20 Jahren kulturpolitischer Arbeit und wurde bei einer Auflage von 2000 großzügig an die Mitglieder, Kulturämter, Presse, Rundfunkanstalten und bundespolitische Gremien, Parteien verteilt; wegen der vielen Anfragen musste sie nachgedruckt werden.

chen große und auch sehr kleine Kinder und kann ihnen helfen, Erlebtes in Worte zu fassen. Die Aufführungen werden stets sozialpädagogisch begleitet, damit die Kinder nicht alleingelassen sind.

Insgesamt überwiegen die selbstgeschriebenen Stücke. Das offene Spiel auch für Kinder setzt sich rasch durch. Beeindruckende **Phantasiefiguren** bevölkern die Puppentheater. Manchmal spielen die Puppenspieler mit ihren Puppen zusammen. Seit 1983 macht sich Günter Staniewski mit seinen verrückten Bühnenobjekten für draußen und drinnen einen Namen. Das Märchen, in den 70er Jahren beinahe völlig verdrängt, kommt wieder in die dramaturgische Diskussion. Dies steht im Rahmen einer wiederentdeckten Spiritualität, eines Akzeptierens des Unbewussten, dem Interesse an einer assoziationsreichen Bildwelt und daraus entstehenden Emotionen. Auch findet das Märchen Aufnahme in die Familientherapie der 80er Jahre. Seine hinter- und untergründige Bildwelt inspiriert zu phantasievollen Bühnen und Figuren.

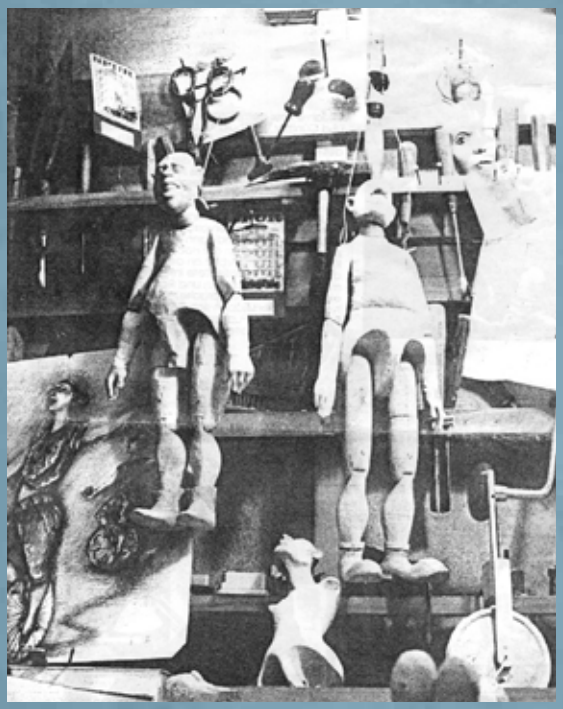
59

1988-1998

Mauerfall – zwei Welten treffen aufeinander
Kulturpolitische Sparmaßnahmen fordern neue Allianzen
Sehnsucht nach einer anderen Realität

Sergej Obraszow

„Der weiße Hammer“, Weites Theater, Figuren: Thomas Klemm



Barbara und Günter Weinhold: „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, Puppentheater Neubrandenburg

Die Mauer fällt am 9.11.1989 – zwei vollkommen verschiedene Kulturlandschaften stehen sich plötzlich gegenüber.

In den vergangenen 40 Jahren hatte sich in der DDR eine Puppentheaterszene herausgebildet, die nicht gegensätzlicher zur westdeutschen Szene hätte sein können.

In **Berlin** prallten die Gegensätze besonders heftig aufeinander. Darüber hinaus mussten die ostdeutschen Kolleg*innen sich nicht nur in der neuen beruflichen Situation orientieren, sondern sie mussten auch große Schwierigkeiten untereinander auf Grund der Stasivergangenheit einzelner bewältigen.

„Die Entführung aus dem Serail“, Günter Gerlach Bauchladen-Theater, Figuren: Christian Werdin

Entwicklungen des Puppentheaters in der DDR (1949 bis 1989)

Nach dem Ende des II. Weltkriegs wurden in der Sowjetischen Besatzungszone 117 private Puppenbühnen zugelassen. Die meisten davon waren „künstlerische Handpuppenbühnen", geschult nach Max Jacob, oder Marionettentheater mit langer Familientradition. Der deutlich SED-treuen Verwaltung missfiel die Fortführung alter ästhetischer Standards. Zensiert, überprüft, abgelehnt, flüchteten in den 50er Jahren viele in die westlichen Besatzungszonen – darunter auch einige traditionelle Marionettenspieler. 1950/51 reiste Sergej Obraszow mit seinem Moskauer Ensemble durch die junge DDR. Seine Arbeit wurde zum Vorbild für die Herausbildung der staatlichen Puppentheater in der DDR – und im ganzen sowjetisch besetzten Europa.

Obraszow leitete das große Ensemble des staatlich geförderten „Zentralen Puppentheaters Moskau". Inspiriert von der asiatischen Stabfigur entwickelte er eine eigene Stabfigurenform für europäische Inszenierungen und hatte darüber hinaus ein sehr beliebtes, intensives Soloprogramm. Begeistert erhielten die ostdeutschen Funktionäre Kategorien für „sozialistisches Puppentheater": Die Privatbühnen sollten allenfalls noch geduldet oder ganz verboten werden; ebenfalls wurde die Kasperfigur zeitweise verboten.

Stattdessen wurden bis 1954 sieben neue ‚volkseigene' Bühnen gegründet, die ökonomisch und organisatorisch gut abgesichert waren. Schwierigkeiten innerhalb der eilig zusammengelesenen stationären Ensembles und die bisher unbekannte Spieltechnik mit Stabfiguren machten jedoch die mangelnde Ausbildung der meist nicht professionellen Spieler im Vergleich zu Bühnen aus anderen sozialistischen Ländern deutlich.

Die rigide Verfolgung der privaten Puppenspieler bzw. ihre ‚sozialistischen Schulungen' gelangen jedoch nicht. Obwohl keine Zeitung über sie schreiben durfte, hielten sich die Privaten hartnäckig. Als in dem 1968 neugegründeten Theaterverband der DDR 1969 auch die Sektion Puppenspiel eingerichtet wurde, wurden nun Freiberufler und private Spieler mit aufgenommen; in den 80er Jahren waren dort noch ca. 40 Bühnen erfasst; manche von ihnen reisten bereits erfolgreich international (z.B. Peter Waschinsky).

Im Theaterverband war es nun auch möglich, eine staatliche Ausbildung zu konzipieren, um staatlichen Puppentheatern qualifizierten Nachwuchs zu stellen. 1971 wurde an der Staatlichen Schauspielschule in Berlin (ab 1984 Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch") die Fachrichtung Puppenspiel etabliert. Dazu wurden die Figurenbildner Barbara und Günter Weinhold engagiert.

„Die Gründung des Studiengangs Puppenspiel als Fachrichtung der Schauspielschule Berlin entsprang einer traditionellen Auffassung, die den Puppenspieler in erster Linie als einen besonderen Schauspieler versteht." (Konstanza Kavrakova-Lorenz 1992). Aus dieser Auffassung leitet sich analog zum Begriff Schauspielkunst der spätere Name des Studiengangs „Abteilung Puppenspielkunst" her.

Unter der Leitung von Peter Waschinsky gründeten Hochschulabsolventen 1976 das Puppentheater Neubrandenburg als Experimentierfeld, um eine Alternative zum streng hierarchisch strukturierten staatlichen Puppentheater zu schaffen. Die Spannungen zwischen dem künstlerischen Freiraum an der Hochschule und den Anforderungen eines Ensembletheaters bestehen bis heute.

Auf dem 1. Internationalen Puppentheaterfestival der DDR 1976 in Magdeburg mit über 300 teilnehmenden Künstlern wurde eine große Vielfalt an Uraufführungen, traditionellen Marionettenspielen, Ensemble- und Soloinszenierungen aus osteuropäischen Ländern für Kinder und Erwachsene gezeigt. Kurz vor dem Ende einer der liberalsten Phasen der DDR-Kulturpolitik wurden jedoch Probleme öffentlich: Jugendliche Teilnehmer revoltierten gegen die etablierte Jury und überreichten dem bei der Preisverleihung übergangenen Absolventen Peter Waschinsky eine improvisierte, alternative Ehrung; die staatlichen DDR-Ensembletheater konnten weder mit den besten osteuropäischen Gruppen noch mit den prämiierten (Kasper-) spielenden ‚Privaten' Frieder Simon, Werner Lorenz, Hella und Dieter Müller konkurrieren. Daraufhin wurden die organisatorischen Kategorien staatlich und privat durch die inhaltlichen Kategorien professionell und amateurhaft ersetzt. Neben der Stabfigur mit dem Kullerkopf wurden die traditionellen Techniken Handpuppe und Marionette wieder zugelassen, und nach und nach rückte der erwachsene Zuschauer wieder in den Fokus. Unter dem Motto „Weltliteratur im Puppentheater" wurden – unter anderem in der experimentellen Neubrandenburger Marionetteninszenierung von Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches" von Peter Waschinsky – neue Sujets und Stücke gesucht. Die Figur des Kaspers wurde wieder erarbeitet – grotesk, absurd, aktuell, z.B. in Produktionen wie Waschinskys „Kasparett", der Geraer „Kasperiade" oder „Die Jäger des verlorenen Verstandes" der Berliner Gruppe Zinnober – einer freien Gruppe, die 1980 aus Neubrandenburg wieder nach Berlin an den Kollwitz-Platz im Prenzlauer Berg gezogen war. Ende der 80er und bis weit in die 90er Jahre hinein erarbeitete sich das Theater Handgemenge mit Hans-Jochen Menzel das Typenensemble mit dem Kasper und etablierte ebenso wie das Weite Theater in den 90ern die Handpuppe als groteske Kunstfigur.

In großer Aufbruchstimmung wurden weitere Staatliche Puppentheater gegründet und mit Hochschulabsolventen besetzt: 1978 Wismar und 1979 Erfurt.

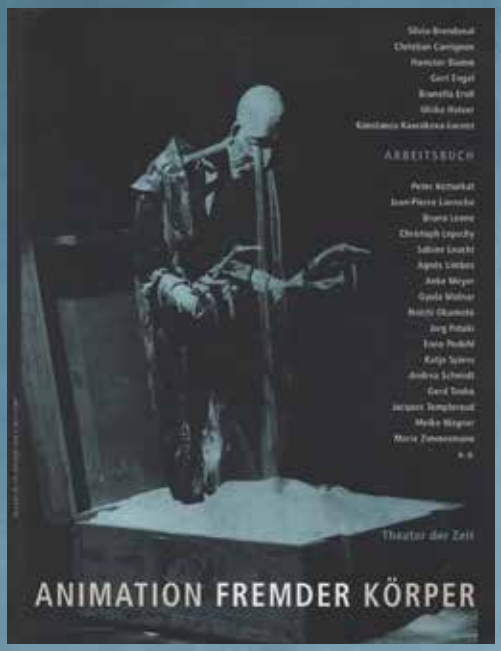
Peter Waschinsky reiste 1980 zum UNIMA-Kongress nach Washington und wurde daraufhin nach Braunschweig eingeladen. Schattenspiel, Tischtheater, die Bunrakutechnik, bei der drei Spieler eine Figur führen, und die offene Spielweise wurden erfolgreich erprobt und gemischt.

Darüber hinaus wurde das Amateurpuppenspiel für die Jugend stets gepflegt und durch Infrastruktur- und Weiterbildungsmaßnahmen sehr gefördert.

1984 zeigte das UNIMA-Festival in Dresden, dass die DDR-Puppentheater, sowohl die Ensembles als auch die freien Puppentheater, international bestehen konnten. Hier zeigten auch die Amateurensembles Beachtliches. Das 5. Magdeburger Festival im Juni 1990 wurde zu einem Forum des professionellen DDR-Puppenspiels. Zu diesem Zeitpunkt existierten staatliche Ensembletheater in Bautzen, Magdeburg, Dresden, Zwickau, Schwerin, Wismar, Rostock, Berlin, Frankfurt/Oder, Erfurt, Karl-Marxstadt/Chemnitz, Naumburg, Neubrandenburg, Brandenburg , Leipzig, Dessau, Halle, Meiningen und Wittenberg.

Vor allem in der Reihe *Material zum Theater*, in den *Mitteilungen der Staatlichen Puppentheatersammlung Dresden* und in Fachartikeln in der Zeitschrift *Theater der Zeit* fand sich der offizielle aktuelle oder wissenschaftliche Austausch.

Das Fernsehpuppenspiel erfreut sich mit den seit den 50er Jahren im Wesentlichen unveränderten Figuren des Abendgrußes, Pittiplatsch, Schnatterinchen, Sandmännchen usw., bis heute großer populärer Beliebtheit.



Gemeinschaftsinszenierung, Schaubude 90er Jahre

Puppen-/Figurentheater in Berlin in Zeiten der „Wende“

Kurz vor dem Mauerfall im November 1989 hatte der aktive West-Berliner Arbeitskreis Berliner Puppentheater sich politisch so bekannt gemacht, dass eine Dauerförderung für Figurentheater in den Kulturetat für Freie Gruppen eingestellt werden sollte. Die politischen Ereignisse verhinderten jedoch die tatsächliche Durchführung dieses Plans. Der Arbeitskreis löste sich daraufhin vorübergehend auf.

Das Ost-Berliner Puppentheater in der Greifswalder Straße wurde 1991 geschlossen und abgewickelt. Teile des Ensembles hatten dem Leiter des Theaters, Hartmut Lorenz, das Vertrauen entzogen und gründeten in Berlin-Hellersdorf „Das Weite Theater“.

1992 wurde von Thomas Rohloff die Interessengemeinschaft Figurentheater in Berlin (IG FiBer) mit neun Mitgliedsbühnen ins Leben gerufen. Zusammen mit P. K. Steinmann, Peter Waschinsky und anderen drängte sie öffentlich, das leerstehende Puppentheater Berlin als Spielort für Berliner Figurentheater zur Verfügung zu stellen. Es wurde einer VeranstaltungsGmbH zugeordnet, die auch das Hebbeltheater und das Podewil betrieb. Im Mai 1993 wurde es unter dem Namen „Schaubude – Puppentheater Berlin“ mit Gerd Taube, vorher Dramaturg am Puppentheater Chemnitz, als künstlerischem Leiter wieder eröffnet. Gerd Taube hatte mit West-Berliner Figurentheatern das erste ökonomische Konzept entwickelt und Werbestrategien erarbeitet. Er versuchte zunächst, West- und Ost-Puppenspieler z.B. in gemeinschaftlichen Szenenprogrammen zusammenzubringen.

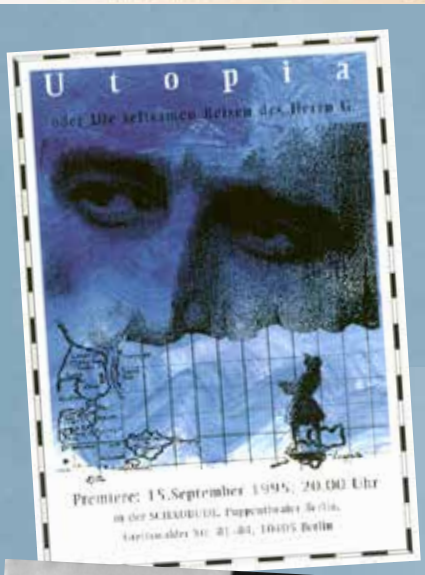
Er wollte auch in alter DDR-Tradition Ensemble-Abendinszenierungen fördern, die aber die mobilen Figurentheater, die auf Tourneen angewiesen waren, nicht immer leisten konnten. Es entstanden zwei Szenenprogramme mit vielen Berliner Bühnen aus Ost und West und einige Ensembleinszenierungen wie „Die wunderbare Welt der Simulanten“, Regie: Hans Jochen Menzel, „Gaukler Gott und Gliedermann“, Regie: Peter Waschinsky, „Utopia – Die seltsamen Reisen des Herrn G.“, Regie: Ulrich Treu.

Dozent*innen der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch torpedierten jedoch diese Versuche, indem sie die West-Puppenspieler als amateurhaft und unausgebildet verleumdeten und Kontakte zwischen Student*innen und professionellen Puppenspieler*innen zu untersagen versuchten. Das Klima an der Schaubude war extrem angespannt.

Gerd Taube stellte fest, dass der Etat der Schaubude auf ca. 800 000 DM eingefroren war, sah hier für sich keine Entwicklungsmöglichkeit und ging 1996 zum Kinder- und Jugendtheaterzentrum nach Frankfurt/Main. Er empfahl Silvia Brendenal, die das Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst (dfp) in Bochum leitete, für seine Stelle.

Die Kulturjournalistin Silvia Brendenal interessierte sich nicht mehr für die ursprüngliche Ausrichtung, einen Spielort für Berliner Bühnen zu leiten. Sie bevorzugte zunächst deutlich eine Reihe ostdeutscher Puppenspieler und ab ca. 2000 richtete sie die Schaubude als ein eher internationales Experimentierfeld aus für das „Theater der Dinge“. Hier kamen ihr die Kontakte zu Annette Dabs, die bis heute die FIDENA ausrichtet, zu Katja Spiess, die das Figurentheaterzentrum Stuttgart (Fitz!) leitet, und zur Künstleragentur von Gert Engel zugute. Da sie alle aktiv in der UNIMA, z.T. im Vorstand, mitarbeiteten, funktionierte die Zusammenarbeit auch international.

In den Berliner Stadtteilen entstanden viele kleinere Spielorte, die zwar nur sehr wenig Geld zur Verfügung hatten, aber nicht von Vorurteilen belastet waren. Auch Westbühnen hätten also ab 1989 überall in Berlin spielen können, jedoch lagen die Gagen deutlich unter dem westdeutschen Niveau; die Einnahmen, waren denen der 70er Jahre vergleichbar. In den umliegenden neuen Bundesländern Auftrittsmöglichkeiten zu erhalten, war für West-Berliner fast unmöglich.



Bochum: vom dip zum dfp

1958 gründete der Verleger Fritz Wortelmann das „Deutsche Institut für Puppenspiel" (dip) in Bochum. Er wollte eine Zentrale für Gastspielvermittlungen und Gastspielorganisationen in deutschen Städten einrichten, strebte eine Art pädagogische Zensur durch „Schulscheine" für Berufspuppenspieler an, und trieb stetig eine Weiterbildung durch gut besuchte Kurse mit hochqualifizierten Dozenten voran. Er publizierte die Fachzeitschrift *Das Puppentheater*, nannte sie später *Der Puppenspieler*, zuletzt *Figurentheater* und gab die internationale Reihe *Meister des Puppenspiels* heraus. Vor allem aber rief er eine internationale Festwoche ins Leben, die er ab 1973 „Figurentheater der Nationen" (ab 1979 FIDENA) nannte.

Dass der Verband Deutscher Puppentheater unabhängig sein wollte und Wortelmanns Qualitätskriterien und Zentralisierungsziele rigoros ablehnte, entrüstete ihn persönlich schwer. Bis zu seinem Tod 1976 kam es zu keiner Annäherung mehr an Roser, Steinmann, Leese und den VDP.

Sein Nachfolger wurde Dr. Jürgen Klünder, der den VDP erst einmal öffentlich als „unbedeutende Splittergruppe" bezeichnete. Klünder hatte die am dip laufenden Kurse 1977 unter dem Namen „Figurentheater-Kolleg" zusammengefasst, suchte Dozenten und fragte auch im VDP an. Der VDP verlangte von Klünder im Gegenzug die bedingungslose Anerkennung des VDP als unabhängige einzige berufsständische Vertretung der Puppenspieler in sämtlichen öffentlichen Äußerungen. Das gab Klünder 1977 zu; das Figurentheater-Kolleg, ab 1982 unter der Leitung von Birgit Hollack, entwickelte sich zu einer beliebten Weiterbildungsstätte auf Volkshochschulbasis.

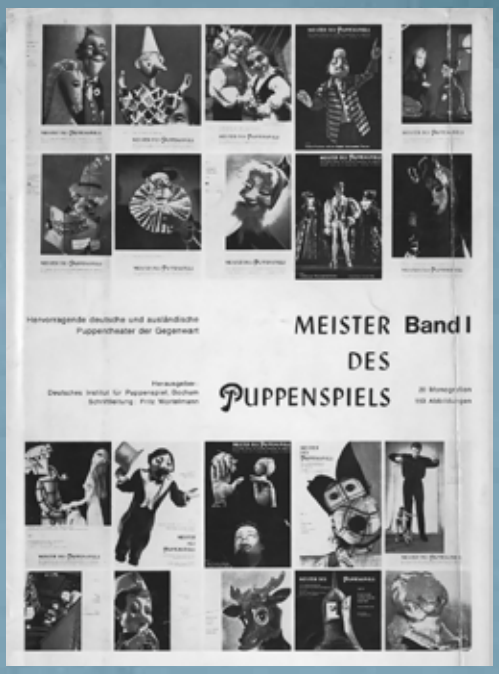
Die FIDENA hatte Klünder auf osteuropäisches Ensemble-Puppentheater ausgerichtet. Auch viele ausländische Gruppen aus Belgien, aus Österreich, aus den Niederlanden und später aus den USA und Kanada traten hier auf und auch Abgänger des Kollegs.

1991 wurden nach eskalierenden Querelen zwischen Belegschaft und Schülern einerseits und der Direktion andererseits das Kolleg und das dip geschlossen und Dr. Jürgen Klünder entlassen.

Der Stadt Bochum waren die jahrzehntelangen Querelen zwischen dem Institut, dem VDP und der UNIMA nicht entgangen. Die abgewickelte Institution sollte durch eine neue ersetzt werden, die die Interessen der Verbände nun endlich vereinen sollte. 1992 wurde das „Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst" – dfp – gegründet als Dienstleister für Verbände, Hochschulen, Theater und andere deutsche Organisationen; je einen ständigen Sitz im Vorstand sollten VDP, UNIMA und der neue ostdeutsche Fachverband für Puppenspielkunst i.G. haben (als sog. geborene Mitglieder). Der ostdeutsche Fachverband unter der Leitung von Konstanza Kavrakova-Lorenz und Anne Frank, der seine Gründungsphase letztendlich nicht überwand, sollte in erster Linie die herausragenden ostdeutschen Puppenspieler durch Auszeichnungen fördern, grenzte sich vom VDP bewusst ab und verweigerte ab 1992 die Kommunikation.

1992-1997 leitete Silvia Brendenal das dfp. Sie richtete die FIDENA und ihre anderen Veranstaltungen, Künstlerporträts oder Gesprächsrunden, mit westeuropäischen und ostdeutschen Künstlern mit Hochschulabschluss aus.

Unter ihrer Leitung wurde Mitte der 90er Jahre die Satzung geändert: Die geborenen Mitgliedschaften im Vorstand wurden aufgehoben. 1997 wurde Annette Dabs Geschäftsführerin des dfp und künstlerische Leiterin der FIDENA. Die Zusammenarbeit zwischen dfp und VDP, dessen Mitglieder nach wie vor nur als Amateure betrachtet wurden, verlief sehr mühselig. 2004 trat der VDP nach vielen Schwierigkeiten aus dem dfp aus.



1991 wurde in **Bochum** nach intern eskalierenden Querelen das dip endgültig geschlossen. 1992 wurde dafür das Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst – dfp – gegründet für die Mitgliedsorganisationen: VDP, UNIMA, die Hochschulen und regionale Puppentheaterzusammenschlüsse.

Auch das beliebte Figurentheater-Kolleg sollte Mitte der 90er Jahre eingespart werden. Es kam zu Protestaktionen der Dozent*innen und Studierenden dort. Der VDP, die UNIMA und der Deutsche Bund für Puppenspiel unterstützten diesen Protest mit Briefen. Dem VDP gelang dabei ein geschickter Schachzug. Wolfgang Kaup-Wellfonder hatte 1992 einen VDP-Preis angeregt: Jürgen Maaßen entwarf **„Die Spielende Hand"** für Preisträger, die dem Figurentheater besondere Dienste erwiesen hatten. Die erste „Spielende Hand" ging 1993 an Ute Canaris, die Bochumer Kulturdezernentin; so geehrt, konnte sie ein Jahr später das Kolleg nicht mehr abwickeln. Es blieb erhalten.

1992 verlagerte der VDP sein VDP-Archiv in das dfp. 1995 entschieden die Mitglieder des VDP, dass die 12 Umzugskartons zu Archivierungszwecken dem dfp zur Verfügung überlassen werden, aber Eigentum des VDP bleiben.

Die Spielende Hand

Berufsbild

In seinem Spiel gebraucht der Puppenspieler nicht nur Puppen und Figuren, sondern mehr oder weniger auch seinen ganzen Körper. Der Vielfalt der Formen und Materialien sind hierbei kaum Grenzen gesetzt. Ob Marionetten, Handpuppen, Stockpuppen, Tischfiguren, Marotten, Laufficuren, Schattenfiguren, Klappmaulfiguren oder Masken - die Palette ist so reichhaltig wie die Phantasie des Spielers. Auch hinsichtlich der Bühne gibt es zahlreiche Möglichkeiten: Guckkastenbühne, Schachtelthea-ter, schwarzer Raum oder auch ganz ohne Bühne, drinnen oder draußen. Hinzu kommen zahllose Variationen in der Licht-, Kostüm- und Tongestaltung. Was den Spieler angeht, so ist er mal gleichberechtigt mit der Puppe auf der Bühne und mal überhaupt nicht zu sehen, mal hört man seine Stimme, dann wieder bleibt er stumm. Eines haben alle Puppenspieler dabei gemeinsam: Sie müssen sich - und darin korrespondieren sie mit dem Schauspieler - auf ihre Figur mit ganzer Seele und ganzem Körper einlassen. Nur wenn der Puppenspieler den dargestellten Charakter lebt, wird die eingesetzte Figur die Intention dem Publikum vermitteln können. Vor allem in den asiatischen Ländern mit ihrer alten Tradition des Figurenspiels gibt es ausgeklügelte Haltungs- und Bewegungsmuster für den Akteur. In Deutschland wurde das Puppenspiel vor allem an Theatern der ehemaligen DDR gepflegt, wo es häufig sogar als selbständige Sparte existierte.

War es früher selbstverständlich, daß der Puppenspieler sein eigener Produktionsstab war - insbesondere was den Bühnen- und Figurenbau betrifft - so werden die verschiedenen Tätigkeiten heute mehr und mehr delegiert. Nichtsdestotrotz sollte ein Puppenspieler selbständig Figuren und Szenerien anfertigen können und mit den verschiedenen Techniken und Materialien vertraut sein. Puppen- und Figurenspiel wendet sich sowohl an Kinder als auch an Erwachsene, wenngleich die überwiegende Zahl der Stücke für Kinder geschrieben wird.

Voraussetzungen

Wer das Handwerk des Puppenspielers in einem staatlich geregelten Studium erlernen will, muß in der Regel die allgemeine oder fachgebundene Hochschulreife besitzen (ggf. sind Ausnahmen möglich) und eine Aufnahmeprüfung bestehen. Erste Erfahrungen im Bereich des Figurentheaters sind nicht zwingend, aber vorteilhaft. Grundsätzlich sollte ein Puppenspieler ein hohes Maß an Phantasie, Vorstellungsvermögen und Kreativität im Umgang mit verschiedensten Werkstoffen mitbringen. Ferner sind Idealismus und Bescheidenheit vonnöten, denn die Zahl der Arbeitsplätze ist klein, die Verdienstmöglichkeiten gering und ‚Ruhm und Ehre' erlangt eher der Schauspieler denn der Puppenspieler. An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, daß im modernen Figurentheater der Puppenspieler häufig mit seiner Figur gemeinsam auf der Bühne steht. Wer also lieber Puppenspieler als Schauspieler werden möchte, weil er Angst vor einer direkten Begegnung mit dem Publikum hat, der sollte seinen Entschluß noch einmal überdenken.

Ausbildung

In Berlin und Stuttgart gibt es eine staatlich geregelte Ausbildung zum Puppenspieler, die jeweils auf 4 Jahre angelegt ist. Beide Hochschulen besitzen eine eng begrenzte Kapazität an Studienplätzen (insgesamt ca. 16 Plätze pro Jahr), die nach einer individuellen Aufnahmeprüfung vergeben werden. Die Inhalte des Studiums umfassen Bereiche wie Atem- und Stimmbildung, Körperbildung, Materialkunde, Bühnenbild, Dramaturgie, Bühnenisches Gestalten, Theorie u.a.m. Das Studium endet mit einer Diplomprüfung. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von Fort- und Weiterbildungsangeboten.

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch"
Bereich Puppenspielkunst
Bruno-Bürger-Weg 1
12439 Berlin
Telefon 030 / 635 42 40

Staatliche Hochschule für
Musik und Darstellende Kunst
Studiengang Figurentheater
Fuchseckstraße 7
70188 Stuttgart
Telefon 0711 / 46 40 99

Deutsche Puppentheater e.V. (VDP)
Moorweg 1
21337 Lüneburg
Telefon 04131 / 844 15

In der Informationsbroschüre des Deutschen Puppentheater e.V. (s.o.) finden sich zahlreiche einschlägige Adressen (Figurentheater und Spielstätten, Anbieter von Lehrgängen und Praktikantenstellen, Verbände und Vereinigungen, Fachzeitschriften, Sammlungen und Museen u.a.m.).

14.12.1996
Hamburger Abendblatt
Hamburg
Auflage:561,0/96

kan anfertigen 5005

Puppenspieler im Bühnenverein

dpa **Köln** – Der Verband Deutscher Puppentheater in Lüneburg wird außerordentliches Mitglied im Deutschen Bühnenverein. Dies hat Bühnenvereins-Präsident August Everding in Köln angekündigt. Der Bühnenverein wäre auch bereit, die wachsende Zahl der Musical-Theater aufzunehmen, sagte er.

Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

Aus den Mitteilungen des Deutschen Bühnenvereins

In den **neuen Bundesländern** wurde nach der Wende die gesamte Theaterlandschaft weitgehend umstrukturiert, um Verwaltungsaufwand zu verringern und einzusparen. Viele Ensemblepuppentheater wurden in Vereine umgewandelt, als Sparte den Schauspielhäusern oder Kinder- und Jugendtheatern angegliedert oder ganz geschlossen. Einigen Puppentheatern gelang es, erhalten zu bleiben und sogar anstehende Jubiläen großzügig zu feiern. Das Meininger Puppentheater trat als einziges Ensembletheater 1993 in den VDP ein.

Öffentlich gut gefördert drängten die ostdeutschen Ensembles mit zusätzlichem Personal für Abendspielleitung, Bühne und Technik auf die kleineren und größeren westdeutschen Festivals. Wurden sie aus finanziellen Gründen nicht engagiert, hieß es auch schon mal, der Westen würde eben nur ‚Kaspertheater' kennen. In Magdeburg und Erfurt etablierten sich nach der Wende neue internationale große Festivals, die zusammen mit der Bochumer FIDENA und den Festivals in Stuttgart und Erlangen / Fürth / Nürnberg / Schwabach neue künstlerische Entwicklungen zur Diskussion stellten.

In den neuen Bundesländern entwickelten sich nach und nach viele freie kleinere Puppentheaterinitiativen und regionale Arbeitskreise aus Amateuren oder aus ehemaligen Hochschulabgängern. Auch diese drängten auf die westdeutschen Festivals und bildeten zunächst eine schwierige Konkurrenz. Aber gerade hier entstanden in den nächsten Jahrzehnten durch gemeinsame Projekte die eigentlichen Brücken zwischen Ost und West.

Der VDP entwickelte ein betriebswirtschaftliches Berufsanfängerseminar, das in Idstedt, Bochum, Stuttgart und Berlin angeboten wurde. Während es in

Erste Internationale Kinderkulturbörse in der Pasinger Fabrik

„Mehr als ein bisschen Basteln“

Von Artistik bis Zauberei: Veranstalter Albert Kapfhammer setzt auf Qualität

In der Pasinger Fabrik dreht sich für zwei Tage alles um die Kinderkultur. Veranstalter dieser 1. Internationalen KinderKulturBörse sind der Münchner Verein Kultur und Spielraum und die Kulturagentur Claudius Beck. Mehr als 60 Aussteller aus Deutschland, Österreich, Frankreich, England und Russland haben sich angemeldet. Außerdem werden verschiedene Kindertheater, Musikprogramme und Varieté für Kinder zu sehen sein. Das Spektrum reicht von Artistik über Erzähl- und Klangtheater, Literatur, Magie bis zur Spiel- und Kulturpädagogik. Über das Konzept der Börse sprach Inga Nobel mit Albert Kapfhammer vom Verein Kultur und Spielraum.

SZ: *Was versteht man unter Kinderkultur?*

Albert Kampfhammer: Das ist ein Begriff, der Anfang des letzten Jahrhunderts zum ersten Mal in einem Buch einer amerikanischen Pädagogin aufgetaucht ist, die einen Mangel an Kinderkultur beklagt hat. Sinngemäß hat sie darin gesagt: „Wenn fremde Wesen auf diesen Planeten kämen, würden sie in Schulen und Wohnungen keine Hinweise auf die Kultur von Kindern finden.“ Heute hat dieser Begriff mehrere Facetten. Wir verstehen darunter die Kinderkulturarbeit, die strukturelle und pädagogische Voraussetzungen schafft, damit Kinder die Möglichkeit haben, selber etwas zu machen. Seit zwanzig oder dreißig Jahren ist man aber auch so weit, dass man Kinder als Produzenten einer eigenen Kultur sieht.

An wen richtet sich die Börse?

Es soll ein Forum sein, wo sowohl die kommerzielle Kinderkultur als auch die Einrichtungen aus dem Non-Profit-Bereich, etwa der Jugendhilfe, der Kulturzentren oder der Werkstätten zu sehen sind. Bei anderen Messen führt die Kinderkultur eher ein Mauerblümchendasein. Wir haben jetzt hier über 60 Aussteller mit einem Stand, und wir haben 30 Gruppen ausgewählt, die einen Ausschnitt aus ihren aktuellen Produktionen zeigen können.

Wonach haben Sie die ausgewählt?

Wir haben uns alles angeschaut und darauf geachtet, dass das ganze Spektrum zu sehen ist: Also Theater, Clownerien, Zauberei und so. Und wir haben Qualitätskriterien beachtet. Sind es reine Märchenadaptionen, gibt es eine Verfremdung? Hat sich da jemand etwas Neues überlegt? Wenn ja, ist das originell? Hat es Tiefgang? Wir möchten, dass sich ein Forum etabliert, zu dem wir die besten deutschsprachigen Produktionen nach München holen. Damit sich die Leute, die Programme für Kinder zusammenstellen, hier gebündelt informieren können.

Wie ist der Stellenwert der Kinderkultur?

In München ist das Angebot sehr groß und beispielhaft. In anderen Städten müssen dagegen Einrichtungen schließen. Was wir bedauern, ist, dass Kinderkultur in der öffentlichen Meinung oft als Kinderkram oder als ein bisschen Basteln abgetan wird. Dass das Qualität ist und eine ganz wichtige Sache, um Kinder zu stabilisieren und ihrem Leben einen Sinn zu geben, das wird oft verkannt. Auch in den Feuilletons wird die Kinderkultur kaum beachtet. In nordischen Ländern werden Kindertheater durchaus von großen Theatermachern produziert. Bei uns ist es so, wenn hier einer Kindertheater macht, dann kommt er aus dieser Schublade kaum mehr raus.

Woher wissen Sie, dass die Programme bei Kindern tatsächlich ankommen?

Der Ausgang ist oft offen. Wir haben eine Idee und geben den Rahmen vor, und dann kann sich die Kreativität und die Power entwickeln. Ein gutes Beispiel dafür ist Mini-München – da fällt den Kindern immer was Neues ein.

Und wo ist bei der Börse Platz für Kinder?

Für die Kurzauftritte haben wir Schulklassen eingeladen, um eine möglichst authentische Situation zu schaffen. Und die Kinder, die sonst zum Spielen in die Pasinger Fabrik kommen, werden als Reporter ausschwärmen und eine Wandzeitung über die Börse schreiben. Mit Theaterkritiken, Interviews und Berichten über Neuheiten.

Puppentheater in Deutschland

1993 schätzte der VDP:

- ca 200 professionelle Bühnen
  118 davon im VDP
- ca. 200 semiprofessionelle Bühnen
- ca. 400 Amateurgruppen
- durchschnittlich 150 Zuschauer pro Spiel
  also ca. 6 Mio Zuschauer jährlich

Westdeutschland gern angenommen wurde und alle ein bis zwei Jahre über den Berufsalltag informierte, lautete die Antwort aus der Ost-Berliner Hochschule, man brauche ein solches Seminar nicht, da man nur Künstler ausbilde.

1991 stellte sich der VDP allen Kultusministerien der Bundesländer in West- und Ostdeutschland vor und fragte nach den **Förderrichtlinien für Figurentheater**. Es gab nicht überall Richtlinien, dafür aber einzelne Projektförderungen, die auch freie Puppentheater beantragen konnten. Der VDP bot daraufhin seinen Mitgliedern an, Unterstützungsbriefe bei Anträgen zu schreiben. Dieses nützliche Angebot hatte besonders bei festen Spielstätten Erfolg: Der VDP wurde von politischen Institutionen ernst genommen.

1993 hatte sich die Situation bereits so verändert, dass die Landesverbände Freier Theater die Vergabe von Subventionen und Förderungen beeinflussen konnten. Der VDP empfahl nun seinen Mitgliedern, sich den Landesverbänden, die sich nach und nach im Bundesverband Freier Theater (BUFT) organisierten, anzuschließen. Die Gründung des Landesverbandes in Mecklenburg-Vorpommern wurde von Puppenspieler*innen initiiert.

1997 trat der VDP auch als außerordentliches Mitglied in den deutschen Bühnenverein ein, wurde aber zu Sitzungen aufgrund des besonderen Status nicht zugelassen und verließ den Verein 1999 wieder. Er veröffentlichte dort aber das neue **Berufsbild „Puppenspieler“**.

Nach den Kürzungen und strengen Sparmaßnahmen 1993/94 schlug Bundesfinanzminister Theo Waigel (CSU) 1995 vor, den Bundeskulturhaushalt um mehr als die Hälfte zu kürzen – von 1,3 Mrd auf 600 Mio DM. Das hätte einen Kahlschlag in der gesamten über 40 Jahre gewachsenen deutschen Kultur bedeutet.

„Münchhausen“, Puppen Schulte & Co

Regina Wagner, Puppentheater Regina Wagner

Ein Stück Geburt: „Kleine Frau, was tun?“

Vorher ...

Als Holger Friedrich und ich vor acht Jahren „Auf Wiedersehen“ zueinander sagten, ging er nach Hohnstein/Elbsandsteingebirge und ich reiste mit Ralf und drei Kindern aus. Das Puppentheater Frankfurt/Oder hatte uns den Rest gegeben, der letzte berühmte Tropfen hatte das Faß zum Überlaufen gebracht. – Holger wollte es ein letztes Mal im Land versuchen und ich ein neues Mal außer Land.

Nach der Wende besuchte ich ihn, und der alte Draht zueinander war gleich wieder da. Wir redeten und redeten; über verflossene Zeit, Stücke, Theater, Anspruch, Handwerk, über das Große, über das Kleine. Ich erinnerte mich, daß ich schon immer ein Stück von ihm machen wollte. Wir gingen seine Stücke durch, alle hatten, wen wunderts, männliche Hauptdarsteller. Er erzählte mir von seinem Stück: „Die Geschichte vom kleinen Mann im Bauch“. Ich wußte, daß ich dieses Stück machen mußte, dieses Gemisch aus Realität und Phantasie, diese Geschichte, in der alles anders kommt, als man denkt – überzeugte mich sofort.

Später schrieb mir Holger, daß es nicht anginge, das Stück müsse ein Mann spielen. Er schlug mir ein anderes Stück vor. Aber ich wollte diese Geschichte, und ich wußte auch warum: Was der Mann in seinem Stück erlebt, sind in Wirklichkeit die Erlebnisse der Frau, sie muß sich mit einem Kind im Bauch den Ereignissen stellen, sich mit Ängsten und Zweifeln herumschlagen. Sie denkt an ihre eigene Kindheit und legt sie sozusagen ab, Hexe, Zauberer und Drache (Symbole dafür) haben sie bis heute in ihren Träumen verfolgt, und sie muß sie besiegen – mit ihnen fertig werden – sie ablegen, um ihrem Kind den Frieden zu verschaffen, den sie vielleicht nie hatte. Ich fand es schon interessant: Ein Mann hat solche Gefühle, aber die Frau erlebt sie. Die besondere Situation während einer Schwangerschaft – Stärke und Schwäche, Angst und Mut, Tapferkeit und Unsicherheit und die scheinbar nicht zu ertragende Verantwortung für ein Leben. Schon wollte ich das Stück auf die Bühne bringen, diese Vielfalt der Gefühle, die Gegensätze, eine Frau als Hauptperson auf der Bühne zeigen; eine schwangere Frau dazu, mit ihrem besonderen Gang,

INSZENIERUNGEN

Figuren aus dem Stück „Kleine Frau, was tun“: links: der König; rechts: die Prinzessin

Puppenspiel-Information 1993/1, Nr. 68

Zwar konnte durch Proteste der Betroffenen das Schlimmste verhindert werden; dennoch erschütterten die drastischen Sparmaßnahmen im gesamten kulturellen Bereich nachhaltig die sensible Szene. Neue wirtschaftliche Wege mussten gefunden werden.

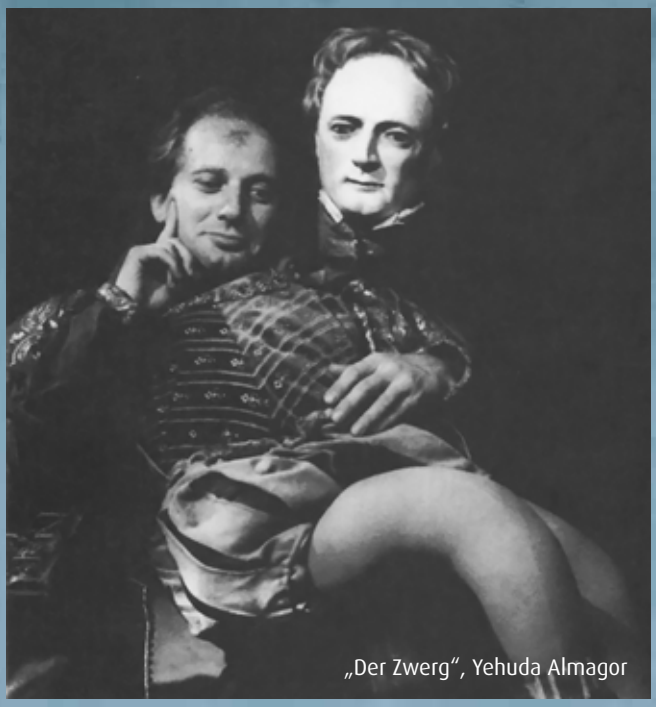
Neu und als sehr überlebensfähig bildeten sich **Kulturbörsen** heraus. Zuerst noch wegen der miserablen Auftrittsbedingungen skeptisch beobachtet, entwickelten sie sich bis heute zu einer wichtigen Werbemaßnahme, auf der sich Veranstalter*innen und die unterschiedlichsten Kolleg*innen treffen und austauschen können.

Die kommunal geförderten Spielserien in Bibliotheken, Stadtteilzentren und Jugendeinrichtungen schrumpften zusehends. Damit ging bei vielen Puppenspieler*innen der Wunsch nach einer eigenen Spielstätte einher. Es entstanden in vielen Städten von Puppenspieler*innen initiierte Zusammenschlüsse und Trägervereine, die leerstehende Immobilien für Figurentheater nutzbar machten.

Finanziert wurden Mitarbeiter oft durch Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen (ABM) des Arbeitsamtes. Sogenannte ABM-Träger waren kommunale Beschäftigungsgesellschaften, Vereine, Sozialverbände usw. Kaum eine soziale Institution arbeitete ohne ABM-Kräfte. 2004 lief diese Art der Beschäftigungsmaßnahme aus, es wurden die sogenannten 1-Euro-Jobs geschaffen.

Viele derartige Puppentheaterinitiativen konnten sich auf ein gewisses Sponsoring, auf kleine Zuschüsse – z.B. Mietfreiheit – und vor allem auf ihr Publikum verlassen, das gern kam.

Auch Bundestreffen von Figurentheaterarbeitskreisen aus West und Ost finden Anfang der 90er Jahre statt.



„Der Zwerg“, Yehuda Almagor

„Richard III.“, Tilman Harte

„Nachtgesichter“, Frank Soehnle

„1944 – Es war einmal ein Drache“, Tandera Theater

Figurentheater für Kinder und Familien war sehr beliebt geworden. Die vielen dezentralen kleineren Spielstätten und Puppentheatertreffen wurden gut besucht. Der Kasper wurde nun nicht mehr vermisst. Weiterhin wurden soziokulturell orientierte Themenstücke inszeniert z.B. zu Außenseiterproblematik, Gewalt- und Suchtprävention oder sexuellem Missbrauch.

Als neuer Trend setzten sich besonders Phantasiestücke durch, in denen die Gefühlswelt in den Vordergrund rückte. Es entstanden neue Interpretationen von Märchen, Kinderliederprogramme und selbstgeschriebene Abenteuerstücke. Die unterschiedlichsten Identifikationsfiguren wurden erfunden. Ein Renner war **„Die Geschichte für den kleinen Mann im Bauch“** von Holger Friedrich: Ein werdender Vater erzählt seinem zukünftigen Sohn eine Geschichte von Drache, Hexe, Wald, Zauberei und Erlösung. Regina Wagner, Theater Zitadelle, schrieb das Stück um und machte die ängstliche kleine schwangere Frau zur Heldin des Stücks. Nachdem sie zum Schluss ihre Ängste überwunden hatte, zeigte die kleine Frau den Kindern stolz ihr Neugeborenes. Dies erlebten die Kinder wie ein Aufatmen und eine Belohnung.

Ab Mitte der 90er Jahre wurden dann Kinderbuchklassiker immer beliebter wie z.B. von Helme Heine, Janosch, Otfried Preußler, Sven Nordqvist usw. Im Premierenspiegel, der seit 1990 jeder VDP-Zeitschrift *puppenspiel information* beiliegt, ist die Vielfalt der Inszenierungen abzulesen.

Ein Projekt, dessen Wirkung nicht abzusehen war, wurde bis heute zu einem leisen aber nachhaltigen Erfolg: Gabriele Parnow-Kloth und Dörte Kiehn, Tandera-Theater inszenierten **„1944 – Es war einmal ein Drache“** nach Motiven eines auf einer wahren Begebenheit beruhenden ost-deutschen Jugendbuchs. Sie thema-

Kristiane Balsevicius – Kobalt Figurentheater, Berlin

Die Sehnsucht nach einer anderen Realität

Aus einem Gespräch mit Andrej Woron und Muriel Camus und Kristiane Balsevicius

Andrej Woron: Sehen Sie, es gibt in Wirklichkeit nie eine solche Mutter, die nur sagt: Migräne, Migräne ... aber es sind die Spuren unseres Gedächtnisses, eine plakative Erinnerung.

Weil wir Menschen nicht in der Lage sind, unser Leben als Ganzes zu sehen, zeigen wir auch nur Fragmente. Genauso sind die Gestalten fragmentarisch, genauso fragmentarisch ist der Text, genauso fragmentarisch sind die Musik, genauso fragmentarisch sind die Geräusche usw. Und das ist eine Kunstform, die gefunden werden muß, genauso wie eine andere Kunstform, obwohl der Ursprung immer in der Natur, im Leben ist. Unser menschliches Erinnerungsvermögen ist unpräzis, auch was Maße angeht. Deshalb ist unser Bühnenbild schräg, alles ist verschoben, schief, es gibt keine gerade Stelle. Unser Unterbewußtsein bewegt unsere Phantasie. Ich baue einen Wagen aus fünf verschiedenen Stühlen, weil Sie ihn am Rad erkennen werden. Wir erzählen diese Details, und dann fangen Sie an zu glauben, Sie sind verführt.

Ich bin ein visueller Mensch. Ich bin Maler, und das ist meine Chance im Theater. Theater ist nicht nur das Wort, das ist auch Geruch, Geräusche ... ich möchte mich nicht auf das Wort begrenzen, wir sprechen alle Sensoren an. Schauen Sie diese Gestalten, diese Rollen aus Resten: diese Extreme: glücklich/unglücklich, Mann/Frau, jung/alt, Tod/Geburt, Kind/Erwachsener ... – diese Pole interessieren mich, die absoluten Gegenpole von unseren Möglichkeiten, die Extreme, weil alles, was dazwischen liegt, sowieso entsteht. Uns interessiert nicht der glatte, schöne Mensch, sondern alle Menschen sind Kreaturen. Unser Theater erzählt über menschliche Schicksale. Es ist eine ständige Konfrontation, darum kann unser Theater auch nicht freundlich sein. Für mich soll Theater eine Provokation sein. Anarchistisch! Wir schaffen eine eigene Illusion von Wahrheit, von einer eigenen Realität durch diese Kreaturen.

Die Puppe ist das dankbarste Objekt für das Theater. Ich liebe das Als-ob-Theater, aber die Puppen sind nur Instrumente in den Händen der Schauspieler. Wir verstecken nichts, darum drehen wir die animierten Objekte, zeigen die Griffe im Rücken. Man könnte es viel perfekter machen, aber man würde die künstlerische Distanz verlieren oder diese künstlerische Metapher zerstören. Außerdem ist nicht alles perfekt, vieles ist zerstört.

Unsere Sache hat nichts mit Puppentheater zu tun! Puppentheater kann fantastisch sein, aber für mich ist es das Benutzen von toter Materie auf visueller Basis. Bei uns ist es anders! Ich benutze den Schauspieler zuerst als lebendigen Organismus, also als Mensch. Der Mensch-Schauspieler, sein Talent, seine Sensibilität usw. zusammen mit toter Materie in Verbindung gibt für mich einen dritten Schauspieler. Das ist der Schauspieler, den wir suchen im Theater. Ich will nicht, daß Menschen Menschen spielen, wie im normalen Theater, ich will eine neue Kreatur schaffen. Man könnte meinen, daß ich die Schauspieler entmenschliche, aber durch die Symbiose aus Objekt und Schauspieler ensteht eine neue Form, mit der ich menschliche Schicksale wesentlich eindringlicher zeigen kann. In diesem Sinne dient gerade die reduzierte Kreatur, ebenso wie die Pathephone, einem humanen Theater (Bild 4). Alleine mit einer Kurbel kann ich ein ganzes Schicksal zeigen.

Sehen Sie, ich möchte nicht viel intellektualisieren, denn es ist ganz einfach so: Die Puppe ist sehr dankbar, die Schauspieler begabt, und dann hat man ein paar verrückte Ideen und probiert – möchte ich fast sagen –, visionäres Theater zu machen, egal ob es über Tod oder Leben ist, einfach ein Märchen. Man will eine Realität kreieren, eine Illusion der Realität, weil man diese Sehnsucht hat, wie ich Bilder male, weil ich das Bedürfnis habe. Weil alle die Sehnsucht nach einer anderen Realität haben.

Puppenspiel-Information 1992/1 Nr. 66

Auszug aus dem Programmheft

»Zimtläden«

Es ist die ungebeugte, allen Widrigkeiten des Alltags widerstehende Kraft seiner Phantasie, der wir die Motive für diese Inszenierung danken.
Bruno Schulz selbst liefert nicht nur die Grundlage und das Arbeitsmaterial für das Kreaturentheater von Andrej Woron, sondern er verpflichtet zugleich zur Arbeit mit den formalen Lösungen, die Tadeusz Kantor in seinem Theater entwickelt hat.
„Die Figuren des Panoptikums, meine Damen', begann er, ‚sind kirmesartige Parodien der Mannequins, aber hütet euch, sie selbst in dieser Gestalt leichtfertig zu behandeln! Die Materie kennt keine Scherze. Sie ist immer voll tragischen Ernstes ... Spürt ihr den Schmerz, das in die Materie eingeschmiedete Leid der Puppen, die nicht wissen, was sie sind und warum sie in dieser gewaltsam aufgezwungenen Form, dieser Parodie, verharren müssen! ... Ihr gebt einem Kopf aus Werg und Leinwand den Ausdruck des Zorns und laßt ihn in dieser Verkrampfung ein für allemal stehen, erstarrt in blinder Wut, die keinen Abfluß kennt.
... Uns liegt nichts an Geschöpfen mit langem Atem auf lange Sicht. Unsere Kreaturen werden keine Helden vielbändiger Romane sein, ihre Rollen knapp und lapidar, oft nur eine Geste, ein einziges Wort, provisorisch, nur für das eine Mal gedacht. Das Martyrium unserer Liebe gilt einzig der Materie des Trödels aus Pappmaché, Lackfarbe, Werg und Sägespäne als einzigartige, mystische Konsistenz.
‚Mit einem Wort', schloß mein Vater, ‚wir wollen zum zweiten Mal einen Menschen schaffen, nach dem Bild und Gleichnis eines Mannequins.'"
aus Bruno Schulz' „Die Zimtläden"

Ist Tadeusz Kantor der Lehrmeister für die Konzipierung des Kreaturentheaters, so stehen Fellini mit seiner spielerischen Ästhetik und das Theatre Du Soleil in seinem farbigen Pathos dem als Paten zur Seite.

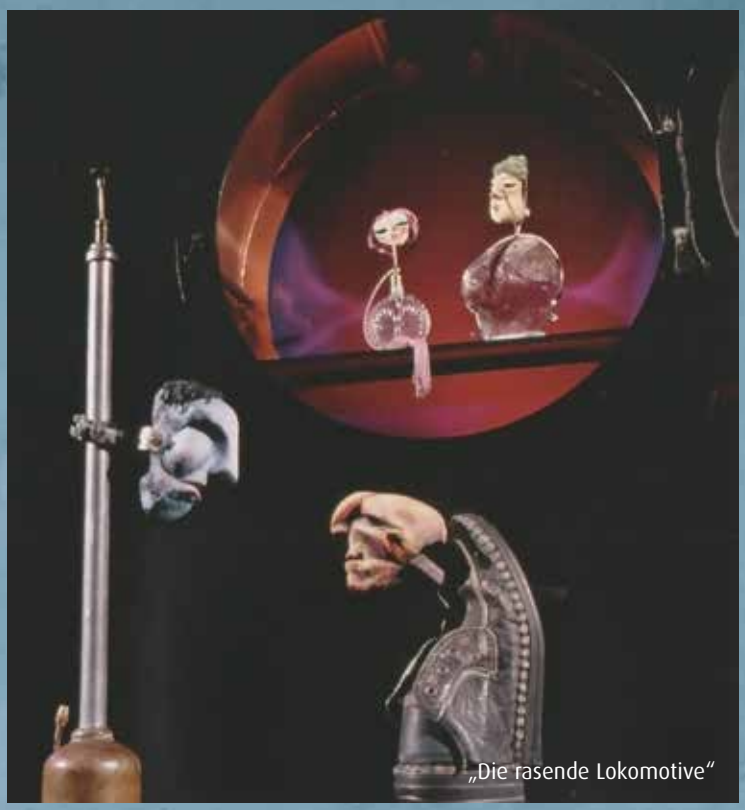
Puppenspiel-Information 1992/1 Nr. 66

tisierten damit den deutschen Nationalsozialismus für Schüler und Erwachsene und waren Vorläufer für weitere sensible Figurentheaterinszenierungen zu diesem Thema in den nächsten Jahrzehnten.

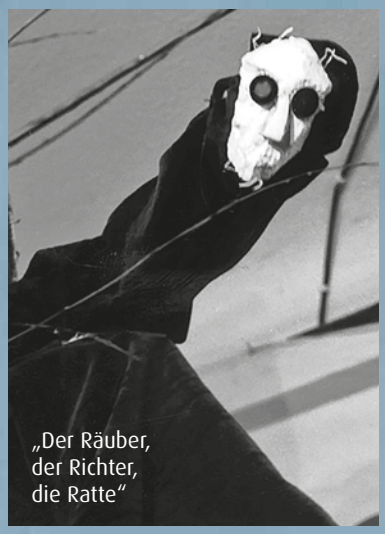
„Figurentheater bietet Poesie gegen die virtuelle Realität", gab der VDP 1996 als Slogan an die Presse; „Feuer, Wasser und Trompeten" (Berlin) oder „Märchen und Molière" (Hannover) sind die Titel kleinerer Festivals, die magnetische Wirkungen auf das Publikum hatten und sich nicht auf Kinderprogramm beschränkten. Der **Abendspielplan** wurde allmählich vielfältiger. Noch immer war eine Inszenierung für Erwachsene zunächst ein Risiko. Aber bereits am Ende des Jahrzehnts konnte man sich auf Abendpublikum gut verlassen. Die Kuratorin eines der jüngeren internationalen Festivals – seit 1997 – in Straubing, Johanna Wagner, erzählte 18 Jahre später: „Beim ersten Festival saß ich am ersten Abend bei dem einzigen Erwachsenenstück mit 15 Zuschauern da, beim zweiten konnte ich mich vor Besuchern schon nicht mehr retten".

Figurentheater traf einen Nerv: Es waren vor allem die Inszenierungen des Absurden, des Grotesken, des Abgründigen, für die sich nicht nur die Künstler sondern auch das Publikum öffneten. Tadeusz Kantor und sein einige Zeit in Berlin lebender Schüler Andrej Woron sowie die Handspring Puppet Company wurden zu den Berliner Festspielen eingeladen. Auf den großen internationalen Figurentheaterfestivals verbreitete Neville Tranter ernstzunehmende Horrorszenarien, spielte Yehuda Almagor den hinterhältigen **„Zwerg"** von Pär Lagerkvist, verschlang Hans Krügers finstere Großmutter Rotkäppchen und auch noch den Wolf. Frank Soehnle kreierte **„Nachtgesichter"** und zusammen mit Yehuda Almagor **„Kinder der Bestie"**. Hans Jochen Menzel spielte mit dem Duo FinkeFaltz **„Die wunderbare Welt der Simulanten"**.

„Der Besuch der alten Dame“



„Die rasende Lokomotive“

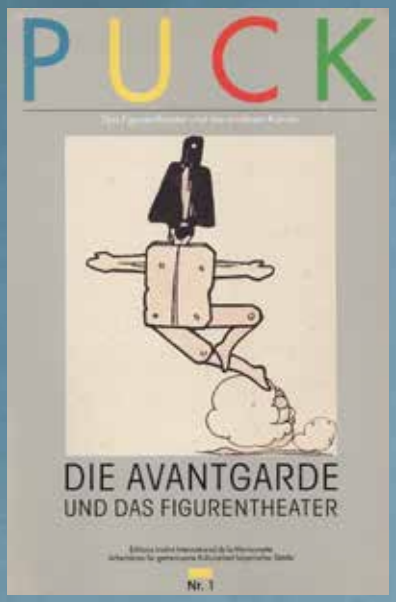


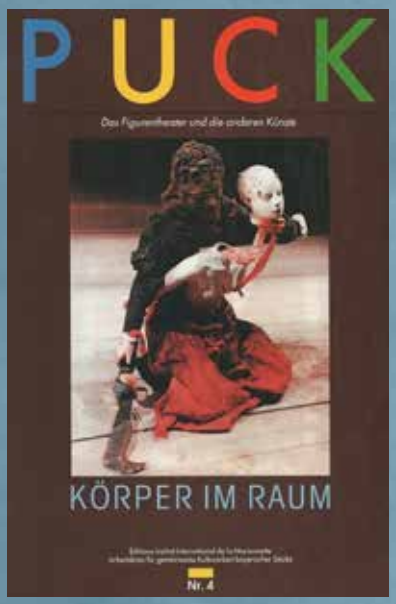
„Der Räuber, der Richter, die Ratte“

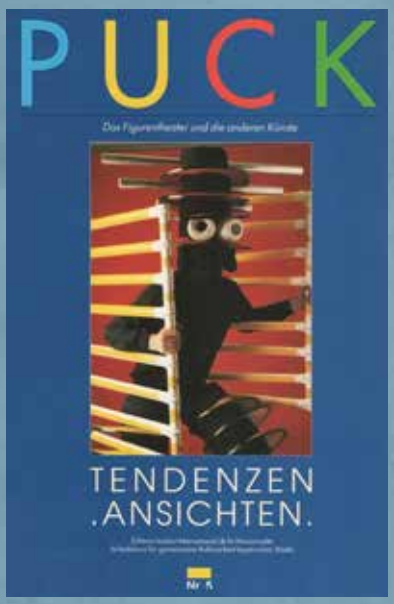
„Warten auf Godot“

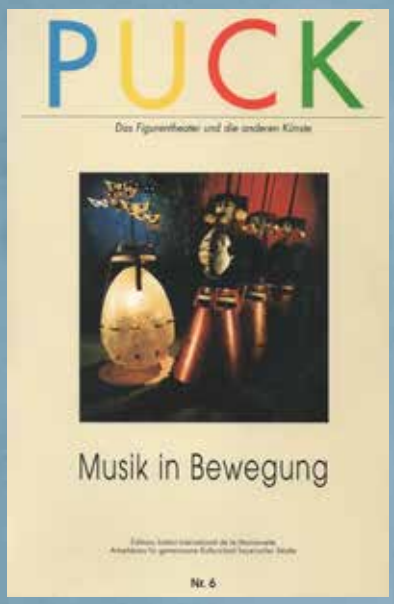
1988 erscheint der Comic „Kondom des Grauens“ von Ralf König. 1993 wird diese Persiflage auf Safer Sex und Aidshysterie in Köln mit Mimikfiguren uraufgeführt. Das Puppentheater Meiningen kauft die Inszenierung 1995 an. Iris Schleuss, Theater Blickwechsel, selbst Spielerin der Uraufführung, leitete die Nachinszenierung mit 16 Mitwirkenden. Noch vor der Verfilmung 1996 touren die Meininger sehr erfolgreich durch den deutschsprachigen Raum.

Tilman Harte produzierte einen bitterbösen **„Richard III.“** auf dem Schachbrett – Tischtheater mit nach Schachzügen stilisierter, aber vitaler Gestik unter der Regie des Dresdener Puppentheaterleiters Dietmar Müller. Bodo Schulte begleitete den verrückten Baron von **„Münchhausen“** um die Welt. Johanna und Harald Sperlich, Hohenloher Figurentheater inszenierten hintergründig-grotesk in einer Guckkastenbühne Dürrenmatts **„Der Besuch der alten Dame“** mit der bissigen Figurengestaltung von Barbara und Günter Weinhold. Von Weinholds stammten auch die schrägen Typen, mit denen Mechthild und Michael Staemmler, Figurentheater Ginganz, **„Warten auf Godot“** spielten. Die psychogrotesken Inszenierungen nach Kafka oder Witkiewicz wie **„Die rasende Lokomotive“** des Stuttgarter Studienabgängers Raphael Mürle und die Inszenierung einer schmerzhaften Folter in **„Der Räuber, der Richter, die Ratte“** nach Witold Gombrowicz des Kobalt Figurentheaters Berlin sorgten für Beunruhigung, Neugier oder Sensationslust beim Publikum.









Der sehr rührige Kulturamtsleiter Karl Manfred Fischer und seine Mitarbeiter Lisa Puyplat und Bodo Birk geben 1993-2001 die ersten sechs Ausgaben der französischen Zeitschrift ***„Puck – Das Figurentheater und die anderen Künste“*** in ausgezeichneten deutschen Übersetzungen heraus; die französische Zeitschrift erscheint bis heute weiter.

Festival Erlangen

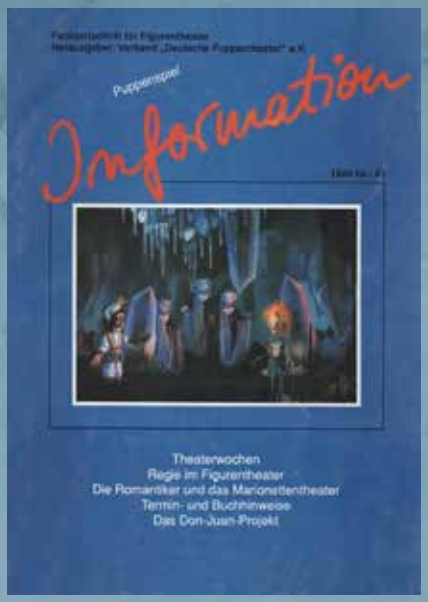
Das alle zwei Jahre stattfindende Erlanger Festival mit seinem in Deutschland ungewöhnlichen Städteverbund hat eine stetig wachsende Statistik: Im 5. Jahr 1985 bestreiten 25 Gruppen aus 7 Ländern 60 Aufführungen mit 14000 Besuchern, im 10. Jahr 1989 besuchen 20000 Zuschauer über 100 Aufführungen an 10 Tagen von 45 Theatergruppen aus 10 Ländern.

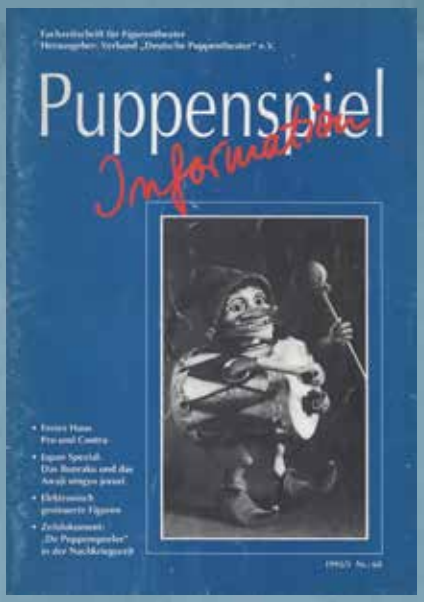
Das offene Spiel hatte nun eine breite Anerkennung in der Öffentlichkeit erfahren: Das Publikum genoss die eigene **oszillierende Rezeption zwischen Theaterfigur, Spieler und Zuschauer** in den inszenierten Geschichten. Das sich in Deutschland auf den großen Festivals mehr und mehr zur Diskussion stellende **Objekttheater** wurde breit diskutiert: Der Zugang zur Theaterfigur ist hier ein grundsätzlich anderer.

„Das Fehlen einer Persönlichkeit des Objekts, das in Tausenden von Exemplaren reproduziert wird, macht aus ihm einen geeigneten Gegenstand, der mit unseren individuellen Geschichten angefüllt werden kann.“(Christian Carrignon)

Hier beobachtete der Zuschauer das Entstehen theatraler Vorgänge, die eng gekoppelt sind an die Spiellust und Improvisationsfähigkeit des Künstlers. Bekannt wurde Gyula Molnar quer durch Deutschland mit „Drei kleine Selbstmorde“, der seine Theaterarbeit des „Spielens“ in Seminaren weitergab. Die Presse und die Zuschauer sind begeistert oder ratlos.

Die neuartigen, kaum noch überschaubaren kreativen Entwicklungen, die in Europa stattfinden, werden begleitet durch Zeitschriften voller Interviews, Selbstzeugnissen und Fragestellungen. In Erlangen wurden die ersten Ausgaben der französischen mit internationalen Autor*innen ausgerichteten Zeitschrift *PUCK* ins Deutsche übersetzt, die UNIMA gibt ab 1990 *Das andere Theater (DaT)* heraus; die *puppenspiel information* wird von wechselnden VDP-Mitgliedern erstellt, die unterschiedliche Schwerpunkte setzen: Interviews mit Künstlern werden wichtige Beiträge.





Zur JHV kassel

1. Tischvorlage oder zum Verlesen.

Puppenspiel
Information

P.K.Steinmann
030 / 891 20 69
10711 Berlin, Joachim-Friedrich-Str.35(4)

Hurra, wir schaffen einfach alles ab!

Himmel, was ist los?
Ist der Kleinmut ausgebrochen?
Wir genügen nicht, wir machen alles falsch?

Selbstverständnis

Das Puppenspiel und somit seine Macher sind doch heute in die Gesellschaft integriert! Wir sind keine Außenseiter mehr! Es sind Zuschüsse zu erlangen, die Presseberichterstattung ist ausgiebig und es ist von dem Beruf zu leben, oft gut zu leben.
Früste? Natürlich, aber fragt die Vertreter anderer Berufe nach ihren Früsten. Sie sind voll davon und fühlen sich benachteiligt. Oder glaubt jemand ernsthaft über andere Kunstausübungen wird im Allgemeinen kompetenter geschrieben als über das Puppenspiel. Das sind Einzelfälle. Und was stellen Konzerne an um in die Presse zu gelangen?! Unsere Branche hat mehr Fachwochen und Tage als andere Sparten. Übrigens auch ein Verdienst des Verbandes. Also kein Grund sich im Rahmen der Gesellschaft wirklich benachteiligt zu fühlen.
Natürlich ist das als privates Gefühl oft anders, sollte aber mit der globalen Tatsache nicht verwechselt werden.

Austritte

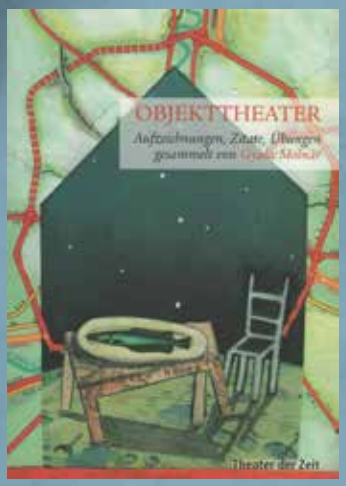
Da treten Kollegen aus und wollen uns erzählen der Verband genüge künstlerisch nicht. Das ist wohl eine Verkennung der Aufgaben des Verbandes für alle Puppenspieler. Oder hat schon jemand gehört der Schriftstellerverband hat eine Diskussion über die Qualität seiner Mitglieder geführt. Da ist vom Krimischreiber bis zum Essayisten alles vertreten. Oder führt der Bühnenverein solche Debatten? Und diese Kollegen sind oft Nutznießer gerade der Kollegen gewesen, die sie heute mit milder Verachtung bedenken. Sie halten sich für die Größten und haben ein enges egozentrisches Weltbild, ohne Verantwortung für die gesamte, uns alle tragende Szene. Diese Kollegen denken mir zu kurz und verantwortungslos.

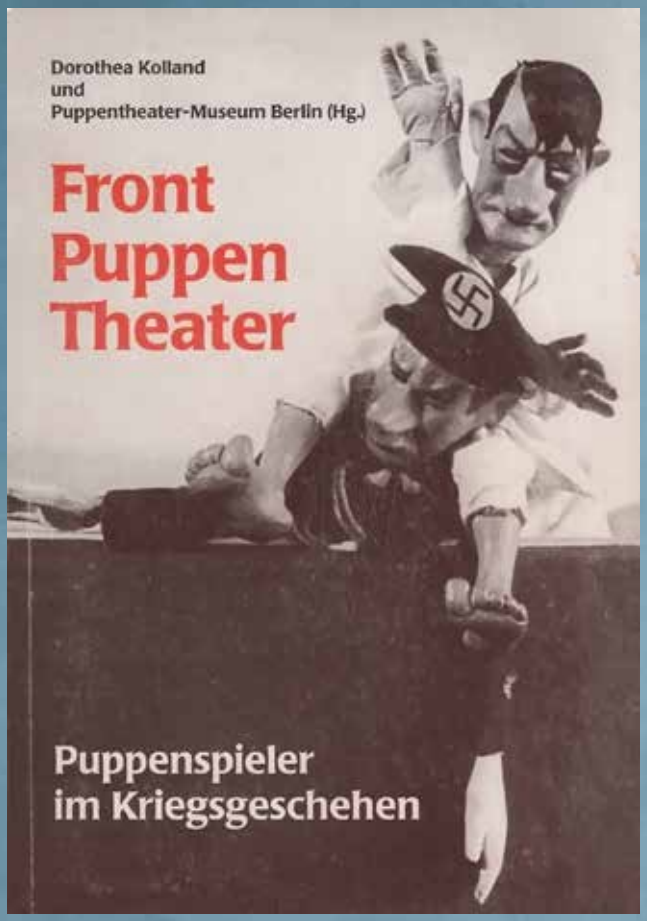
Wer also meint die guten Bühnen stoßen nicht zu uns, der ist ja wohl der Meinung er selbst genüge nicht. Falsch! Jeder von uns kann eine Menge, aber jeder ist mit Kritik an seiner Arbeit behaftet. Zum Glück! Nur diese interne Kritik hat doch mit dem Stellenwert in der Gesellschaft und in der Kollegenschaft nichts zu tun. Ich finde wir dürfen ohne Arroganz den Kopf hochtragen.

Sinn der Information

Die Puppenspiel-Information ist Sprachrohr und Spiegel der Mitgliedschaft im Verband. Sie fordert Kollegen heraus sich Gedanken zu ihrer Arbeit zu machen und sie liefert so dem interessierten Leser Hintergrundinformationen. Dazu ist sie ein Spiegel der enormen Aktivität der Branche und sie legitimiert unsere Vorstandskollegen bei wesentlichen Gesprächen, oder sollen sie wirklich glaubhaft, wie ein Vertreter, nur Werbung hinterlassen? Außerdem erhalten alle deutschen Festival- und Puppenspieltage-Veranstalter die Info und sie ist hier ein echter gezielter Werbeträger, denn Menschen die Puppenspielwochen machen, benötigen doch einen Einblick in unsere Arbeit.
Die Information ist kein Massen-, sondern ein Fachblatt. Findet man sonst an Zeitungskiosken und Verkaufsstellen Fachzeitungen wie Theater heute, Tanzzeitschriften, Architekturzeitschriften ? Wohl auch nicht.
Zudem ist die Information für jeden der sich für die Geschichte seines Metiers interessiert nach Jahren eine wahre Fundgrube, die die Entwicklung und Arbeitsweise des Metiers dokumentiert.

Januar 1999





Wir danken all denen, die uns bei der Realisierung des Projekts unterstützt haben.

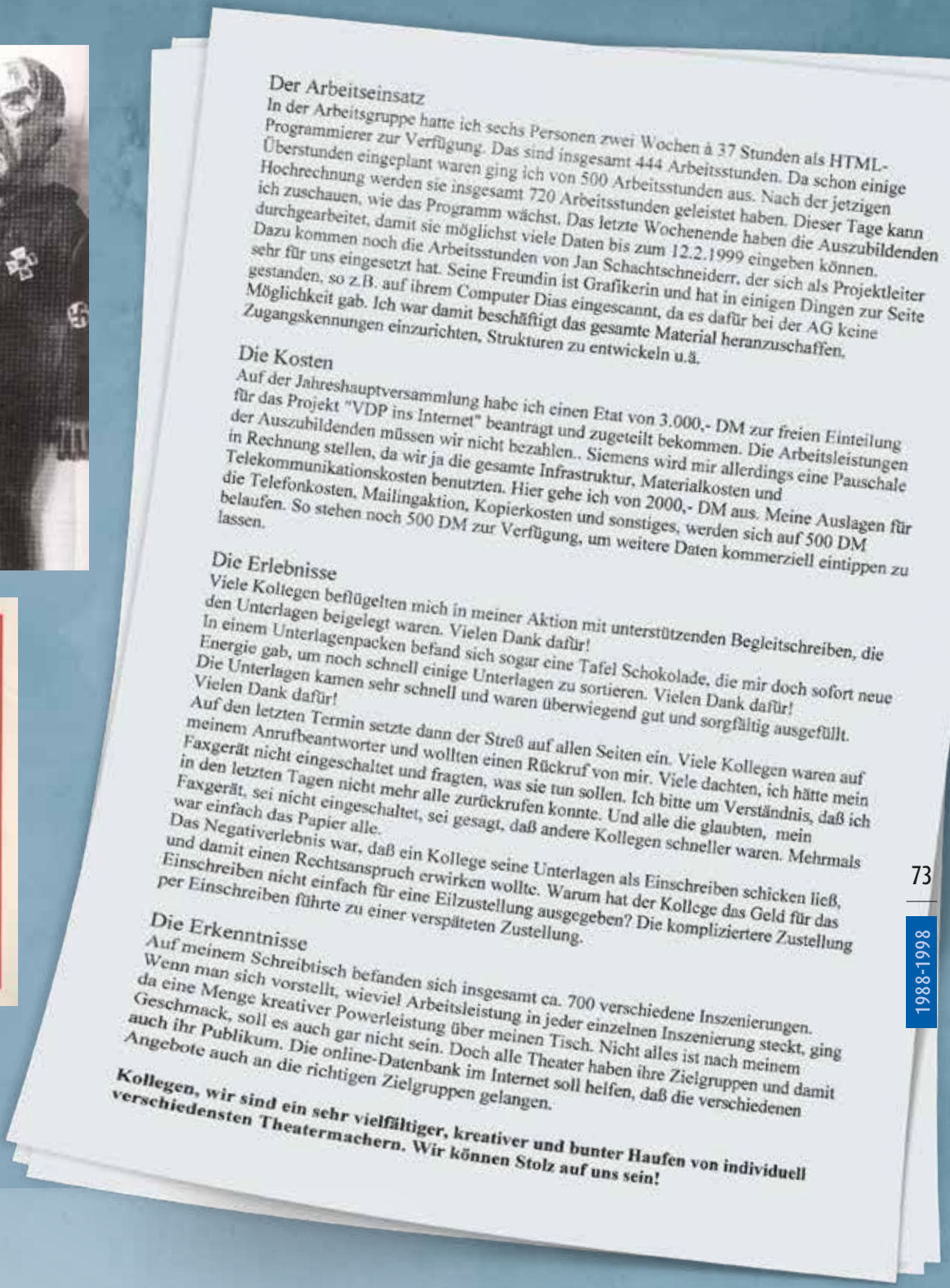
Folgende Archive, Institutionen und Personen unterstützten uns:
Archiv Peter Steinmann (Berlin); Kristiane Balsevicius (Kobalt Figurentheater); Dr. Olaf Bernstengel (Fundus – Das Museum auf Rädern); Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin; British Puppet and Model Theatre Guild (insbesondere John Walter Giles); Bundesarchiv Berlin; Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin; Bundesarchiv Koblenz; Center for Puppetry Arts in Atlanta/USA; Deutsch-Russisches Museum Berlin-Karlshorst (insbesondere Dr. Peter Jahn); Förderverein Puppentheater-Museum Berlin e.V.; Heimatmuseum Sebnitz; Ilse Iwowski-Stoppa; Fritz Leese; Märkisches Museum Berlin; Museum Auschwitz; Museum des Staatlichen Akademischen Zentralen Puppentheaters Moskau (insbesondere Dr. Boris Goldowski); Freek Neirynck (Europees Figurenteater Centrum, Gent/Belgien); Puppentheatermuseum im Stadtmuseum München (insbesondere Manfred Wegner); Puppentheatersammlung Radebeul der Staatlichen Kunstsammlung Dresden (insbesondere Frau Funke und Frau Handel); Sammlung Henryk Jurkowski (Warschau); Sammlung Marek Waszkiel (Warschau); Barbara Scheel (Babuschka Theater); Hans Scheu; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin; Stiftung Topographie des Terrors Berlin; Dr. Gerd Taube (1. Vorsitzender der UNIMA Deutschland); Silke Technau (Kobalt Figurentheater).

Wir danken der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin sowie dem Fonds Darstellende Kunst und dem Verband Deutsche Puppentheater e.V. für die finanzielle Unterstützung des Projekts.
Das Landesarbeitsamt Berlin stellte zwei ABM-Stellen zur Verfügung.

Auch die Tradition wurde erforscht: PaWo Schmidt, der in der Puppentheatersammlung seit 1983 Verbandsdokumente archivierte und die dortige monatliche Figurentheaterreihe künstlerisch leitete, regte UNIMA und VDP zu einem **Symposium zur Geschichte der lustigen Figur** an. Die Teilnehmer aus West- und Ostdeutschland verständigten sich 1991 in den Puppentheatersammlungen Dresden und 1992 in München über ihre Ansichten und Forschungen. Dazu gab es in München internationale Gastspiele zum Thema.

Eine wichtige Ausstellung fügt sich hier ein. Nikolaus Hein hatte für sein seit 20 Jahren betriebenes mobiles Puppentheatermuseum ein Domizil gefunden: Das Puppentheater-Museum Berlin eröffnete am 21.3.1995 in Neukölln. 1997 entstand die ungewöhnliche und aufsehenerregende Ausstellung **„FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen“** in Zusammenarbeit mit internationalen Kulturwissenschaftler*innen und Unterstützer*innen, die in den folgenden Jahren auch international gezeigt wurde.

Der Verband durchlief in den 90er Jahren eine große **Identitätskrise**, denn die wirtschaftlichen Unsicherheiten wirkten sich auch in der kulturpolitischen Arbeit aus. Die Selbstverständnisdiskussionen kamen nicht wirklich voran, große kulturpolitische Ziele mussten hinter wirtschaftlichen Zwängen zurückbleiben; die schwierige Kommunikation mit den ostdeutschen Kolleg*innen frustrierte. Trotz eines ständigen Mitgliederzustroms erschütterten einige spektakuläre Austritte das Selbstbewusstsein des VDP. Die Verleihung des VDP-Preises „Die Spielende Hand“ als Imagepflege für den Preisträger



Der Arbeitseinsatz

In der Arbeitsgruppe hatte ich sechs Personen zwei Wochen à 37 Stunden als HTML-Programmierer zur Verfügung. Das sind insgesamt 444 Arbeitsstunden. Da schon einige Überstunden eingeplant waren ging ich von 500 Arbeitsstunden aus. Nach der jetzigen Hochrechnung werden sie insgesamt 720 Arbeitsstunden geleistet haben. Dieser Tage kann ich zuschauen, wie das Programm wächst. Das letzte Wochenende haben die Auszubildenden durchgearbeitet, damit sie möglichst viele Daten bis zum 12.2.1999 eingeben können. Dazu kommen noch die Arbeitsstunden von Jan Schachtschneiderr, der sich als Projektleiter sehr für uns eingesetzt hat. Seine Freundin ist Grafikerin und hat in einigen Dingen zur Seite gestanden, so z.B. auf ihrem Computer Dias eingescannt, da es dafür bei der AG keine Möglichkeit gab. Ich war damit beschäftigt das gesamte Material heranzuschaffen, Zugangskennungen einzurichten, Strukturen zu entwickeln u.ä.

Die Kosten

Auf der Jahreshauptversammlung habe ich einen Etat von 3.000,- DM zur freien Einteilung für das Projekt "VDP ins Internet" beantragt und zugeteilt bekommen. Die Arbeitsleistungen der Auszubildenden müssen wir nicht bezahlen.. Siemens wird mir allerdings eine Pauschale in Rechnung stellen, da wir ja die gesamte Infrastruktur, Materialkosten und Telekommunikationskosten benutzten. Hier gehe ich von 2000,- DM aus. Meine Auslagen für die Telefonkosten, Mailingaktion, Kopierkosten und sonstiges, werden sich auf 500 DM belaufen. So stehen noch 500 DM zur Verfügung, um weitere Daten kommerziell eintippen zu lassen.

Die Erlebnisse

Viele Kollegen beflügelten mich in meiner Aktion mit unterstützenden Begleitschreiben, die den Unterlagen beigelegt waren. Vielen Dank dafür!
In einem Unterlagenpacken befand sich sogar eine Tafel Schokolade, die mir doch sofort neue Energie gab, um noch schnell einige Unterlagen zu sortieren. Vielen Dank dafür!
Die Unterlagen kamen sehr schnell und waren überwiegend gut und sorgfältig ausgefüllt. Vielen Dank dafür!
Auf den letzten Termin setzte dann der Streß auf allen Seiten ein. Viele Kollegen waren auf meinem Anrufbeantworter und wollten einen Rückruf von mir. Viele dachten, ich hätte mein Faxgerät nicht eingeschaltet und fragten, was sie tun sollen. Ich bitte um Verständnis, daß ich in den letzten Tagen nicht mehr alle zurückrufen konnte. Und alle die glaubten, mein Faxgerät, sei nicht eingeschaltet, sei gesagt, daß andere Kollegen schneller waren. Mehrmals war einfach das Papier alle.
Das Negativerlebnis war, daß ein Kollege seine Unterlagen als Einschreiben schicken ließ, und damit einen Rechtsanspruch erwirken wollte. Warum hat der Kollege das Geld für das Einschreiben nicht einfach für eine Eilzustellung ausgegeben? Die kompliziertere Zustellung per Einschreiben führte zu einer verspäteten Zustellung.

Die Erkenntnisse

Auf meinem Schreibtisch befanden sich insgesamt ca. 700 verschiedene Inszenierungen. Wenn man sich vorstellt, wieviel Arbeitsleistung in jeder einzelnen Inszenierung steckt, ging da eine Menge kreativer Powerleistung über meinen Tisch. Nicht alles ist nach meinem Geschmack, soll es auch gar nicht sein. Doch alle Theater haben ihre Zielgruppen und damit auch ihr Publikum. Die online-Datenbank im Internet soll helfen, daß die verschiedenen Angebote auch an die richtigen Zielgruppen gelangen.

Kollegen, wir sind ein sehr vielfältiger, kreativer und bunter Haufen von individuell verschiedensten Theatermachern. Wir können Stolz auf uns sein!

Thomas Rohloff im 1. Rundbrief 1999 über seine Arbeit an der ersten VDP-Internetseite

und zugleich auch für den VDP musste aus finanziellen Gründen ab 1998 erst einmal eingestellt werden.

Die *puppenspiel information* wurde ebenfalls immer wieder – aus inhaltlichen und v.a. finanziellen Gründen – in Frage gestellt. Steinmann, der zuletzt wieder die Redaktion übernommen hatte, polterte dagegen 1999: „Himmel, was ist los? Ist der Kleinmut ausgebrochen? Wir genügen nicht, wir machen alles falsch? ... Wenn Euch für den Inhalt das Denken der Kollegen zu kleinkariert erscheint und ihr lieber Pseudotheorien und andere Richtungen ausschließende Trendberichterstattung wollt, müßt Ihr den Redakteur wechseln.“

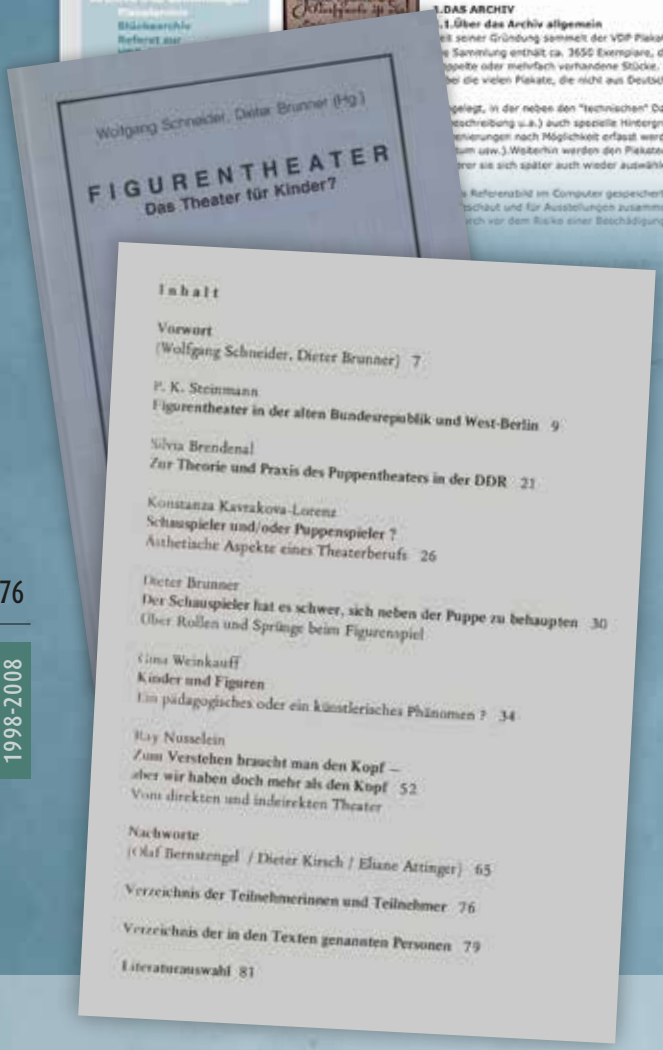
Hier spielte er auf das *DaT* an, dessen Inhalte sich den VDP-Kolleg*innen mehr und mehr entzogen, obwohl die meisten diese Zeitschrift als UNIMA-Mitglieder mitfinanzierten. Nichtsdestotrotz spürte er aber die Identitätskrise und gab der *puppenspiel information* nach reiflichen Überlegungen und Diskussionen den neuen Namen: ***Puppen, Menschen & Objekte. Theaterzeitschrift – PMO***.

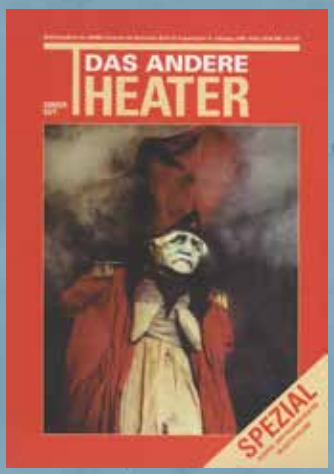
Thomas Rohloff regte an, die Titelseite der Zeitschrift farbig zu gestalten. Ende der 90er Jahre sicherte er u.a. die Domains www.figurentheater.de, www.puppenspiel.de, www.puppenspielkunst.de und www.vdp-ev.de und rief auf, Homepages zu bündeln und eine Datenbank zu erzeugen. Über das ihm zugesandte Material mit ca 700 Inszenierungen für die Erstellung einer ersten Präsenz im neuen Internet resümiert er schmunzelnd: „Kollegen, wir sind ein sehr vielfältiger, kreativer und bunter Haufen von individuell verschiedensten Theatermachern. Wir können stolz auf uns sein!“

75

1998-2008

Internet – neue Kommunikationswege für die Szene
Neue feste Figurentheater-Häuser und -Museen
Theater für die Allerkleinsten / Vielfalt des Abendspielplans





UNIMA Ost und UNIMA West

Die Union Internationale de la Marionnette hatte in Ost-Europa eine völlig andere Funktion als im Westen. In der staatlich geförderten Organisation hatte eine Mitgliedschaft zugleich auch immer eine Repräsentationsfunktion. Insofern war die Aufnahme eines Mitglieds nicht so selbstverständlich wie im Westen; die UNIMA hatte noch lange den Beigeschmack, elitär zu sein.

In West-Europa wurde jeder Puppenspielinteressierte aufgenommen: Amateure, professionelle Puppenspieler, Figurenbildner, Freunde …

Das erste Zusammentreffen der beiden UNIMA-Zentren fand 1990 auf Einladung des Kulturamts in Göttingen während des dortigen Festivals statt. Die Zentren wurden zusammengelegt. Manchmal befremdet, meistens neugierig begann man zusammen zu arbeiten. 1991 traf sich die UNIMA mit der Assitej und dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Frankfurt am Main zur Expertentagung: „Figurentheater – Das Theater für Kinder"; Praktiker, Theoretiker, Veranstalter verständigten sich hier über Puppentheatergeschichte in Ost- und Westdeutschland und über ästhetische Aspekte.

Aus den vormals vervielfältigten UNIMA-Rundbriefen mit Informationen und Fachartikeln zur internationalen Szene wurde 1990 die Zeitschrift *Das andere Theater (DaT)*. Schon Anfang der 90er Jahre zeichnete sich eine Krise ab: Das *DaT* entferne sich von den Interessen der Mitglieder.

Nach einer Umfrage, die von vielen Mitgliedern sehr unterschiedlich beantwortet wurde, bestand der damalige UNIMA-Vorstand dennoch entschieden auf dem Profil der Zeitschrift und stellte zusätzlich eine wissenschaftliche Redakteurin ein. Dies unterstrich den intellektuellen Habitus der Redaktion, der zunehmend Kritik von der Mitgliedschaft hervorrief.

Die von Thomas Rohloff initiierte und von Maren Winter, Figurentheater Winter, gestaltete **Internetseite** stachelte die Kreativität wieder an. Die Seite wurde von Anfang an auch von Außenstehenden gern besucht. Michael Staemmler, Figurentheater Gingganz, führte ab 2005 in die noch einmal gänzlich umgestaltete Seite das CMS-System ein, so dass die einzelnen Bühnen selbst ihre Inhalte einfügen konnten. So wuchs die Seite mit ihren Blogs, ihrer Bestandsaufnahme des Repertoires der VDP-Bühnen und ihren Suchsystemen nach und nach zu einem wichtigen Kommunikationsorgan heran. Heute entspricht die Seite unter **www.vdp-ev.de** den aktuellen technischen Anforderungen und wurde 2016 neu programmiert und gestaltet von Jan Zischka in Zusammenarbeit mit Matthias Träger, Tearticolo.

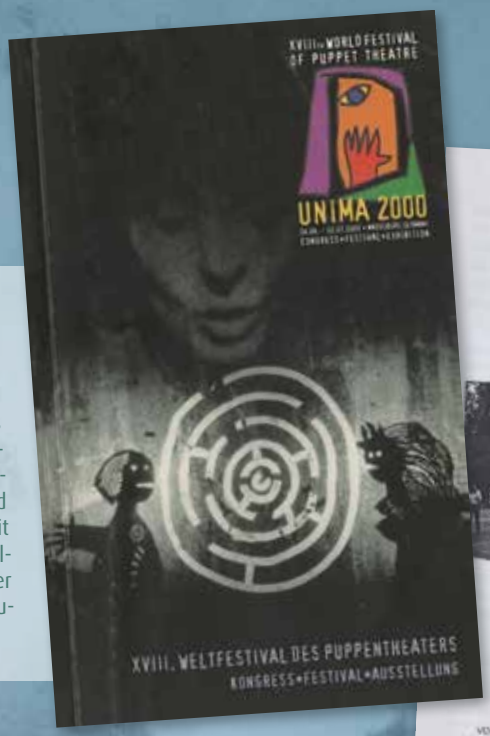
Eine weitere Aktion war die **Einladung an Student*innen**, Inszenierungen auf den Jahreshauptversammlungen zu zeigen. 2005 trafen erstmalig Stuttgarter mit Berliner Student*innen in einer freundlichen Arbeitsatmosphäre auf dem VDP-Bundeskongress zusammen und sahen gegenseitig ihre Arbeiten.

Für die über ganz Deutschland verstreut lebenden Puppenspieler war der Einblick in die **Hochschularbeiten** ebenfalls neu und interessant. Diese Reihe wird bis heute fortgesetzt.

Das neue Jahrzehnt/Jahrtausend hätte mit einem UNIMA-Highlight beginnen können: Der UNIMA-Vorstand und die Stadt Magdeburg mit dem dortigen Ensemblepuppentheater erreichten, dass der alle vier Jahre stattfindende **UNIMA-Kongress 2000** nach **Magdeburg** eingeladen wurde. Zahlreiche UNIMA-Mitglieder, darunter auch viele VDP-Kolleg*innen, woll-

30.000 Besucher sahen 68 Ensembles oder Solist*innen aus 24 Ländern in 158 Aufführungen.

Für die Lobby des Puppentheaters Magdeburg wurde das Festival UNIMA 2000 ein voller Erfolg, wenn man von heute auf die Entwicklung dieses Ensembletheaters zurückblickt: In Magdeburg-Buckau bildet sich heute das mitteldeutsche Figurentheaterzentrum mit großzügigen Theater- und Museumsräumen (villa p.) heraus, das auch mit seinen kleinen und großen Aufführungen und vielfältigen Theatertreffen und Sommeraktionen in der Stadt selbst und in der Region ein wichtiger kultureller Anziehungspunkt ist.



ten an der Vorbereitung mitarbeiten, um die puppenspielerische Vielfalt in Deutschland, dem Gastgeberland, zu zeigen.

Für den UNIMA-Kongress in Budapest 1996 war eine Sonderausgabe des *DaT* entstanden mit dem Anspruch, die deutsche Puppen- und Figurentheaterszene widerzuspiegeln.

Jedoch zeichneten sich nun deutlich Kommunikationsschwierigkeiten mit dem UNIMA-Vorstand ab, der eine breite Mitarbeit von Mitgliedern bei der Vorbereitung des UNIMA-Kongresses mit angeschlossenem Festival ablehnte. Darüber hinaus hatte der UNIMA-Vorstand (Gerd Taube, Sylvia Deinert, Silvia Brendenal) seine eigene Auswahlkommission für „Magdeburg 2000“ eingesetzt und kreiste allmählich eine neue Begrifflichkeit ein: „Das Theater der Dinge“ sollte auch die beginnenden Grenzüberschreitungen zu Bildender Kunst und Tanz erfassen.

Die dortige Auswahl der meistens experimentellen Aufführungen mit nur wenigen Figuren oder Puppen war sehr umstritten. Der VDP beschloss daher zunächst mit großer Mehrheit, mit eigener Initiative am UNIMA-Kongress teilzunehmen. Er organisierte ein Zelt, in dem Bänke und 32 künstlerisch gestaltete Stühle und Tische aufgebaut wurden. Das **Begegnungszelt** wurde vom **Fonds Darstellende Künste unter dem Motto „Forum Figurentheater 2000“** gefördert. Angestrebt wurde ein Zusammensein mit den internationalen Gästen in kreativer Atmosphäre: Hier sollten in- und ausländische Gruppen spontan ihre kleinen Programme zeigen und sich wohlfühlen.

Die von den UNIMA-Organisator*innen auch im Zelt erwarteten ‚künstlerischen Ansprüche’ interessierten den VDP nicht – wer hätte hier entscheiden wollen oder sollen?

PETER WASCHINSKY STELLT SICH FRAGEN, DIE ER IN LETZTER ZEIT ÖFTER GEHÖRT HAT

Sie haben nach einer Diplom-Aufführung von Berliner Puppenspiel-Studenten öffentlich protestiert?
Ich bin – nach 24 Jahren braven Gast-Unterrichts – gewissermaßen explodiert: Über sieben Achtel Schauspiel in einem Puppenspiel-Diplom! Und ich habe danach der Schulleitung schriftlich und sachlich konkrete Fragen gestellt. Trotz der Bemühungen auch anderer – zum Beispiel der DT-Schauspielerin Jutta Wachowiak – sieht die Schule keinen Gesprächsbedarf; aber sie läßt weiter Gerüchte und Vorurteile kursieren und Aggressionen wachsen. Das ist eigentlich das Schlimmste. Jugoslawien läßt grüßen.

Sehen Sie in oben genannter Aufführung eine Tendenz?
Sicher. Andererseits soll die letzte Studenten-Präsentation an der SCHAUBUDE sehr Puppenspiel-orientiert gewesen sein. Sie reagieren offensichtlich doch nicht nur auf Trends: zum Beispiel die vielen Menschen-Fotos in DaT, oder das, was zum Teil auf Puppen..., pardon Figurentheaterfestivals hochgespielt wird. Dort holt man alle möglichen Theater hin – auf den großen Theaterfestivals dagegen läßt man Puppenspiel weiterhin eiskalt draußen.

In der großen Presse gehöre ich doch zu den letzten, die als Puppenspieler zu den Künstlern gezählt werden. Ansonsten scheint man, um öffentlich anerkannt zu werden, das Puppenspiel hinter sich lassen zu müssen: Theater des Lachens, Holger Friedrich, Hamster Damm usw. Aber das Hauptproblem bleibt doch: Die Hochschule „Ernst Busch", Berlin, bildet seit etwa 30 Jahren Puppenspieler aus – und die Puppentheater im Lande geraten in ernste Existenzprobleme, weil sie Stellen nicht besetzen können.

Sie haben doch auch das Engagement verlassen!
Vor 25 Jahren, ja. Staatliche Puppentheater und Freie Szene sind heute doch nicht mehr wie Hund und Katze. Die ersteren haben bescheidere Bedingungen, um die die Szene unentwegt kämpft. Trotzdem wabert der Mythos von der Selbstverwirklichung weiter. Um das Publikum kämpften alle. Wer öfter zu Festivals geladen wird, kann sich darüber auch täuschen.

Sie halten die Puppenspiel-Fahne jetzt so hoch – und waren doch auch „interdisziplinär" tätig!
So nennt man das heute! Ganz kurz: Ich war und bin nicht der übliche „schauspielende Puppenspieler", sondern vor allem: Puppenspieler unter anderen Genres. Da sind meist die Maßstäbe etwas anders... Und vom gegenwärtigen Trend – unter dem Schlagwort „Genrebreite" das Puppenspiel als Selbstbedienungsladen für alle möglichen Ambitionen zu betrachten –, grenze ich mich strikt ab.

Für „vorwiegend anderes" nutze ich keine Gelder und selten Räume des Puppenspiels. Bei nur noch etwa 0,2 % des Berliner Theater-Etats für Puppenspiel fände ich das unmoralisch. Aber ich versuche andererseits, in meinen Puppenspiel-Inszenierungen nah am Genre zu bleiben – meistens kommt man weiter als man denkt. Wenn man's kann!

Und was sagen die Studenten zu diesen Arbeiten?
Sie kennen meistens nichts – wie auch die meisten Dozenten seit zehn Jahren. Auch andere Kollegen stellten fest: Für die Dozenten zählen vor allem eigene Werke.

Absolventen waren auch als Puppenspieler erfolgreich!
Na Gottseidank. Vor allem als Schauspiel-Einlage. Ich ja auch – das ist nun mal so. Aber während die Puppenwelt zum Teil noch neidisch und anbetend nach Frankfurt (Main) starrt, ist das deutsche Feuilleton schon zur Tagesordnung und dazu übergegangen, den dortigen Einsatz von Puppen pauschal als Ausdruck des Theater-Niedergangs zu diffamieren. Bedrückend.
Ich denke, wir haben alle das gleiche Problem: Wenn sich „Neger" die Haare blond färben, sind sie vielleicht irgendwann Weiße – aber noch lange nicht als Schwarze emanzipiert.

aus DaT 36, 1999, S. 33

Christiane Klatt, puppen etc., in DaT 56, 2005, S. 18

"Die Begründung, dass mich etwas zunächst in Panik versetzt und dies für mich ein Indikator dafür ist, dass ich diesen Weg gehen muss", ein Zitat einer Performance-Künstlerin, wird in DaT 53 und auch im Fidena-Programm als Imperativ gesetzt… oft ist diese Motivation aber für mich nicht erkennbar, nicht nachvollziehbar übertragbar. Eine Performance ist eben kein Theater, eine Sensibilität gegenüber dem Publikum scheint hier meist gar nicht erwünscht. Ich persönlich bin, wenn ich einer Performance beiwohnen durfte, in der ein Künstler einfach unreflektiert sein Seelenleben offen legt, äußerst befremdet, ja fühle mich teils sogar missbraucht.

Zitate des Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins Jürgen Flimm

aus dem Hamburger Abendblatt vom 29.3.2001

„Das Theater ist aufs Mitmachen der Zuschauer angewiesen. Ein Theaterabend ist ein Dialog, ein Dialog zwischen dem Schauspieler und dem Publikum. <...> Die entscheidende Frage ist: Werden die Geschichten so erzählt, dass die Leute daran noch teilhaben können? Oder fühlen sie sich ausgesperrt, überfordert? Wenn im Theater kein Dialog stattfindet, sondern nur noch ein Monolog, dann führt das zu dieser elenden präpotenten Langeweile. <...> Das heutige Theater ist zu sehr auf einem Paralleltrip mit den Zeitströmungen. Es müßte mehr Widerstand entwickeln, Gegenentwürfe herstellen. <...> Viele Regisseure müßte man <...> mit dem Rücken zur Bühne setzen. Dann könnten sie nämlich beobachten, wie die Leute reagieren. <...>."

(Artikel erhalten von Heike Klockmeier)❑

Mit den sehr motivierten VDP-Mitgliedern entstand im Zelt ein volles Programm mit Aufführungen, Vorträgen, Szenenprogrammen, Videoperformances, Puppenbaudemonstrationen und Darbietungen von internationalen Künstlern und Musikern für die Gäste aus aller Welt. Die gastfreundliche Atmosphäre stand im krassen Gegensatz zu dem ehrgeizig konzipierten Festival.

Das Festival selbst irritierte. Der Künstler, den man auf der Bühne bei der Hervorbringung künstlerischer Situationen beobachten konnte, stand im Mittelpunkt. Ob er sich dabei Objekten, Dingen oder Figuren oder Puppen bediente, war nebensächlich; in den Performances stand die Suche selbst im Mittelpunkt. Das Resümee eines israelischen Wissenschaftlers und Mitarbeiters in der Exekutive der Welt-UNIMA brachte es im *DaT* auf den Punkt: „Selbst Hunderte von teilnehmenden Künstlern und Tausende Puppen können unser Dilemma nicht übertünchen, dass die Puppe als Werkzeug für unsere künstlerische Suche nicht wirklich von Bedeutung ist." (Hadass Ophrat, *DaT* August 2000).

Es schloss sich in der *PMO* eine Diskussion über den Kontakt zwischen Publikum und Puppenspieler an, die bis heute nicht abgerissen ist. Sie wird in den Zeitschriften *Puppen Menschen & Objekte* und *Das andere Theater* immer wieder mit neuen Überlegungen entfacht.

Die Konflikte in der UNIMA zwischen den Mitgliedern und dem hauptsächlich aus Kulturfunktionären bestehenden Vorstand wurden zusehends größer. Es gelang dem UNIMA-Vorstand, die Kommunikation unter den Mitgliedern zu verhindern, Fragen oder Aufnahmeanträge mit erstaunlicher Arroganz abzuwehren und unverlangt eingesandte Beiträge zum *DaT* abzulehnen bzw. sinnentstellend zu kürzen. Über 50 % der Mitglieder verließen nach und nach enttäuscht die UNIMA.

Therapeutisches Figurenspiel

Ein Aspekt in dem wirkungsästhetischen Dreiecksverhältnis Spieler*in – Figur – Zuschauer*in ist die im weitesten Sinne therapeutische Situation.

Die Deutsche Gesellschaft für Therapeutisches Puppenspiel (DGTP) wurde1984 gegründet. Sie fördert, erforscht und dokumentiert den professionellen Einsatz des Therapeutischen Figurenspiels in der Arbeit mit Kindern ab ca. 4 Jahren, Jugendlichen und Erwachsenen. Sie ist über die UNIMA mit anderen therapeutischen Organisationen international vernetzt.

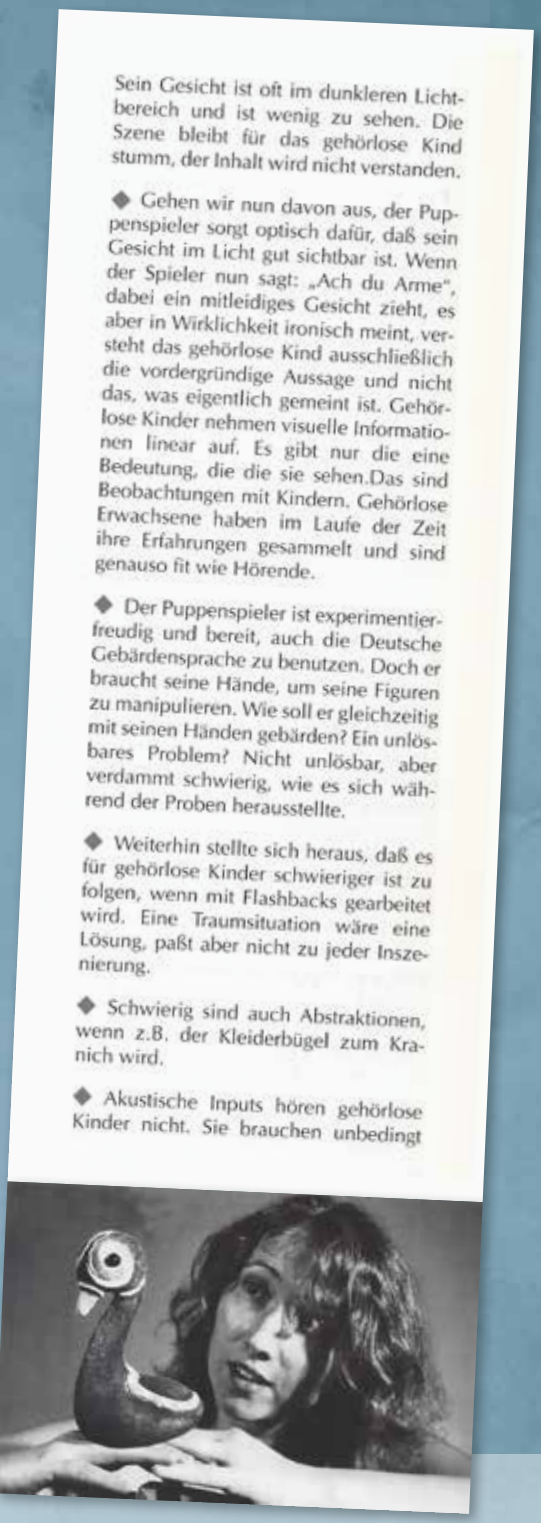
Das Erfinden eigener Geschichten, das freie Spielen mit Figuren, Masken und Requisiten mit jeweiligem Symbolgehalt bilden die Basis für das Therapeutische Figurenspiel. Neben Malen und Zeichnen ergänzt das „Schöpfen" eigener Figuren und Requisiten das therapeutische bzw. pädagogische Angebot und fördert die Selbstheilungskräfte der großen und kleinen Menschen. Der Therapeutische Figurenspieler manipuliert beim gemeinsamen Spiel in keiner Weise den Klienten, was einem Missbrauch der Macht und des Zaubers der Puppen und Figuren gleichkäme, insbesondere bei Kindern.

Der Therapeutische Figurenspieler ist aufgrund seiner Ausbildung qualifiziert, die Spielweise, den Symbolgehalt der Figuren und der Requisiten im Spiel des Klienten zu deuten und auf diese Weise den jeweiligen Entwicklungsfortschritt zu sehen. In der sicheren Begleitung des Therapeutischen Figurenspielers heilt sich der Klient durch sein freies Spiel selbst. Die Probleme des Klienten werden auf der Symbolebene bearbeitet, nicht auf der verbalen Ebene.

Das VDP-Mitglied Barbara Scheel hat die Gesellschaft mitbegründet, immer wieder über die Arbeit in der *puppenspiel information* berichtet und zu Symposien eingeladen. In den letzten Jahren haben sich Puppenspieler*innen hier berufsbegleitend zwei Jahre lang ausbilden lassen und gehen nun nach Jahrzehnten mobiler Figurenspielertätigkeit neue Wege.

Seit Jahrzehnten haben Puppenspieler*innen Erfahrungen mit Aufführungen, die von körperlich oder geistig beeinträchtigten Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen besucht werden. Auch Bau- und Spielkurse und theaterpädagogische Projekte werden oft angeboten. Regelmäßigen Austausch darüber findet man in der *puppenspiel information/PMO*.

Auch spezielle Inszenierungen werden von Zeit zu Zeit entwickelt. Auf dem UNIMA-Kongress 1988 in Japan zeigt das Ensemble Hitomi Za das traditionelle Stück „Der Doppelselbstmord" von Chikamatsu Monzaemon und Takemoto Gidayû mit Bunraku-Figuren und Masken für Hörgeschädigte und Hörende: Die mit den Händen sensibel ausgeführte, präzise Gebärdensprache und die ebenso präzise Führung der Figuren fügen sich zu einem beeindruckenden emotionalen Erlebnis zusammen. 1999 berichtet Heidi Callewaert über den Entstehungsprozess ihrer eigenen ungewöhnlichen deutschen Theaterproduktion: „Figurentheater für Hörgeschädigte und Hörende" in der *puppenspiel information* 1999/I. Mit der Geschichte vom hässlichen Entlein nach Hans Christian Andersen, nach vielen intensiven Studien und der erlernten Gebärdensprache tritt Heidi Callewaert vor ihr gemischtes Publikum.



Sein Gesicht ist oft im dunkleren Lichtbereich und ist wenig zu sehen. Die Szene bleibt für das gehörlose Kind stumm, der Inhalt wird nicht verstanden.

◆ Gehen wir nun davon aus, der Puppenspieler sorgt optisch dafür, daß sein Gesicht im Licht gut sichtbar ist. Wenn der Spieler nun sagt: „Ach du Arme", dabei ein mitleidiges Gesicht zieht, es aber in Wirklichkeit ironisch meint, versteht das gehörlose Kind ausschließlich die vordergründige Aussage und nicht das, was eigentlich gemeint ist. Gehörlose Kinder nehmen visuelle Informationen linear auf. Es gibt nur die eine Bedeutung, die die sie sehen.Das sind Beobachtungen mit Kindern. Gehörlose Erwachsene haben im Laufe der Zeit ihre Erfahrungen gesammelt und sind genauso fit wie Hörende.

◆ Der Puppenspieler ist experimentierfreudig und bereit, auch die Deutsche Gebärdensprache zu benutzen. Doch er braucht seine Hände, um seine Figuren zu manipulieren. Wie soll er gleichzeitig mit seinen Händen gebärden? Ein unlösbares Problem? Nicht unlösbar, aber verdammt schwierig, wie es sich während der Proben herausstellte.

◆ Weiterhin stellte sich heraus, daß es für gehörlose Kinder schwieriger ist zu folgen, wenn mit Flashbacks gearbeitet wird. Eine Traumsituation wäre eine Lösung, paßt aber nicht zu jeder Inszenierung.

◆ Schwierig sind auch Abstraktionen, wenn z.B. der Kleiderbügel zum Kranich wird.

◆ Akustische Inputs hören gehörlose Kinder nicht. Sie brauchen unbedingt

Initiiert durch VDP-Kolleg*innen forderten viele der noch verbliebenen Mitglieder schließlich erfolgreich die in §1 festgelegte Kommunikation untereinander wieder ein. Als der alte Vorstand darüber hinaus das *DaT* zwar von der UNIMA finanzieren lassen, aber vollständig aus der Vereinsstruktur herauslösen wollte, protestierten zahlreiche Mitglieder auf der Jahreshauptversammlung 2003 in Schwäbisch Gmünd. In den **neuen UNIMA-Vorstand** wurden mit Stephan Schlafke, Ruth Brockhausen, Christiane Klatt drei VDP-Mitglieder gewählt, dazu Heinrich Schulze, Inga Hartmann und Angelika Pauels – alles aktive Puppenspieler*innen. Die **neue Redaktion des *DaT*** bildeten Rudi Strauch, Silke Technau, Stephan Wunsch und der neue Vorstand, die den Schwerpunkt wieder auf basisorientierte Berichterstattung von und für die Figurentheaterszene legten.

Als erstes wurde – gefördert vom Fonds Darstellende Künste – für den UNIMA Kongress 2004 in Rijeka eine deutsch-englische *DaT-Foto-Sonderausgabe* herausgegeben, in der nach Bundesländern geordnet die deutsche Szene dargestellt wurde. In den folgenden Jahren wurde die UNIMA geduldig wieder auf demokratische Basis gestellt. Dies geschah in enger Zusammenarbeit mit dem VDP: „Länderreisen" beider Organisationen zu Arbeitstreffen und Festivals sollten diese in Deutschland bekannt machen. VDP-Mitglieder traten wieder in die UNIMA ein, schrieben für das *DaT* und entwickelten nun zusammen mit der vielfältigen Mitgliederstruktur der UNIMA wieder den demokratischen Fachaustausch untereinander.

Auch in **Stuttgart** hatten ähnliche inhaltliche Differenzen zu unversöhnlichen Entscheidungen geführt: Roser trat nicht mehr im Figurentheater Stuttgart (FitS) auf, sondern in anderen Theatern. Er unterrichtete im Ausland oder lud zu internationalen Kursen in sein Studio nach Buoch ein, die begeistert angenommen

Puppentheatersammlung München

Ludwig Krafft, Bibliothekar und Journalist, lernte Harro Siegel Mitte der 30er Jahre in Berlin kennen und legte von dessen Figuren eine Diaserie an. Er reiste mit Hans Netzle für die in München 1939 geplante Ausstellung „Das süddeutsche Puppenspiel" zwischen Köln und Eisenstadt von einem Puppenspieler zum anderen. Er fotografierte Puppenspieler, guckte sich viele Aufführungen an, holte Exponate zusammen, fing an zu sammeln. Man kannte ihn nun persönlich. Der Kriegsausbruch verhinderte die Ausstellung; einiges wurde den Leihgebern zurückgeschickt; das meiste sollte Krafft behalten.

1940 beschloss der Stadtrat auf Kraffts Antrag, die Puppentheatersammlung München für internationale Objekte, „zur Schaustellung benützter oder bewegter Figuren volkstümlicher oder künstlerischer Art", zu gründen. Die Sammlung enthielt auch das Archiv des „Vereins der Freunde des künstlerischen Puppenspiels" (seit 1936, ab 1945: „Gesellschaft zur Förderung des Puppenspiels München").

Krafft pflegte gute Kontakte in die Puppenspielszene, man gab ihm viel Material, Nachlässe; einiges kaufte er auch an. Er war sehr engagiert in der UNIMA und betrieb v.a. ab 1972 die Einrichtung des westdeutschen UNIMA-Zentrums, was nach der Anerkennung der DDR möglich geworden war. Auch zu den Verbandskollegen hatte er gute Kontakte. Nach seinem Tod 1977 übernahm Günter Böhmer kurzzeitig die Leitung der Sammlung. Böhmer ging schon ein wenig auf Distanz zum VDP.

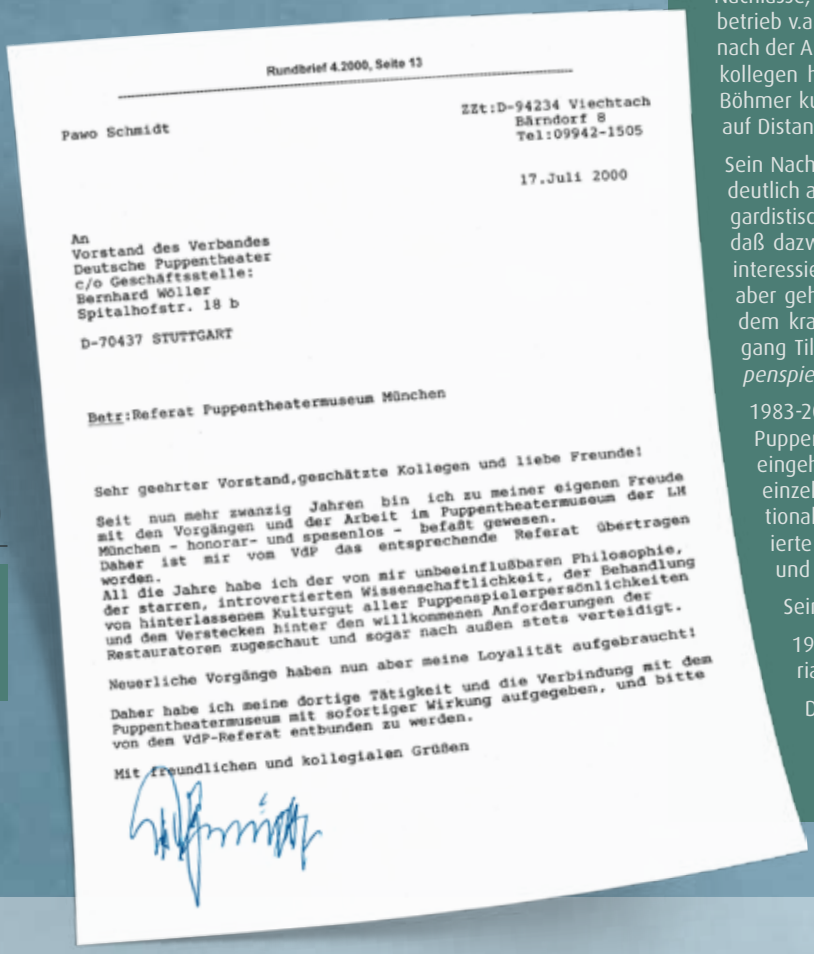
Sein Nachfolger, der Volkskundler Wolfgang Till, bricht den Kontakt zum VDP deutlich ab: „Wesentlich aber sind die Gesichtspunkte traditionell bzw. avantgardistisch: Das sind die beiden Pole, die ich unterstützen möchte! Ich weiß, daß dazwischen 98% des übrigen Puppentheaters liegt, das mich nicht so interessiert, dem ich wohlwollend gegenüber stehe ... Mein museales Herz aber gehört natürlich den aussterbenden, ethnologischen Spielformen und dem krassen Neuartigen, noch nie Dagewesenen." (PaWo Schmidt/Wolfgang Till: Puppentheater zwischen Tradition und Avantgardismus. In: *puppenspiel information* 1985 II)

1983-2000 übernahm Pawo Schmidt, Pawo's Puppenbühne, das „Referat Puppentheatermuseum" im Münchner Stadtmuseum. Er archivierte dort eingehende VDP-Unterlagen im Verbandsarchiv und auch Unterlagen von einzelnen Bühnen und organisierte die monatliche Aufführungsreihe „Nationale und internationale Figurentheater im Stadtmuseum". 1990 initiierte er das Symposium zur Lustigen Figur, das in Radebeul 1991 begann und 1992 in München mit einer Festwoche beendet wurde. (s. S. 73)

Sein VDP-Referat wurde 2000 eingestellt.

1987 wird Wolfgang Till Leiter des Münchner Stadtmuseums und Florian Dering übernimmt die Leitung der Puppentheatersammlung.

Die Dauerausstellung wird aus finanziellen Gründen nicht erneuert. Es gibt eine Puppenspielreihe für Kinder und internationale Gastspiele für Erwachsene.



Rundbrief 4.2000, Seite 13

Pawo Schmidt

ZZt:D-94234 Viechtach
Bärndorf 8
Tel:09942-1505

17.Juli 2000

An
Vorstand des Verbandes
Deutsche Puppentheater
c/o Geschäftsstelle:
Bernhard Wöller
Spitalhofstr. 18 b

D-70437 STUTTGART

Betr:Referat Puppentheatermuseum München

Sehr geehrter Vorstand,geschätzte Kollegen und liebe Freunde!

Seit nun mehr zwanzig Jahren bin ich zu meiner eigenen Freude mit den Vorgängen und der Arbeit im Puppentheatermuseum der LH München - honorar- und spesenlos - befaßt gewesen.
Daher ist mir vom VdP das entsprechende Referat übertragen worden.
All die Jahre habe ich der von mir unbeeinflußbaren Philosophie, der starren, introvertierten Wissenschaftlichkeit, der Behandlung von hinterlassenem Kulturgut aller Puppenspielerpersönlichkeiten und dem Verstecken hinter den willkommenen Anforderungen der Restauratoren zugeschaut und sogar nach außen stets verteidigt.

Neuerliche Vorgänge haben nun aber meine Loyalität aufgebraucht!

Daher habe ich meine dortige Tätigkeit und die Verbindung mit dem Puppentheatermuseum mit sofortiger Wirkung aufgegeben, und bitte von dem VdP-Referat entbunden zu werden.

Mit freundlichen und kollegialen Grüßen

wurden. Der Trägerverein, 1976 von Roser, Wöller und Spöri gegründet, der Stuttgarter Spielstätte bekam einen neuen Vorstand, veränderte das künstlerische Profil grundlegend und legte den Schwerpunkt auf die experimentellen Inszenierungen der Stuttgarter Studienabgänger. Das Fits wurde umbenannt in Fitz! – Figurentheaterzentrum.

In München sah PaWo Schmidt keinen Sinn mehr darin, die Gastspielreihe oder auch das Material der VDP-Kollegen zu betreuen. Die Puppentheatersammlung München setzte nun andere Akzente. Neben der im wesentlichen unveränderten Dauerausstellung versucht sie, in spektakulären Sonderausstellungen den Künstler und sein Material als Einheit dem Publikum zu vermitteln: Hier gingen/gehen seither Gyula Molnar, Peter Schumann vom Bread&Puppet Theatre, Stefanie Oberhoffs Projekte mit afrikanischen Künstlerinnen oder Frank Soehnle neue Wege.

Die vielfältigen neuen künstlerischen Ansätze wurden in der Szene interessiert verfolgt. Unter den professionellen Puppenspielern gehörte nach wie vor die **Teilnahme an Seminaren und Workshops** zum Arbeitsalltag. Lernen und Lehren wechselten sich dabei ab.

Eine Breitenwirkung in die aktive professionelle Puppenspielerszene erreichen vor allem diejenigen Künstler, die ihre künstlerischen Ansätze mittels Seminaren oder bei Regiearbeiten an die aktiven Puppenspieler weitergeben.

1999 stellte Peter Röders seinen Betrieb der Freien Bildungsstätte für Figurentheater ein, um sich ganz seiner Familie und der Produktion seiner mittlerweile sehr begehrten Filmcreatures zu widmen. Die Marionettenspieler Friedrich und Susanne **Lebherz**, selbst Verbandsmitglieder, stellten ihren relativ einsam gelegenen **Hof in Warmsen**, Niedersachsen, auf der Jahreshauptversammlung 2000 in Fulda

Hof Lebherz

Die freie Bildungsstätte Hof Lebherz ist eine der wichtigsten Weiterbildungsstätten Deutschlands für Puppen- und Figurentheater. Ihre gleichbleibend hohe Qualität der Ausbildung sowie die besondere Seminarhausatmosphäre haben sich längst herumgesprochen. Hier gibt es einen Ort für Begegnungen, kollegialen Austausch und gemeinsames Lernen. Die 2008 verliehene nationale Auszeichnung „365 Orte Deutschland Land der Ideen“ war Anerkennung und Ansporn gleichermaßen. Ebenso wurde die Bildungsstätte als Ehrenmitglied des Verbandes Deutscher Puppentheater gewürdigt.

Fritz Leese (* 6.3.1909 † 19.10.2004) und

Peter Klaus Steinmann (* 19.7.1935 † 31.10.2004)

starben kurz hintereinander. Der von ihnen so enthusiastisch gegründete VDP war in Krisen von ihnen immer wieder gestützt worden. Mit ihnen ging eine Ära zu Ende. Jetzt ging der VDP mit einer neuen Generation solide seiner Wege.

Peter hatte noch die Druckfahnen seines letzten Buches gesehen: Fast wie ein Vermächtnis erscheint sein letztes Buch „Die Theaterfigur auf der Hand“, das kurz nach Steinmanns Tod im Verlag Puppen & Masken, Frankfurt am Main 2005 erschien. Es gibt die außergewöhnliche Vielfalt seines Wissens und seiner praktischen Erfahrungen weiter – für Profis wie auch für Amateure. Im Vorwort schreibt Kristiane Balsevicius: „... Aus unzähligen Blickwinkeln reflektiert, bündelt, differenziert, philosophiert, analysiert, postuliert Steinmann die Flut der Gedanken und Erfahrungen. Das Buch ist pragmatisch, anekdotisch und herausfordernd. Es weckt Neugier, Widerspruch, Lust und Auseinandersetzung. Mit großer Offenheit und Ernst übermittelt Steinmann darüber hinaus die Arbeitshaltung seines leidenschaftlich gelebten Berufs.“

vor, den sie zu einer **neuen Ausbildungsstätte für Figurentheater** umgestalten wollten. Der denkmalgeschützte ehemalige Bauernhof ist ein Forum für diejenigen, die auf der Suche sind nach handwerklichen Grundkenntnissen oder Spezialwissen sowohl im Figurenbau als auch in den umfangreichen Möglichkeiten des Figurenspiels, und hat sich zu einer beliebten Weiterbildungsstätte mit internationalen Dozent*innen entwickelt.

Susanne Lebherz konzentriert sich auf die Finanzierung und Organisation der unterschiedlichsten Kurse übers Jahr. Mit drei Verbandskolleg*innen wurde zusätzlich eine mehrmonatige berufsbegleitende Grundausbildung konzipiert; vielfältige Figurenbau- und -spielseminare, Dramaturgie und Theatergeschichte, und Sprecherziehung werden dafür angeboten. 2008 wurde dem Hof Lebherz die nationale Auszeichnung „365 Orte Deutschland Land der Ideen“ verliehen, und er ist assoziiertes Mitglied im VDP.

Damit gibt es für die **Ausbildung zum Puppen-/Figurenspieler** in Deutschland mittlerweile zwei Hochschulstudiengänge (Stuttgart, Berlin) und zwei Weiterbildungseinrichtungen (Warmsen, Bochum).

Es entstehen eine Reihe interessanter **Figurentheatergebäude** in vielen Bundesländern, in denen die „Macher“ die Leitung übernehmen und den künstlerischen Austausch untereinander pflegen.

Michael Nöck Gebhardt-Seele, Hanne Scharnhorst und Martin Schimmöller (Theater Fadenschein) bauen in den 90ern eine leerstehende Konservenfabrik innen völlig um. In der Nähe des Brauschweiger Botanischen Gartens eröffnen sie 1995 ihr Theater mit Stücken für Kinder, Erwachsene und Familien und etablieren wieder das von Harro Siegel einst begründete, später

Theater am Winterfeldtplatz

Hans Wurst Nachfahren, Barbara Kilian und Siegfried Heinzmann, stellen 1986 fest, dass die "Tischlerei am Winterfeldtplatz" leersteht. Der Platz liegt mitten in West-Berlin mit ausgezeichneter Verkehrsanbindung gleich hinter dem Metropol-Theater in Schöneberg. Er hat mit seinem beliebten Wochenmarkt und dem umliegenden Ambiente aus kleinen Läden und beliebten internationalen Kneipen ein Flair, in das ein Puppentheater für Kinder und Erwachsene ausgezeichnet passt. Sechs Jahre ringen sie um das Haus mit politischen Stellen unterstützt von einer Bürgerinitiative und dem Interesse aller Parteien an dezentraler Kulturarbeit. Inzwischen bauen sie mobil ihr Publikum in Berlin auf; sie entwerfen die Aufteilung der Innenräume – unten entstehen eine kleine Bar und ein Theatersaal mit ca. 130 Plätzen, oben ein kleinerer mit 99 Plätzen, Garderoben und ein Büro. Nach einem Jahr Bauzeit wird das "Theater am Winterfeldtplatz" endlich im September 1993 eröffnet.

von Enno Podehl weitergeführte internationale Festival, das einige Jahre ausgesetzt war. „Weitblick“ nennen sie es.

Mecki Claus gestaltet 2001 ein leerstehendes Walzwerk in Pulheim bei Köln zu einem beliebten Figurentheatertreffpunkt. Das Figurentheater Grashüpfer von Sigrid Schubert in einem ehemaligen Transit-Intershop in Berlin-Treptow ist seit 1997 für Berliner Gruppen offen.

2006 gehen Stephan Schlafke und Silke Technau, Kobalt Figurentheater, nach Lübeck. Das Marionettentheater von Fritz Fey sen., das er 1977 in einem denkmalgeschützten Altstadthaus eröffnete und bis zu seinem Tod 1986 leitete, hatte sich seither nicht weiterentwickelt. Den neuen Spielort „Figurentheater Lübeck“ prägen sie seit 2007 als Gastspielort für mobile Inszenierungen, ein für alle Figurenarten geöffnetes Haus, in dem Kunst und Kulturpolitik miteinander verzahnt werden.

2005 bauen die vier Hannoveraner Britt Wolfgramm, Marmelock, Gerhard Seiler, Figurentheater Seiler, Christian Kruse und Achim Fuchs, Filou Fox Figurentheater, ein Floß, auf dem sie im Sommer an verschiedenen Orten in Hannover anlegen und ihre Stücke spielen: Diese unglaubliche Aktion hat Erfolg – 2007 eröffnen sie ihre von der Stadt geförderte Spielstätte „Theatrio – Figurentheaterhaus Hannover“.

Ruth und Heiko Brockhausen verfolgten seit 1997 den Plan, ein aus den 30er Jahren stammendes leerstehendes THW-Gebäude in ihr „Theater der Nacht“ umzuwandeln. 2000 fand dort die erste UNIMA-Sitzung nach „Magdeburg 2000“ statt. 2001 wurde es mit einem Maskenumzug eröffnet und wächst zum Publikumsmagneten für eine ganze Region heran. 2003 holt Ruth Brockhausen die Geschäftsstelle der deutschen UNIMA in dieses Theaterhaus; nun fließen hier deut-

PUK Museum für PuppentheaterKultur, Bad Kreuznach

sche und internationale Kontakte zusammen und bringen immer neue Ideen zu Zusammentreffen hervor.

Schon Mitte der 90er Jahre zieht das Ensemble Hans Wurst Nachfahren in eine ehemalige Tischlerei am Winterfeldtplatz in Berlin-Schöneberg. 2018 beenden Siegfried Heinzmann und Barbara Kilian aus Altersgründen den Spielbetrieb. Eine Bürgerinitiative setzt sich erfolgreich für den Erhalt des beliebten Hauses ein.

Seit 2006 betreiben Stella Jabben und Volker Schrills in Krefeld das Theater Blaues Haus.

Die Liste ließe sich beliebig durch viele Bundesländer fortsetzen.

In Rheinland-Pfalz ergab sich für die Archivierungsaufgaben des VDP eine grandiose, unerwartete Möglichkeit: Die riesige Sammlung Rother zum Puppen- und Figurentheater seit den 60er Jahren wurde vom Land angekauft. In einem ehemaligen Rittergut in **Bad Kreuznach wurde das „Museum für PuppentheaterKultur – PUK“** am 23.4.2005 eröffnet. Der Leiter des Museums, Markus Dorner, seit vielen Jahren im VDP organisierter Puppenspieler, hat seither mit fundierten Sonderausstellungen, einer beliebten Gastspielreihe, dem internationalen Festival „marionettissimo“ und der publikumsfreundlichen Gestaltung der Ausstellung selbst für ein populäres und gleichzeitig anspruchsvolles Profil gesorgt. Auch das VDP-Referat „Geschichte des VDP mit Fotoarchiv“ ist hier beherbergt.

Schaut man sich den Premierenspiegel des VDP der 2000er Jahre an, scheint der Name des „Theaters der Nacht“ den **Zeitgeist** auszudrücken. Die **Titel werden verträumter, stiller** – „Das Bärenwunder“, „Die Abenteuer der kleinen Gans Adele“, „Wo ist mein Bär?“, „Räuber schlafen später ein“ – auch die inszenierten Kinderbücher wie „Frau Meier, die Amsel“, „Frederick“, „Freunde“, „Weißt du eigentlich, wie lieb ich dich hab?“ setzen eher auf sanftere Stimmungen als auf inszenierte Action.

Mechthild Nienaber studierte bis 1987 an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste mit den Schwerpunkten Malerei, Grafik und Werken. In dem neuen Studiengang Figurentheater bekam sie Kontakte zu Puppenspielern. Die ersten Theaterfiguren nähte sie 1987 für Matthias Kuchta und sein „Lille Kartofler Figurentheater“ Die Spanne zwischen der scheinbaren ‚Hässlichkeit‘ der Figuren und zugleich deren hingebungsvolle Gestik hatten beide gemeinsam entwickelt.

Schnell machte sich Mechthild Nienaber mit ihren ausdrucksstarken Figuren, durch deren Ernst, Fröhlichkeit oder Groteske immer eine eigenartige Melancholie durchschimmert, einen hervorragenden Namen. Sie arbeitet regelmäßig für „Das Laboratorium“ Oldenburg, das „Theater auf der Zitadelle“ und viele andere Bühnen.

Neben modellierten oder holzgeschnitzten werden genähte Figuren populär. Mechthild Nienaber, Jürgen Maaßen und Doris Gschwandtner werden hier stilbildend. Alle drei unterrichten Figurenbau oder geben ihr Wissen auch in Fachartikeln in den Theaterzeitschriften *PMO* und *DaT* weiter.

Doris Gschwandtner, ausgebildet von Jürgen Maaßen, Michael Hepe „Benecke“, Arne Bustorff, Dieter Kieselstein und P. K. Steinmann, entwickelt seit 1993 in Ausstattung und Figurenbau ihre eigene kreative Gestaltung mit den verschiedensten Materialien und erfindet technische Lösungen für besondere Anforderungen.

Matthias Kuchta, Lille Kartofler Figurentheater, hatte, inspiriert von dem Gastspiel „The Miller“ der Kanadier „The Puppetmongers Powell“, in den 80er Jahren eine besondere Spielweise mit großen kniehohen Figuren für Kinder entwickelt. In seinen Märcheninszenierungen, bei denen die Kinder auch mitspielen können, kommen Mechthild Nienabers Figuren grandios zur Geltung. Mit ihnen reist er auch international und spielt seine Stücke in vielen Sprachen.

Jürgen Maaßen, schon als Kind puppenspielbesessen, besuchte als Jugendlicher Kurse bei der Hohnsteiner Bühne Harald Schwarz und studierte bis 1980 Bildhauerei und Kunstwissenschaft an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Seit 1973 sind über 1250 Figuren entstanden in den verschiedensten Techniken; daneben entwirft er Plakate, Bühnenbilder und Programmhefte und spielt auch gelegentlich in Inszenierungen verschiedener Theater als Puppenspieler mit oder macht beratende Regie. Heute leitet er mit Heike Klockmeier das Ambrella Figurentheater. Die kreative Vielfalt von Materialien reizt ihn seit eh und je. So ist er nicht nur ein ausgezeichneter Schnitzer, Marionettenbauer, er kaschiert, modelliert, gießt, baut Bühnen – und näht.

Stephan Wunsch studierte Philosophie und Germanistik und belegte freie Seminare für Figurenspiel und -bau bei Künstlern wie Jürgen Maaßen, Neville Tranter. 2003 gründete er sein rosenfisch figurenspiel mit Stücken für Kinder, für Erwachsene, Studien und poetischen Experimenten.

Sprache, Musik, Theaterfiguren – seine kreativen Fähigkeiten stimmt er in seinen Inszenierungen sorgfältig aufeinander ab.

Seine Figuren baut er stets selbst. Die meisten sind auf eigenwillige Weise genäht.

Gaby Parnow-Kloth berichtet: „... Ich bin ein ‚additiver' Typ in der Kopfgestaltung, das Schnitzen (ein subtrahierendes Verfahren) aus Holz oder anderem Material ist für mich ungeeignet. Unterschiedliche Modelliermassen habe ich getestet, Spielmechaniken ausprobiert und genutzt, unser Genie Michael Benecke gelöchert, Kollegen und Kolleginnen in Fachgespräche verwickelt, Schnittmuster für gut spielbare Handpuppenkleider entwickelt.

In der Überlegung für eine unserer Inszenierungen, in der ein nackter Mann auftrat (der Körper war genäht), eine einheitliche ‚Materialsprache' zu haben, entwickelte sich die Idee, auch die Köpfe für menschliche Figuren aus Stoff zu nähen (für Tierfiguren war das selbstverständlich). Neben Jerseystoffen habe ich mir auch an Fensterleder die Finger wundgestochen.

Es folgten Bauaufträge (Tisch- u. Handfiguren) für andere Bühnen ..."

„A Kingdom for a Cookie“, puppen etc.

„Sevdalı Bulut“, Puppentheater Marianne Schoppan

Figurentheaterinszenierungen in Fremdsprachen

„Il Lupo e i sette Capretti“, Tearticolo

Die **PISA-Studie** hatte Deutschland aufgeschreckt. Das gesamte deutsche Bildungssystem wird umstrukturiert. Die Kitas nehmen jetzt auch sehr junge Kinder auf. Das Repertoire der Puppenspieler*innen richtet sich allmählich danach aus.

Es entstehen immer mehr Ganztagsschulen. Schüler kommen nachmittags immer weniger ins Theater.

Ein anderes Ergebnis der PISA-Studie sind die vielen Inszenierungen in fremden Sprachen. Figurentheater reagiert nicht nur auf Bildungsansprüche sondern auch auf die zunehmenden **Migrationsbewegungen** in Europa. Hier kommt Marianne Schoppan der Quereinstieg als einstiger Erzieherin im Kreuzberg der 80er Jahre zugute. Sie frischt für mehrere Inszenierungen ihre damaligen Türkischkenntnisse gründlich auf und erlebt die selbstbewusste Freude türkischer Kinder, wenn man ihrer Kultur und Sprache Achtung entgegenbringt. Für den Fremdsprachenunterricht wird auf englisch, französisch, italienisch oder russisch gespielt. Muriel Camus, Théâtre Anima, inszeniert aus französischen modernen Kinderbuchklassikern und bringt so auch gleichzeitig die etwas andere, französische, Kinderkultur auf die Bühne.

Der Rat der Künste erreicht, dass **Darstellendes Spiel zum offiziellen Lehrfach** wird. Zusätzlich wird die **Theaterpädagogik als Hochschulstudiengang** professionell breit ausgebaut und umfasst im Figurentheaterbereich Bau und Spiel mit Theaterfiguren und Vor- und Nachbereitung von Aufführungen.

Das **„Theater für die ganz Kleinen“** gerät ins künstlerische Visier. Es war zunächst umstritten, für 0-2-jährige zu inszenieren, aber nach vielen Inszenierungsexperimenten und Symposien hat eine Forschung eingesetzt, die das sehr kleine Kind als Kunstrezipient mit komplexer Wahrnehmungsfähigkeit erkennt und respektiert.

Kristiane Balsevicius, Kobalt Figurentheater Berlin, hat einige Monate lang in Berlin-Neuköllner Kindergärten mit Kindern Fingerspiele gemacht und sie die Beweglichkeit ihrer eigenen Hände und Finger erforschen lassen. Die Idee war, ein Stück für Kinder ab zwei Jahren zu entwickeln. „DAS ist Anton Daumesdick" mit dem kleinen Jungen und einem Teddy entstand mit Fingerspielen, Liedern und Versen. Auch das Bühnenbild entsteht aus der Beweglichkeit oder der Verkleidung der Hand.

Theater für die ganz Kleinen gerät ins künstlerische Visier

Michael Nöck Gebhardt-Seele, Figurentheater Fadenschein, baute eine Wand mit Türen, hinter denen sich immer wieder neue, unerwartete Bilder auftun, sich Dinge entdecken lassen, ein Flachfigurenjunge spielt. Wie neugierig macht eine verschlossene Tür, was ist verboten, was ist spannend und wieder urkomisch?

Ruth Brockhausen, Theater der Nacht, ist Frau Mond mit einem riesigen Bauch, aus dem heraus sie verschiedene Märchen spielen kann. Mit diesem opulenten Kostüm bewegt sie sich langsam und Geborgenheit ausstrahlend auf der Bühne. „Der kleine Häwelmann" erfasst die Stimmung des kleinen Trotzkopfs humorvoll, ist auch für die kleinsten Zuschauer deutlich wiedererkennbar und lädt augenzwinkernd zur Identifikation ein.

Tod und Trauer

im therapeutischen Puppenspiel

von Dr. Gudrun Gauda

Kinder- und Familientherapeutin, therapeutische Puppenspielerin

Wenn wir über Tod und Sterben sprechen wolle in den Bildern des Figurentheaters – ist es wi Entwicklungsphase des Publikums zu berück und zu unterscheiden, ob wir es in aufklärerisch sicht tun oder ob wir uns direkt an Betroffene Nachfolgend soll über Erfahrungen aus der th schen Arbeit mit Kindern berichtet werden.

Entwicklungsphasen und Verhaltensmuste

Kinder erfahren Tod und Verlassen-Werden o können und sollen nicht davon fern gehalte Allerdings müssen wir, wenn wir mit Kindern zesse begleiten wollen, berücksichtigen, da nach Entwicklungsstand – Tod und den damit nen Verlust unterschiedlich erleben. Dabei is zu berücksichtigen, dass Kinder in einer magi leben und noch bis ins Grundschulalter hine Erwachsene sagen, sehr wörtlich nehmen. We Bilder benutzen wie „Oma ist für immer ein – so kann das Kind auch Angst davor bekom fen zu gehen, weil es ja vielleicht nicht wi chen könnte. Andererseits haben Kinder da über den Tod zu sprechen, noch nicht inter stellen dementsprechend viele Fragen, gehe gierig mit dem Tod um und nehmen ihn bis wissen Alter auch noch nicht so ernst. Etwa bis zum Alter von drei Jahren könne Begriffe „Sterben" und „Tod" noch nicht v ßig erfassen – wohl aber empfinden sie Ver damit verbundenen Schmerz sehr deutlich fehlenden Zeitbegriff ist die Mutter, die ih dergarten abgegeben hat, auch „weg für im wiederkommt. So tendieren auch noch dr rige Kinder dazu, Sterben und Tod als ein Zeit zu verstehen. Andererseits reagieren sibel auf die Trauer der Menschen in ihr Erst die Fünf- bis Siebenjährigen beginnen „tot sein" gleich „nicht mehr leben" zu sind sehr an den Vorgängen um Sterben siert (Was passiert da genau? Wie fühlt s

Der Tod als Gestalt ist dabei eine der wichtigsten Figuren im therapeutischen Puppenspiel. Er wird von Kindern allerdings nicht nur dann gewählt, wenn tatsächlich jemand gestorben ist, sondern verkörpert immer ein Abschied-Nehmen (auch im übertragenen Sinne), oft eine strafende Instanz und ein Überlegen-Sein. Der Tod ist immer die stärkste Figur, wenn verschiedene Figuren in ihrer Macht konkurrieren – man kann ihm nicht mehr damit drohen, ihm das Leben zu nehmen (die sonst schlimmste Drohung), denn er ist im Verständnis der Kinder schon tot. Dort, wo Kinder noch in der Phase des Zorns über das Verlassen-worden-Sein stecken, taucht der Tod im therapeutischen Spiel als das Krokodil auf, das alle anderen frisst – oft auch den Tod, der den geliebten Menschen ja mitgenommen hat.

Der Tod als Figur taucht oft in Begleitung des schwarzen Drachens auf und kann – wenn überhaupt – nur durch List besiegt werden. Auffällig ist, dass er oft einen Schatz bewacht: der Schatz als das Vermächtnis des Verstorbenen ist in dieser Zeit für die Kinder noch nicht erkennbar und / oder zugänglich. Erst wenn sie die Erstarrungsphase bewältigt haben, können sie die vererbten Schätze sehen und für sich in Besitz nehmen. Auch der Ort des Todes, von einem Kind „die schwarze Welt" genannt, findet sich in kollektiven Bildern wieder, oft als Eisberg, Glasberg, Kristallschloss oder den Sternen.

Diese kollektiven Bilder werden von allen verstanden. (Für Puppenspieler ergibt sich daraus hinsichtlich der Bildersprache die nicht unwichtige Konsequenz, dass es nicht so wichtig ist, ob das Stück für Kinder oder Erwachsene konzipiert ist.) Auch die beim Spiel anwesenden Eltern verstehen ohne weitere Erklärungen, was hier gezeigt und bearbeitet wurde. Der Unterschied ist, dass die Kinder ihren Gefühlen freien Lauf lassen und sich dementsprechend auch nicht bremsen, eine Figur sowohl zu benutzen, als auch mit dem entsprechenden Gefühlsausdruck und der nötigen Intensität zu spielen. Das erschreckt Erwachsene oft, zeigt aber nur, dass sie sehr viel stärker als Kinder all diese Gefühle verdrängen und oft tabuisieren. Ich persönlich habe generell die Erfahrung gemacht, dass Erwachsene dem Thema „Tod" weit weniger aufgeschlossen gegenüberstehen, während Kinder unbefangener und weit weniger ängstlich sind – auch als Betroffene. Es würde ihnen wahrscheinlich eher helfen, wenn Erwachsene sie in ihrer Trauer wirklich ansprechen, anstatt sie vermeintlich zu „schonen".

Weiterführende Informationen unter www.dgtp.de und www.puppenspiel-therapie.de ❑

Beim therapeutischen Puppenspiel inszenieren die Kinder eigene Stücke. Es gibt dabei viele Möglichkeiten, Geschichten zu erfinden:

[1] Diese entstand aus Wortassoziationen aus den Anfangsbuchstaben des Namens.

[2] Hier sucht das Kind zunächst je drei Figuren und Gegenstände aus dem vorhandenen Angebot aus, weist dem Therapeuten Figuren zu und gibt die Regieanweisungen. (Mehr dazu in: Gauda, G. : Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels. Dortmund 2000)

Für immer Deine Clara

Ein zartes Stück vom Tod. Anmerkungen der Autorin

von Simone Tank

Dagmar Selje Puppenspiele

Ein Mädchen sitzt mit angewinkelten Beinen in einer Ecke ihres Zimmers und hat Kopfhörer auf. Die Mutter klopft: „Kind, mach die Tür auf. Du musst doch mal was essen." ... aber Clara hat keinen Hunger und überhaupt zu gar nichts mehr Lust. Vor kurzem starb ihre große Schwester bei einem Unfall. Clara würde nie wieder die Tür aufmachen und nie wieder etwas essen. Da könnte ihre Mutter sich auf den Kopf stellen ... ...

Dieses Bild als Ausgangssituation für ein Stück trug ich schon seit Jahren in meinem Kopf, hatte es aber, wie so viele Ideen, nie wirklich weitergedacht. Als wir nun zu Beginn des letzten Jahres mal wieder zu dritt zusammensaßen (Kai Büchner, Regie; Dagmar Selje, Theaterleitung; und ich, Spielerin), um die Winterspielzeit zu besprechen, da fiel es mir wieder ein und ich hörte mich sagen: Ich hab da noch eine Idee ... Die Reaktionen waren

Spannend war eine öffentliche Probe vor einem kleinen (fachlich orientiertem) Publikum. Die Helferfigur Wanda erfuhr danach eine deutliche Veränderung, zurück zu ihrem anfänglichen Humor und ihrer Schnelligkeit, da sie zu sehr ins Pädagogische und Therapeutische abgerutscht war. So verändert, bot sie einen besseren Kontrast zu der langsamen traurigen Art, die Clara zu Beginn des Stückes hat.

Die Frage nach dem Humor, den ein Stück diesen Inhalts haben darf, war für mich nicht zuletzt durch die Erfahrung mit dem Probenpublikum sehr eindeutig zu beantworten. Für mich gehören Trauer und Freude eng zusammen, also sollten auch beide Seiten vertreten sein. Gerade der Witz einiger Figuren und Situationen stellt für viele Kinder den Zugang zu „Clara" dar.

In einer Vorstellung von „Clara" zu sitzen und zu spüren, wie das Publikum mit ihr trauert und über die pragmatische Wanda oder den miesepetrigen Mäusekönig lachen kann, oder die Luft anhält, ob Clara den Weg vom Weinen zum Lachen findet, empfinde ich als Bestätigung, dass wir uns richtig entschieden haben: Was die Rolle des Humors angeht als auch das Wagnis, die eigenen Bezüge in einer professionellen Arbeit Platz haben zu lassen.

Kai Büchner, Regisseurin

Auch zu dem ernsteren **Tabuthema Tod** wird in Ost und West, auf Ensemble-Bühnen oder für mobile Auftritte inszeniert. Stücke wie „Ente, Tod und Tulpe" von Wolf Erlbruch, „Adieu Benjamin" von Willy Schuyesmans, „Oskar und die Dame in Rosa" von Eric-Emmanuel Schmitt oder „Kannst du pfeifen, Johanna" von Ulf Stark greifen das sensible Thema auf. Ein ausführlicher psychologischer Fachartikel von Gudrun Gauda dazu erscheint in der *PMO*. In der Theaterwissenschaft geht Mascha Erbelding dem Thema in den Arbeiten von Tadeusz Kantor, Neville Tranter, Frank Soehnle, Michael Vogel u.a. nach.

Die bildende Künstlerin und Puppenspielerin Petra Wolfram, Mimikry Figurentheater, berichtet in der *PMO* über ihre Arbeit an dem Abendprogramm „Einmal werde ich noch wach": Der sprachlose Rückblick auf sein Leben nimmt für den sterbenden K. die Bedrohlichkeit des Todes.

„Oskar und die Dame in Rosa“, Theatrium Bremen

„Einmal werde ich noch wach“, Mimikry Figurentheater

skeptisch und offen zugleich: „Schreib uns mal was, aber schnell muss es gehen.“ Klar, denn wir waren spät dran. Schluck. –

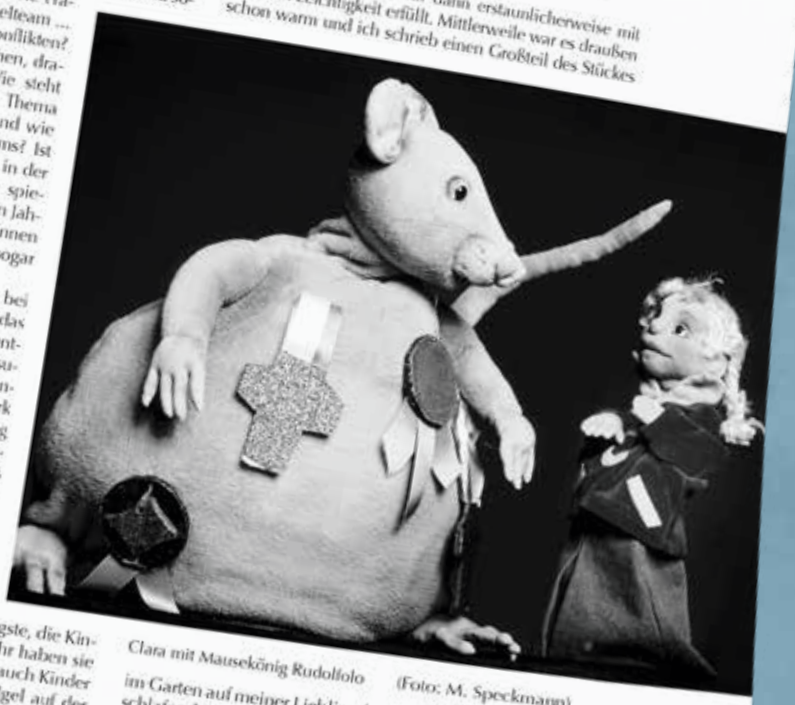
So saß ich dann zu Hause vor einem leeren Blatt Papier und fragte mich: „Was muss passieren, damit Clara aus diesem Loch wieder herauskommt?“ Humor braucht es, Sensibilität und ... ja und irgendwie was Quirliges, Resolutes. Schwupp: Wanda, eine waschechte Wichtelfee war geboren – ein zugleich himmlisches und erdiges Wesen. Sie verfängt sich bei ihrer Krümelsuche in einem Spinnennetz in Claras Zimmer. Clara befreit sie und hat einen Wunsch frei ... aber Tote wieder lebendig machen, das schafft auch der stärkste Wichtelfeenzauber nicht. Doch Clara wird anders geholfen. Sie wird kurzfristig klein gezaubert und eine magische Reise unter die Erde beginnt ...

Ein paar Tage später saßen wir wieder zu dritt zusammen. Mein kurzer, zweiseitiger szenischer Abriss fand sofort Resonanz, warf aber auch viele Fragen auf: Die Autorin mit im Spielteam ... führt das nicht zu unnötigen Konflikten? Was ist, wenn Kürzungen anstehen, dramaturgische Veränderungen? Wie steht es mit unserer Bereitschaft, das Thema wirklich an uns heranzulassen und wie mit der Bereitschaft des Publikums? Ist nicht das Risiko zu groß, dass wir in der Hauptspielzeit vor leeren Rängen spielen? Vielleicht wären in der dunklen Jahreszeit, wo die Energien mehr nach innen fließen, die Menschen andererseits sogar offener für dieses Thema.

(Tatsächlich ist die Zurückhaltung bei Eltern und LehrerInnen sehr groß – das Stück ist ab 7 Jahre angelegt. Dementsprechend bescheiden sind die Besucherzahlen. Der Tod, vor allem in Verbindung mit Kindern, ist nach wie vor stark tabuisiert, obwohl die Hospizbewegung schon vieles in der öffentlichen Diskussion in Bewegung gebracht hat. Dieses Tabu anzukratzen, das Thema aus der Sprachlosigkeit herauszuholen, war ein Grund, dieses Stückes zu schreiben. Die Haltung von uns Erwachsenen, unseren Kindern dieses Thema nicht zumuten zu können, ist oftmals eher Selbstschutz und spiegelt eigene Berührungsängste wider; Ängste, die Kinder von sich aus so gar nicht haben. Vielmehr haben sie Fragen, denn ganz natürlicherweise werden auch Kinder mit dem Tod konfrontiert: da liegt ein toter Igel auf der Straße, der geliebte Hamster stirbt ... oder ein Nachbar ... ein Verwandter ...

Zurück zu unserem Dreierteam: all unsere Bedenken konnten uns nicht abhalten, was wohl auch daran lag, dass wir Drei ein schon seit Jahren eingespieltes Team sind, in dem Jede die Stärken und Schwächen der Anderen kennt. Wir waren wohl „reif“ für dieses Thema – zumindest in mir war es jahrelang gereift. Nichtsdestotrotz rutschte mir nach der Entscheidung für das Stück bei dieser Herausforderung kurzfristig das Herz in die Hose, aber glücklicherweise blieb dafür nicht viel Zeit: Sofort mussten für die Werbung eine Inhaltsangabe und ein Titel her. Allein über die Suche nach einem geeigneten Titel könnte ich hier Seiten schreiben. Es wurde gesammelt und diskutiert, vorgeschlagen und verworfen. Soll das Wort Tod in den Titel? Wir wollten es nicht vermeiden, aber auch nicht von vornherein abschrecken. Soll die Wichtelfee als Sympathieträgerin in den Titel? Nein, denn es geht um Clara. Wie märchenhaft, wie magisch, wie realistisch ist das Stück und darf dementsprechend der Titel sein (... von einer die auszog, dem Tod zu begegnen ...???). Das waren lauter Fragen, die sich auf einen Inhalt bezogen, der bislang nur als grobe Skizze existierte. So haben notwendige Vorabentscheidungen schon sehr früh inhaltliche Weichen für das Stück gelegt.

Das Schreiben selbst war dann erstaunlicherweise mit sehr viel Leichtigkeit erfüllt. Mittlerweile war es draußen schon warm und ich schrieb einen Großteil des Stückes im Garten auf meiner Lieblingsbank – oft ein Katzenbaby schlafend neben mir. Es war fast so, als würden die Worte in der lauen Sommerluft um mich herumschwirren und ich bräuchte nur nach ihnen zu greifen. Vielleicht war es gerade diese Leichtigkeit, die der Schwere des Themas einen eigenen Klang gab.



Clara mit Mausekönig Rudolfolo (Foto: M. Speckmann)

Clara: „Ist Hanna denn jetzt bei Euch? Ich meine, wir haben sie doch unter der Erde begraben.“

Wanda Wichtelfee: „Na ja, wir Wichtelfeen bauen unsere Höhlen nicht gerade auf Friedhöfen. Da wird so viel umgegraben, da müssten wir ja ständig umziehen ...“

„Wilhelm Busch, Düsseldorfer Marionettentheater

„Othello“, Kobalt Figurentheater und Puppentheater Meiningen

„Amadeus“, Theatrium Bremen

„Heute: Faust!“, Figurentheater Gingganz

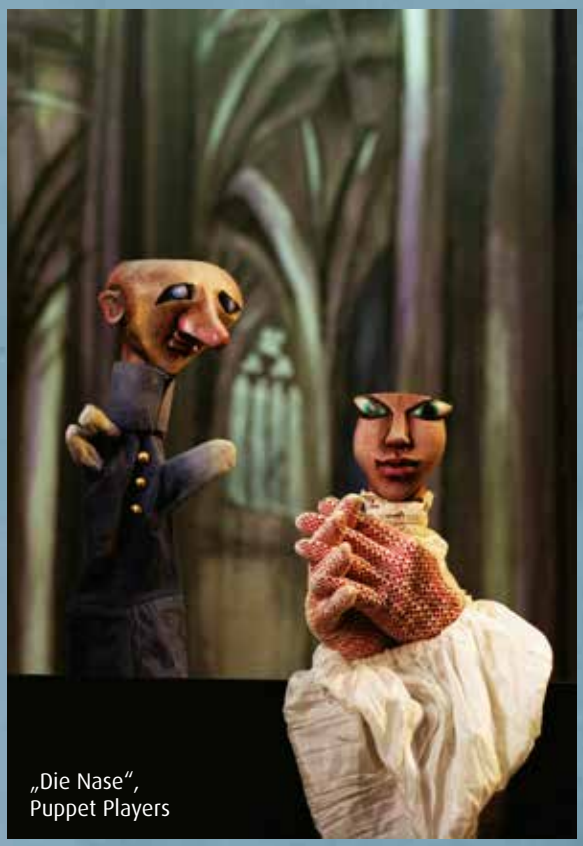
„Die drei Tenöre“, Dornerei-Theater und Fantasie Theater

„Der Diener zweier Herren“, Hohenloher Figurentheater

Erwachsenenproduktionen
Premierenspiegel der PMO

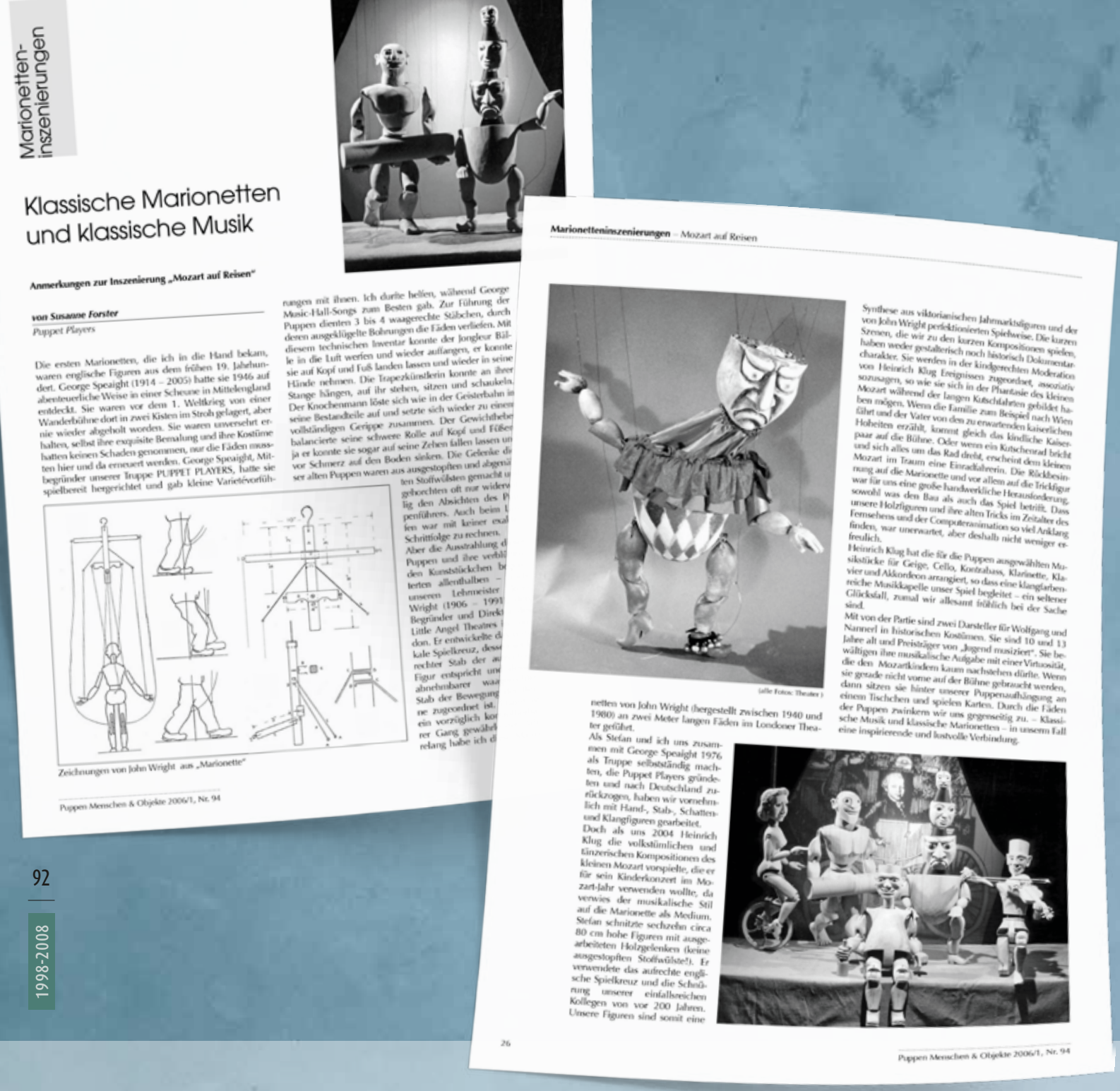
1999 **Die Nase/Der Finsternishandel** *Puppet Players*
1999 **Die Schlickschipper** *Figurentheater Wolkenschieber*
1999 **Poesie des Unheimlichen** *Kobalt Figurentheater*
1999 **Heute: Faust!** *Figurentheater Gingganz*
1999 **Taschenspiele** *Theater Zitadelle*
1999 **Faust** *Charivari Puppentheater*
2000 **Kohlhaas** *Kobalt Figurentheater*
2000 **Wilhelm Busch** *Düsseldorfer Marionettentheater*
2000 **Von Kopf bis Fuß aus Linde hergestellt** *Eckerken Theater*
2000 **Faust-Metamorphosen** *Kobalt Figurentheater/Tineola*
2001 **Play Strindberg** *Hans Wurst Nachfahren*
2002 **Die Kleemaschine** *Theater Fadenschein*
2002 **Spezialität Mord** *wolfsburger figurentheater compagnie*
2002 **Jedermann** *Hohenloher Figurentheater*
2002 **Melodien mit Marionetten** *Dornerei Theater/Fantasie Theater*
2003 **Sisyphos** *Puppet Players*
2003 **Michael Kohlhaas** *Puppet Players*
2003 **Ein Sommernachtstraum** *Düsseldorfer Marionettentheater*
2003 **Plattschuss** *Puppentheater Gugelhupf*
2003 **Don Juan** *Charivari Puppentheater*
2004 **Die Sonne im Gesicht** *Theater Fadenschein*
2004 **Rubens und ich** *Theater Fadenschein*
2004 **Goethes Faust - Die Puppenshow** *Freiburger Puppenbühne*
2004 **Der Kommunist vom Montmartre** *Hans Wurst Nachfahren*
2004 **Der Barbier von Sevilla** *Kobalt Figurentheater*
2005 **Puppen ante portas** *Theater Zitadelle*
2005 **Othello** *Kobalt Figurentheater/Meinninger Puppentheater*
2006 **Sissi & Ludwig** *wolfsburger figurentheater compagnie*
2006 **Heute: Bajazzo!** *Ambrella Figurentheater*
2006 **Don Juan** *Puppentheater Gugelhupf*
2006 **Kaffeekantate** *Dornerei Theater*
2006 **Der Mond** *Theater der Nacht*
2007 **Der Drache** *Düsseldorfer Marionettentheater*
2007 **Der Diener zweier Herren** *Hohenloher Figurentheater*
2007 **Ein Sommernachtstraum** *Theater Zitadelle*
2008 **Orpheus in der Unterwelt** *Figurentheater Gingganz*
2008 **Don Camillo und Peppone** *Dornerei Theater*

„Die Kleemaschine“, Theater Fadenschein


„Die Nase“,
Puppet Players

„Der Mond“, Theater der Nacht

„Goethes Faust – Die Puppenshow“,
Freiburger Puppenbühne



Klassische Marionetten
und klassische Musik

Anmerkungen zur Inszenierung „Mozart auf Reisen"

von Susanne Forster
Puppet Players

Die ersten Marionetten, die ich in die Hand bekam, waren englische Figuren aus dem frühen 19. Jahrhundert. George Speaight (1914 – 2005) hatte sie 1946 auf abenteuerliche Weise in einer Scheune in Mittelengland entdeckt. Sie waren vor dem 1. Weltkrieg von einer Wanderbühne dort in zwei Kisten im Stroh gelagert, aber nie wieder abgeholt worden. Sie waren unversehrt erhalten, selbst ihre exquisite Bemalung und ihre Kostüme hatten keinen Schaden genommen, nur die Fäden mussten hier und da erneuert werden. George Speaight, Mitbegründer unserer Truppe PUPPET PLAYERS, hatte sie spielbereit hergerichtet und gab kleine Varietévorfüh-

Zeichnungen von John Wright aus „Marionette"

Puppen Menschen & Objekte 2006/1, Nr. 94

Marionetteninszenierungen – Mozart auf Reisen

(alle Fotos: Theater)

26

Puppen Menschen & Objekte 2006/1, Nr. 94

Die Presse titelt „Faszination der Besessenheit" zu den vielfältigen Inszenierungen von Klassikern: dem ewigen Looser Tewje, dem Milchmann, dem ewig suchenden Faust, dem eifersüchtigen Othello, dem ebenso existenziell eifersüchtigen Salieri.

In den „Taschenspielen" erarbeitet Regina Wagner mit drei verschiedenen Regisseur*innen drei unergründliche Erforschungen abgrundtiefer Damenhandtaschen. Abgründig geht es auch im Figurentheater Gingganz bei der eigentlich augenzwinkernden Begegnung von Eckermann mit dem alten Goethe zu, der über Homepage, Handy, Faust und Verse sinniert.

Beliebt auf vielen Festivals sind die „Melodien mit Marionetten" von Markus Dorner und Bernd Lang, deren Vergangenheit im Windsbacher Knabenchor bis heute immer wieder musikalische Liveprogramme garantiert. Stefan Fichert, Puppet Players, dessen Figuren ganze Opernbühnen füllen, Schattentheater und Tanz verbinden, setzt sich mit traditionellen Trickmarionetten auseinander. Die Puppet Players entwickeln ein Mozartprogramm für Kinder mit Live-Musik und integrieren Trickmarionetten mit modernem Design und traditionellen Techniken aus Mozarts Zeiten dramaturgisch in das beliebte Stück „Mozart auf Reisen". Auch Heike Klockmeier, Ambrella Figurentheater, und der Regisseur Dietmar Staskowiak, Theater Siemitz, binden die hinreißend typisierten hölzernen Varietékünstler als Mitspieler in „Heute: Bajazzo"/„Heute: Genoveva" ein. Johanna und Harald Sperlich, Hohenloher Figurentheater, verwickeln die Varietékünstler hintergründig in einen Kriminalfall in „Varieté Olymp".

Überall in der Bundesrepublik setzten wieder einmal große Sparmaßnahmen im Kulturbereich ein. Die freien

Marionettentheater auf sächsisch

Bericht zur Inszenierung „Heute: Bajazzo!"

von Heike Klockmeier

Klockmeiers Original Kunstfiguren-Theater

Eines Tages ging ich ins „richtige" Theater. In das Stück „Karl May auf sächsisch".
Es war eine hinreißende Inszenierung, und während der Solist Dietmar Mues, ein wie ich aus Sachsen stammender Hamburger, auf der Bühne in einer vollen Sitzbadewanne Kopf stand, wusste ich: das ist es!
Ich mache ein Stück über die innere Lust, Puppentheater zu spielen! Und: es wird ein Stück über das sächsische Wandermarionettentheater! Schon lange hatte mich der Stoff interessiert, und nun konnte ich mir auf einmal vorstellen, wie man ihn inszenieren kann. Und zwar ohne eine zehn Meter breite Bühne, bunt bemalte Kulissen und metergroße Figuren.
Denn so wie Dietmar Mues an seinen Karl May, könnte ich doch auch an das Marionettentheater herangehen: in Form von vielen kleinen gespielten Episoden und Geschichten. Große Figuren können auch ganz klein dargestellt werden, ernste Sachen dürfen komisch sein und Komisches muss ernst vermittelt werden. Man kann wunderbar in den Ebenen springen und ruhig öfter die Perspektive wechseln.
Außerdem habe ich bei Dietmar Mues gesehen, wie man ironisch sein und komödiantisch spielen kann, ohne seine Protagonisten zu verraten.

Heike Klockmeier

„Langeweile 'raus, und Komik 'rein"

Als der Sachse Karl May Ende des 19. Jahrhunderts wegen Betruges und Hochstapelei im Gefängnis saß und voller Inbrunst seine dramatischen Abenteuergeschichten schrieb, war daheim in Sachsen die Blütezeit des Wandermarionettentheaters!
Auf den Bühnen der Gasthofsäle wurde überall mit viel Pathos sowie barocker Pracht und Herrlichkeit von Ruhm und Ehre, Liebe, Heimat, Mut, Mord und Aufopferung erzählt. Es waren rund 300 fahrende Bühnen unterwegs. Marionettentheater war echtes Volkstheater!

27

„Heute: Genoveva"
Ambrella
Figurentheater

„Varieté Olymp",
Hohenloher
Figurentheater

Theater reagierten mit der Bildung von **weiteren Landesverbänden, die in den BUFT** eintraten. Aufsehenerregend war die Entscheidung, den **Fonds Darstellende Künste** mit anderen Kulturfonds an die **Kulturstiftung des Bundes anzugliedern**. Damit wurde sein Etat automatisch erhöht.

Während die Finanzierung vieler regionaler Auftrittsmöglichkeiten wegfiel und das Spielen auf eigenes Risiko erzwang, gab es viele Möglichkeiten, durch Anträge Projektfinanzierungen zu erlangen. So entstehen seit den 2000er Jahren z.B. große, meist internationale Festivals, die von Städteverbünden und Regionen mit Projektfinanzierungen durchgeführt werden, wie die „Imaginale" um Stuttgart, Schorndorf u.a., das „Elbe-Elster-Festival" – sozusagen nach dem Erlanger Vorbild. Durch solche Festivals ist es möglich, auch draußen, drinnen und an ungewöhnlichen Orten aufzutreten.

Der Bundespräsident Johannes Rau gründete 2002 die Arbeitsgruppe **„Bündnis für Theater"**, in die er 2003 auch den BUFT integrierte. Rau hatte sich für die Freie Szene interessiert, wurde häufig zum Schirmherr der Lobbyarbeit freier Theater und besuchte auch persönlich Figurentheaterhäuser.

Die im VDP organisierten Puppenspieler und Figurentheater traten den zunehmend geförderten und kulturpolitisch aktiven **Landesverbänden Freier Theater** bei. Immer mehr Bundesländer stellen Etats für freie Theaterschaffende zur Verfügung. Diese Mittel werden über die Landesverbände der freien Theater nach gemeinsam ausgearbeiteten Förderrichtlinien verteilt.

Der idealistische Bundesverband VDP verfügte über keine zu verteilenden Mittel und ließ um 2008 einmal wieder eine ausgiebige kulturpolitische Selbstverständnisdiskussion ausbrechen.

95

2008-2018

Figurentheaterkonferenz – Schulterschluss mit der UNIMA
Ausbildung im Wandel
Puppen-/Figurentheater ist heute eine anerkannte freie Kunstform

FONDS DARSTELLENDE KÜNSTE

In seinem Nachruf auf Dieter Kieselstein 2012 erzählt Wolfgang Kaup-Wellfonder eine Begebenheit, die im VDP nie besonders in die Öffentlichkeit gedrungen ist: Als der Geschäftsführer des „Bundesverbandes der deutschen Volksbühnenvereine e.V.“, Dieter Kieselstein 1984 fragte, ob er und der VDP sich vorstellen können, Gründungsmitglied eines Vereines zu sein, der finanzielle Produktionshilfen an freie Theater und Tanzschaffende vergibt, sagte Kieselstein gerne zu. So wurde am 15. Januar 1985 in der damaligen Bundeshauptstadt Bonn der Fonds Darstellende Künste e.V. (Fonds Daku) mit zunächst sieben Mitgliedern gegründet.

Der Fonds Darstellende Künste war auf Initiative der im Deutschen Kulturrat / Sektion Darstellende Künste vertretenen Mitgliedsorganisationen im Jahr 1985 als Verein bürgerlichen Rechts gegründet worden und fördert seit 1988 Projekte aller Sparten der Darstellenden Künste.

In seiner fast 30-jährigen Förderpraxis vergab der Fonds bislang ca. 16 Millionen Euro für rund 3.000 Einzelprojekte und Projektkonzeptionen in allen Bundesländern und weit über 300 Kommunen.

Wie auch die vier anderen Bundesförderfonds für Bildende Kunst, Literatur, Soziokultur und Übersetzungen erhält der Fonds Darstellende Künste seine jährlichen Mittel in Höhe von 1,1 Millionen Euro seit 2016 durch die Beauftragte für Kultur und Medien des Bundes. Eine breite Basis für die Wahrung der Interessen der Darstellenden Künste ist durch das umfassende Spektrum der 15 Mitgliedsvereine, Verbände und Organisationen auf Bundesebene gewährleistet. Über 40.000 professionelle Theater- und Tanzschaffende Deutschlands, 2.200 Theatervereine, bundesweite Besucherorganisationen und internationale Netzwerke werden vertreten.

Der Fonds hat sich zum Ziel gesetzt, alle Arbeitsfelder und Formen der Künste des professionellen frei produzierenden Theaters und Tanzes zu fördern, um der hohen Bedeutung dieses Kunstfeldes gerecht zu werden und einen substantiellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer vielgestaltigen Theater-, Performance- und Tanzlandschaft in Deutschland zu leisten.

Der VDP ist also Gründungsmitglied eines der wichtigen Förderinstrumente für Freie Darstellende Kunst! Kieselstein arbeitete dort im Kuratorium 11 Jahre lang mit, dann schlug er Wolfgang Kaup-Wellfonder als Nachfolger vor. Die Kontinuität, mit der Kaup-Wellfonder seit 1996 im Fonds Daku mitarbeitet, die durchaus auch intern wechselvolle Geschichte dieses Vereins besonnen begleitet, seinen finanziellen Aufschwung 2016 miterlebte, Figurentheater-Anträge stützt und verteidigt, und auch bei dem seit 2010 ausgelobten Tabori-Preis die Figurentheater nach wie vor nicht vergisst, ist beachtlich.

Wolfgang Kaup-Wellfonder ist heute einer der beiden stellvertretenden Vorsitzenden im Fonds DaKu und hat sich immer dafür eingesetzt, dass VDP-Puppenspieler*innen wie Dörte Kiehn, Markus Dorner und Ute Kahmann im Kuratorium vertreten sind.

Preisträger 2013
Figurentheater Wilde&Vogel

Ein erster Schritt zu einer neuen kulturpolitischen Identitätsfindung war, dass der VDP ab **2009 assoziiertes Mitglied des Bundesverbands Freier Theater** (BUFT) wurde. Vor allem Ute Kahmanns beständiger Mitarbeit in den Gremien ist es zu verdanken, dass der VDP damit in direktem Kontakt zu den politischen Gremien für den Bereich des freien Theaters steht.

Der BUFT, ab 2015 umbenannt in Bundesverband Freier Darstellender Künste (BFDK), ist die Interessenvertretung der freien Theater auf Bundesebene. Er setzt sich für Fördermöglichkeiten ein und informiert über Spielorte, Festivals, Fortbildungsmaßnahmen und einzelne Sachfragen. Er vertritt freien Tanz und freies Theater im Rat für Darstellende Künste im Deutschen Kulturrat, beim Fonds Darstellender Künste (Fonds Daku), beim Internationalen Theaterinstitut (ITI) und bei der Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen (INTHEGA).

Der Fonds Daku und das ITI-Germany gaben unter Einbeziehung des BUFT als Kooperationspartner eine Studie mit dem Arbeitstitel **„Welche Auswirkungen haben die wirtschaftlichen, sozialen und arbeitsrechtlichen Rahmenbedingungen auf den künstlerischen Schaffensprozess und die Lebensbedingungen von darstellenden Künstlern in Deutschland?“** heraus. Grundlage war eine seit 1975 erstmalig wieder breit durchgeführte Basisbefragung und passte zum allgemein gewachsenen politischen und volkswirtschaftlichen Interesse an Kultur.

Wichtige Institutionen wie der Deutsche Städtetag, der Kulturausschuss des Deutschen Bundestages, die Künstlersozialkasse, das Ministerium für Arbeit und

Frei! Theater als Spielraum des Lebens

(...) Weil die Freien Theater ein wichtiger Teil unserer so reichhaltigen Theaterlandschaft sind und ihre Zahl weit größer ist als die der Stadt- und Staatstheater, haben sie herausragende Bedeutung für das kulturelle Leben in unserem Land. Das hat auch seinen Niederschlag im Abschlussbericht der Enquête-Kommission des Deutschen Bundestages zur „Kultur in Deutschland" gefunden. (...)

Die Freien Theater sind nämlich im Bereich der Kinder- und Jugendtheater „Marktführer". Flexibilität, Experimentierfreude und die Nähe zu ihrem jungen Publikum, das sind alles Pfunde, mit denen die Freien Theater wuchern können. Sie sind wirklich „frei", wie wir es mit einem Ausrufezeichen ganz knapp auf die Einladungskarte zu diesem Abend gedruckt haben: auf vielfältige Weise, und ohne dabei ins Beliebige oder Willkürliche abzugleiten. Vielfach werden die Zuschauer mit in das Geschehen einbezogen, und die Darsteller auf der Bühne bleiben nicht die einzigen Akteure. Hier lösen sich alte Muster auf, werden aus der Starre gebracht, weiter entwickelt und frei improvisiert. Diese künstlerische Freiheit tut uns gut.

Die Faszination von Theater entsteht aus der Unmittelbarkeit des Handelns und Geschehens auf der Bühne und des Erlebens im Zuschauerraum. Jede Aufführung ist unwiederholbar, auch wenn am nächsten Tag das gleiche Stück oder die gleiche Performance aufgeführt wird. Abend für Abend entsteht Einzigartiges. Die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen ist dabei ein besonderes Kennzeichen der Freien Theater. (...)

Ich freue mich auch über die zunehmende internationale Vernetzung und den Ausbau von Kontakten mit der internationalen Freien Szene. Durch diesen Austausch sind Produktionen in Deutschland zu sehen, die sonst ihren Weg hierher nicht gefunden hätten.

Nicht wenige Freie Theater entfalten kulturellen Glanz weit über die eigene Stadt oder die Region hinaus. Wir verdanken der Freien Szene mit ihrem Mut zum Wagnis auch spannende Neugründungen. Und nicht zuletzt gibt es eine lange Liste von bekannten Regisseuren und Darstellern, die ihre künstlerischen Wurzeln in der Freien Theaterszene haben. Viele renommierte Stadttheater profitieren heute von ihnen.

Aber Flexibilität und größtmögliche künstlerische Freiheit haben ihren Preis. Der mitunter tägliche Kampf darum, wie das nächste Projekt, das nächste Engagement, der nächste Auftritt finanziert werden, kostet Kraft. Und er verlangt neben Kreativität auch eine gehörige Portion Robustheit. Das gilt umso mehr, da die Arbeit der Freien Theater bislang nicht so wahrgenommen, anerkannt und honoriert wird, wie ihnen das für ihre Leistung zusteht. Das hält auch der Bericht der Enquête-Kommission kritisch fest. (...)

Sie sehen: Ich setze auf das Theater als „Spielraum des Lebens". Dabei bin ich mir der vielfältigen medialen Konkurrenz durchaus bewusst. Ja: Sie bestärkt mich noch in dem Vertrauen, das ich in das Theater setze.

Das historische Vorbild, der „Raum zum Schauen", hat sich in den verschiedenen Epochen verändert bis hin zu den Versuchen, das Theater neu zu erfinden. Doch bei allem Wandel: Die besondere Stärke und Faszination des Theaters liegt darin, was der verstorbene Schauspieler Ulrich Mühe einmal mit dem Ausdruck „Leben zu erkunden" bezeichnet hat.

In der Souveränität des Spiels, des ernsten und des ernst gemeinten heiteren Spiels, gibt es die immerwährende Möglichkeit, nicht B zu sagen, nur weil schon A gesagt wurde. Man kann auch frei nach Brecht erkennen, dass A falsch war – und anders handeln. Auch darin liegt Freiheit.

Die verschiedensten Formen von Theater zeigen uns, dass man Dinge mit anderen Augen zu sehen beginnt, wenn man sie in ihrer ganzen Vielfalt und Vielgestalt wahrnimmt.

Ich hoffe: Was wir heute Abend hier erleben und sehen, berührt und bewegt uns und eröffnet uns diesen anderen, freieren Blick. Und ich wünsche mir, dass die Wirkung dieses Programms nicht mit dem Schlussapplaus verebbt: Möge unser Abend neue Kontakte knüpfen helfen, und mögen die Freien Theater neue Freunde und Förderer gewinnen. (...)

Aus dem Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich des Schlossabends für Freie Theater 2009

„Intimitäten", meinhardt&krauss

Soziales, die IG Medien/ver.di, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, der Deutsche Bühnenverein, der Deutsche Kulturrat, die Kultusministerkonferenz usw. waren an der Studie interessiert bzw. an deren Durchführung beteiligt.

Die Studie erschien 2009. Die soziale Situation der Künstler*innen erschreckte; ihre Vielfalt und ihre Kreativität überraschte!

Der BUFT nahm auch **Kontakt zum Bundespräsidenten Horst Köhler** auf und erreichte, dass ausschließlich für freie Theater ein Schlossabend im Bellevue stattfand. „Figurentheater" war dort künstlerisch vertreten durch die Stuttgarter Absolventin Iris Meinhardt. Die Rede des Bundespräsidenten und die o.g. Veröffentlichungen unterstrichen die Vielfalt und Notwendigkeit freier Theaterarbeit in Deutschland und brachten breite Anerkennung, Etaterhöhungen und langfristige Strukturverbesserungen mit sich.

Auch das Ansehen des Figurentheaters steigt nun stetig. Der vom Fonds DaKu ausgelobte **Tabori-Preis** für Freie Theater, der auch von den Vertretern der UNIMA und des VDP im Fonds gestützt wurde, geht 2013 an das Figurentheater Wilde&Vogel im Leipziger Lindenfels Westflügel.

Um näher am bundespolitischen Geschehen zu sein, beschließt der VDP auf der Jahreshauptversammlung in Braunschweig 2014, **seinen Sitz nach Berlin ins Künstlerhaus Bethanien** zu verlegen.

2017 gründen 15 Bundesverbände und Interessenvertretungen von Kunst- und Kulturschaffenden, unter ihnen der VDP, die **„Allianz der Freien Künste"** und erarbeiten ein Positionspapier zur sozialen

Gutachten der Bundesregierung: Die „Kulturwirtschaft“ ist die drittgrößte Branche der Bundesrepublik – viele Künstler können trotzdem nicht von ihrem Einkommen leben.

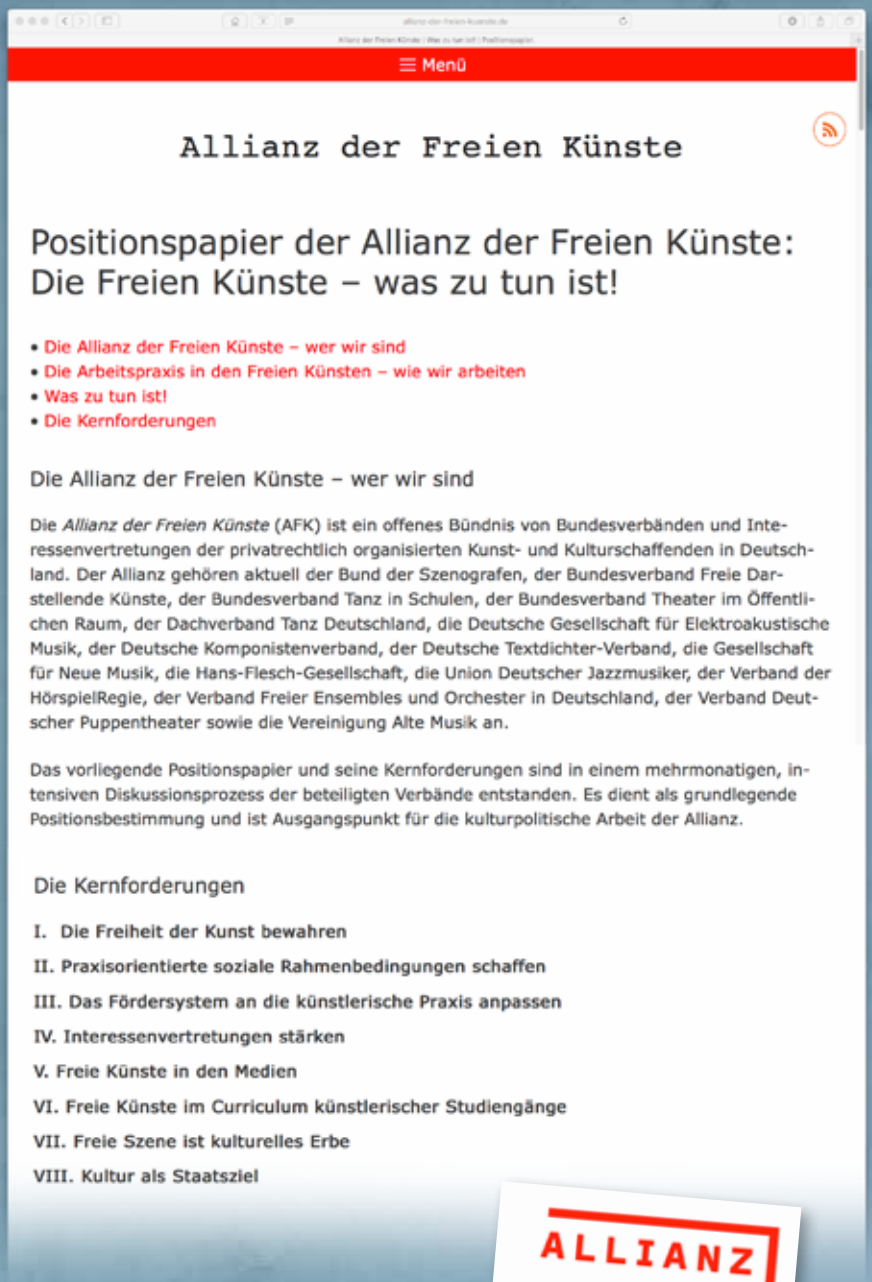
Rezension einer Studie des Bundeswirtschaftsministeriums von Stephan Opitz

Das Bundeswirtschaftsministerium hat, in Abstimmung mit dem Beauftragten für Kultur und Medien, ein Gutachten mit einem sehr trockenen Titel veröffentlicht: „Kultur- und Kreativwirtschaft: Ermittlung der charakteristischen Definitionselemente der heterogenen Teilbereiche der ‚Kulturwirtschaft‘ zur Bestimmung ihrer Perspektiven aus volkswirtschaftlicher Sicht“. Verfasst wurde die Studie von Michael Söndermann in Zusammenarbeit mit Christoph Backes, Olaf Arndt und Daniel Brünink.

Die Sache ist interessanter, als es dieser Titel vermuten lässt: Nimmt man alle kulturellen Aktivitäten zusammen, entsteht ein Wirtschaftszweig mit einem jährlichen Umsatz von 132 Milliarden Euro. Das entspricht 2,6 Prozent des deutschen Bruttoinlandsprodukts, was die Kultur nach dem Maschinenbau und der Autoindustrie zur drittgrößten Branche macht. Fast eine Million Menschen sind in 238.000 Unternehmen beschäftigt, die in vielen Fällen Ein-Mann-Betriebe sind. Die Bruttowertschöpfung beträgt 63 Milliarden Euro oder 2,5 Prozent der Gesamtwirtschaft. Die Tendenz ist leicht steigend.

Das Thema „Kultur- und Kreativwirtschaft“ ist zum ersten Mal in den neunziger Jahren in kulturpolitische und volkswirtschaftliche Debatten geraten. Seitdem haben die Bundesländer Kulturwirtschaftsberichte vorgelegt, wobei die Federführung mal bei den Wirtschaftsressorts, mal bei den Kulturzuständigen liegt. Nachdem in den sechziger und siebziger Jahren „Kultur für alle“ gerufen wurde und in den achtziger und neunziger Jahren jedermann von „Kulturmanagement“ und „Event“ redete, ist es nun eben die „Kulturwirtschaft“, die der Kultur nicht nur die öffentliche Form, sondern auch einen großen Teil ihrer Legitimation verleihen soll. ...

Sueddeutsche.de
(veröffentlicht im Rundbrief 01/2009 des VDP)



≡ Menü

Allianz der Freien Künste

Positionspapier der Allianz der Freien Künste: Die Freien Künste – was zu tun ist!

- Die Allianz der Freien Künste – wer wir sind
- Die Arbeitspraxis in den Freien Künsten – wie wir arbeiten
- Was zu tun ist!
- Die Kernforderungen

Die Allianz der Freien Künste – wer wir sind

Die *Allianz der Freien Künste* (AFK) ist ein offenes Bündnis von Bundesverbänden und Interessenvertretungen der privatrechtlich organisierten Kunst- und Kulturschaffenden in Deutschland. Der Allianz gehören aktuell der Bund der Szenografen, der Bundesverband Freie Darstellende Künste, der Bundesverband Tanz in Schulen, der Bundesverband Theater im Öffentlichen Raum, der Dachverband Tanz Deutschland, die Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik, der Deutsche Komponistenverband, der Deutsche Textdichter-Verband, die Gesellschaft für Neue Musik, die Hans-Flesch-Gesellschaft, die Union Deutscher Jazzmusiker, der Verband der HörspielRegie, der Verband Freier Ensembles und Orchester in Deutschland, der Verband Deutscher Puppentheater sowie die Vereinigung Alte Musik an.

Das vorliegende Positionspapier und seine Kernforderungen sind in einem mehrmonatigen, intensiven Diskussionsprozess der beteiligten Verbände entstanden. Es dient als grundlegende Positionsbestimmung und ist Ausgangspunkt für die kulturpolitische Arbeit der Allianz.

Die Kernforderungen

I. Die Freiheit der Kunst bewahren
II. Praxisorientierte soziale Rahmenbedingungen schaffen
III. Das Fördersystem an die künstlerische Praxis anpassen
IV. Interessenvertretungen stärken
V. Freie Künste in den Medien
VI. Freie Künste im Curriculum künstlerischer Studiengänge
VII. Freie Szene ist kulturelles Erbe
VIII. Kultur als Staatsziel

ALLIANZ DER FREIEN KÜNSTE

Lage tausender freier Künstler*innen, die projektweise arbeiten, zu entsprechenden Steuererleichterungen und Altersvorsorgemöglichkeiten und ihrer Repräsentation in öffentlich rechtlichen Medien. Darüber hinaus bekräftigt sie die seit den 80ern immer wieder aufkommende Forderung, die Kultur als Staatsziel im Grundgesetz zu verankern.

2010 geht Professor Werner Knoedgen in den Ruhestand. Der Stuttgarter Studiengang wird daraufhin von der Kulturpolitik zunächst in Frage gestellt, jedoch von Institutionen wie dem VDP nachdrücklich unterstützt und dann völlig neu sogar mit weiteren festen Stellen konzipiert. 2011 wird Stephanie Rinke, Figurentheater Paradox, die neue Leiterin. Sie möchte nach wie vor Handwerk und künstlerische Idee dialektisch in Projekten verknüpft sehen und darüber hinaus ausführliche Einblicke in Dramaturgie, Regie, Theatergeschichte und ökonomische Selbständigkeit geben.

2014 nimmt der VDP den Stuttgarter Studiengang „Figurentheater“, den Berliner Studiengang „Zeitgenössische Puppenspielkunst“ und den „Hof Lebherz“ in Warmsen als **außerordentliche Mitglieder** auf. Damit wächst der Kontakt zu Student*innen und Absolvent*innen; studentische Arbeitsbeschreibungen kommen jetzt regelmäßig in der *PMO* vor. Absolvent*innen berichten von ihrem Einstieg in die diversen künstlerischen Szenen.

Beide künstlerischen Studiengänge – sei es in Stuttgart oder Berlin – bilden heute unterschiedlichste Fähigkeiten zu einer künstlerischen Existenz aus, die sich später individuell in eigenen Projekten immer weiter entwickeln kann: den modernen Allrounder. Das ostdeutsche Ensemble-Puppentheater, das mobile Figurentheater, der eigene Spielort allein oder mit anderen oder – immer häufiger – die völlig freie europäische Kunstszene sind darin mögliche Zieloptionen.

„Krabat“

Solo und Ensemble

Sebastian Putz

1999 suchte Anton Bachleitner, Düsseldorfer Marionettentheater, für sein Ensemble einen Marionettenspieler mit Tischlerausbildung, der auch in der Theaterwerkstatt für die Herstellung der Kulissen verantwortlich sein sollte. Ich hatte nach meinen Theologiestudien diese Ausbildung gemacht, aber ich hatte seit meiner Kindheit nie das Marionettenspiel aus den Augen verloren. Zuletzt hatte ich mit meinem ältesten Bruder sogar eine kleine Laien-Wanderbühne gegründet.

Das Düsseldorfer Ensemble hatte außer dem Marionettenspiel auch noch andere Aufgaben wie Dramaturgie, Fundusarbeit, Kundenkontakte, Werkstattarbeit und war mir sofort sympathisch. Dort lernte ich, das gesamte Stück im Blick zu haben, Figuren gemeinsam zu führen, vorausschauend die Ruhe zu bewahren, wenn sich Fäden verhedderten, eine Figur falsch hing, ein Requisit fehlte oder ähnliches. Und ich konnte dort mein Marionettenspiel verfeinern: Der Text ist meist von Schauspielkollegen eingesprochen und kommt, zumindest war es vor 19 Jahren noch so, vom Tonband; die Puppenspieler können sich ganz auf die Bewegungen ihrer Marionetten konzentrieren. Rhythmus und Synchronität werden perfektioniert.

Ich verließ das Düsseldorfer Marionettentheater nach meiner dritten Spielzeit dort, um – nun selbständig – Erfahrungen im Sprechtheater zu machen. Ich gründete 2001 das Figurentheater FluxX. Bei meinem ersten eigenen Theaterstück „Die Zauberflöte“ mit drei Spielern kamen dann trotzdem der Ton und Sprechtexte vom Band. Im Frühjahr 2002 produzierte ich „Eine kleine Schweineliebe“ nach Barbara König. Regie führte Elke Schmidt, die Ausstattung baute ich selber und schrieb zwei kleine Lieder. Die ganze Arbeit wurde sehr von Elke Schmidt und Christian Schweiger, Seifenblasen-Figurentheater, unterstützt. Sie ließen mich aus ihrem großen Erfahrungsschatz schöpfen und halfen mir, die berühmte Angst vor dem weißen Blatt zu überwinden. Sie hatten mich auch 2000 zur Jahreshauptversammlung des VDP nach Fulda eingeladen. Ich sah Puppentheater, wie ich es selber auch machen wollte, und traf Kollegen, die mir Mut machten, meinen eigenen Weg zu gehen.

2002 suchte die Leiterin der Sparte Puppenspiel am Südthüringischen Staatstheater Meiningen Maria Zoppeck für ihre Weihnachtsinszenierung, „Peterchens Mondfahrt“, einen Gastspieler. Man engagierte mich für die Zeit der Proben und für 10 garantierte Vorstellungen. Ich blieb und bin noch immer bis heute fest im Ensemble. Zur Zeit teilen sich in unserer Sparte sieben Leute fünfeinhalb Stellen: dreieinhalb Stellen Puppenspiel, wobei Maria C. Zoppeck auch noch die Leitung der Sparte leistet, eine Stelle Technik, eine halbe Stelle Planung und Organisation und dann noch eine halbe Stelle Ausstattung. Das Repertoire umfasst eine immense Bandbreite. Von Märchen und Kasperstücken über selbst geschriebene Stücke und Kinderbuchklassiker bis hin zu „Othello“ und „Romeo und Julia“ ist alles mit dabei.

Auch die Spielformen sind abwechslungsreich: Marionette, Handpuppe, Stabfigur, Großfigur, Schattenspiel, Maskenspiel, Tischfigur – verdeckte Spielweise, offene Spielweise, reines Puppenspiel oder auch gemischt mit Schauspiel und Musiktheater. Es wird nie eintönig. Mit unseren Solo- und Ensemblestücken sind wir sehr flexibel. Außerdem wird unser Ensemble immer wieder durch Gäste in Regie, Musik, Ausstattung und Puppenspiel bereichert.

Maria C. Zoppeck unterstützt uns darin, eigene Ideen umzusetzen, kreativ zu sein, neue Projekte zu entwickeln. Ihr Motto ist: „Was den einzelnen weiter bringt, bringt auch das ganze Ensemble weiter!“ So habe ich am Meininger Theater schon zahlreiche Stücke geschrieben, Figuren und Bühne gebaut und Musiken komponiert. Ich bin sehr gern hier am Meininger Staatstheater.

„Ronja Räubertochter“

Von den in der **DDR eingerichteten ostdeutschen Ensemble-Puppentheatern** existieren noch diejenigen in Dresden, Frankfurt/Oder, Halle, Zwickau, Chemnitz, Gera, Bautzen, Erfurt, Magdeburg und Meiningen. Das ostdeutsche Ensemble-Puppentheater ist mit seinem Verwaltungsapparat, seinen Technikern, Dramaturgen, Figurenbildnern und Spielerensemble ein grundsätzlich anderes Modell als das Figurentheater der freien Szene, das auf Mobilität und Flexibilität und vor allem auf Eigeninitiative setzt.

Die Einbindung der Ensemble-Puppentheater in ihre jeweilige kommunale Struktur ist sehr unterschiedlich: mal ist es eine Sparte des Theaters, mal ist es fusioniert mit anderen Bühnen, im Schauspielensemble ganz integriert worden, oder selbständig, mal gehört es zu den städtischen Tourismusangeboten. Ebenfalls sind die künstlerischen Profile der ostdeutschen Ensemble-Puppentheater je nach künstlerischer Leitung in den einzelnen Städten sehr unterschiedlich.

Ursprünglich wurden den Hochschulabsolvent*innen durch diese Theater garantiert, dass sie gleich ins Ensemble, in die feste Anstellung als Puppenspieler, gehen konnten. Heute sind die individuellen Beweggründe der Spieler*innen, sich engagieren zu lassen oder freiberuflich zu arbeiten, sehr unterschiedlich. Das ostdeutsche Ensemble-Puppentheater ist jedoch immer angewiesen auf „ensemblefähige“ Absolvent*innen. Hier besteht oft Diskussionsbedarf mit den Hochschulen.

Alles hat seine Zeit

Christiane Weidringer

Der Wunsch eines stillen Kindes: das Sichtbar-Machen der eigenen Phantasiewelt. Vernünftigerweise studierte ich erst einmal Kunstgeschichte in Kiel. Doch meine Unzufriedenheit war, wie später oft, ein guter Motor: 1986 lernte ich den Hohnsteiner Puppenspieler Harald Schwarz aus Essen kennen, der wieder einmal zwei Mitspielerinnen suchte, die er normalerweise aus seinen Kursen für Erzieherinnen rekrutierte. Wir spielten in Schulen, Kulturzentren und open air – ein Jahr Tournee, herzerfrischendes Handpuppenspiel mit dem Ziel, die Kinder zu erfreuen.

Harald Schwarz selbst hatte sich seine Kindlichkeit bewahrt. Ich erinnere mich noch an seine kräftigen, weichen und beweglichen Hände, mit denen er den Vater Bär einen Pfannkuchen in die Luft werfen, drehen und wieder in die Pfanne fliegen lassen konnte! Wenn der Tacho seines VW-Busses mal wieder einmal eine Schnapszahl zeigte, feierten wir drei das im Auto mit einem kleinen Fläschchen. Unterkünfte waren in Gasthäusern mit gutem Essen und Trinken – vorzugsweise tschechischer Küche (Harald Schwarz kam aus dem Sudetenland). Da ich im Gegensatz zu den Erzieherinnen mit dem Puppentheater weitermachen wollte, fragte Harald Schwarz mich, ob ich seine Bühne irgendwann einmal übernehmen wolle. Ich musste ihn enttäuschen, denn ich wollte ja „weiter" machen. Ich absolvierte 1987 die Grundlagenstufe am Figurentheaterkolleg in Bochum. Danach wollte ich immer noch weiter. Mit unserem Pantomimelehrer bereitete ich mich für die Aufnahmeprüfung für den Stuttgarter Studiengang Figurentheater vor. Von 1988 bis 1993 studierte ich dort und tauchte komplett ein in die bilddramaturgischen Gesetze, die unser Professor Werner Knoedgen unterrichtete. Meine Studio-Inszenierung geriet ganz in diesem Sinne. Mit diesem Stück wurde ich 1992 auf verschiedene Festivals eingeladen, auch zur „Synergura" – das bis heute alle zwei Jahre stattfindende Figurentheaterfestival in Erfurt. Dort erlebte unser Stück allerdings im *Bulletin*, der Off-Festival-Zeitschrift, einen gründlichen Verriss („... schöne Frau, mieses Stück ...").

Nach dem Studium stand für mich fest: Ich bleibe nicht in Stuttgart: zu viel schwäbisch, zu viele Puppenspieler. Ich ging zurück nach Kiel, wo ich noch ein paar Wurzeln aus meiner Studienzeit hatte. Ich bestritt meine Existenz mit dem Kinderstück „Dornröschen", das ich mit Kristiane Balsevicius in Berlin erarbeitet hatte. Hin und wieder spielte ich auch meine Studio-Inszenierung und mein Diplomstück „Sofort, gnädige Frau", aber für ein ‚normales' Publikum waren beide Stücke harte Kost. Der Leiter des Figurentheaters marotte in Karlsruhe engagierte mich für einige Inszenierungen als Gast. Darüber hinaus baute ich Puppen und versuchte mich als Dozentin in Stuttgart. Trotzdem war ich im hohen Norden als Puppenspielerin allein, zu allein.

Ich erfuhr von einem Ensembletheatertreffen in Wismar. Dort lernte ich 1996 Peter Fischer kennen, der gerade Intendant des „Puppentheater Waidspeicher" in Erfurt geworden war. Er sah sich mein „Dornröschen" an und, da er ein Quereinsteiger im Ensemblepuppentheater war, nahm er mich in sein neues Ensemble auf. Ein waschechter Intendant aus der „Szene" hätte mich „Stuttgarterin" sicher nicht engagiert. Mein „Dornröschen" fiel daher auch bei meinen neuen Kollegen komplett durch. Ich hatte dreizehn bunte Tücher als Feen eingesetzt, die jede nacheinander dem kleinen Dornröschen ihre Wünsche zutrugen. Meine Kollegen fanden, dass das dramaturgisch nicht ginge. Den Kindern hatte es gefallen.

Und so verschwand das Stück im Keller, und ich ließ mich ganz und gar auf diese, mir neue, Theaterform ein. Beobachten und Nachahmen. Das war meine Stärke. Ich überlebte. Und ich erlebte eine wirklich solidarische Gemeinschaft. Es war ein vierjähriges Praxisstudium mit etlichen Inszenierungen, unterschiedlichsten Puppenarten, interessanten Regisseuren und Ausstattern. Der Kontakt zum Publikum aber war eingeschränkt. Wir Spieler betraten das Haus durch den Hintereingang, spielten und verließen es wieder auf dieselbe Art. Ein bisschen fühlte ich mich eingesperrt, fast leibeigen. Wir waren als „Puppenspieler" angestellt, sonst nichts. Die Bühne wurde von den Technikern aufgebaut, die uns Spielern zahlenmäßig entsprachen – finanziell waren sie besser gestellt. Wenn eine Puppe kaputt war, wurde sie selbstverständlich in die Werkstatt gebracht.

Ich wollte diese „vierte Wand" durchbrechen, in allen Bereichen wieder mehr selbst wirksam sein. Und ich wollte nicht nur für die Kunst spielen, sondern für die Menschen. Und so verließ ich 2000 das Ensemble. Kurz zuvor hatte ich Harald Richter kennen gelernt, der Regieassistent am Schauspielhaus war und, wie ich, aus der ‚Theatermühle' aussteigen wollte. Aufgefangen wurden wir in der LAG Puppenspiel (Landesarbeitsgemeinschaft Puppenspiel). Dort lernten wir interessante Menschen kennen und konnten arbeiten. 2003 wurde die Sparte Schauspiel in Erfurt „abgewickelt" und hinterließ ein ansehnliches Theaterpublikum. Unser Glück. Harald Richter, Klaus Tkacz (ehemaliger Waidspeicher-Spieler) und ich erfanden eine eigene Theatersprache aus Schauspiel, vielen bilddramaturgischen Verwandlungen und einer Puppenquote von maximal 10%. Wir nannten es „Erfurter Theatersommer", denn wir spielten am Anfang nur open air. (Das Wort „Puppe" verwendeten wir nicht. Es hätte irritiert).

15 Jahre selbständiges Theater ohne öffentliche Förderung – sich selbst zu veranstalten bedeutet: Räume finden, Bühne, Stühle, Technik, Werbung und Helfer finanzieren, den Gegenwind

„Die Geschichte von Tapp, dem Bär", Harald Schwarz

„Vorgestern noch Paris"

„Heinrich V."

„Parzival"

„Die Zauberflöte – Sternstunde einer Souffleuse"

Puppentheater rudolf & voland

Puppenspiel?! *Na, macht ja nüscht!*

Von Martha Rudolf & Ulli Voland

Wie alles begann:

rudolf:
Wenn man mich als kleines Kind gefragt hat, was ich einmal werden will, kam prompt die Antwort: „Clown, Bauer oder Puppenspieler!" So kam ich schon früh in den Genuss, eine Vorstellung von Ingrid Höfer und Albrecht Roser zu sehen und da war es vollends um mich geschehen. Ich fasste mir ein Herz, sprach nach der Vorstellung die beiden Künstler an und von da an verbrachte ich viele Schulferien im Studio Roser, lernte dort Alice Therese Gottschalk (FAB-Theater), Michael Mordo, Bernhard Morgenstern, Puppenspieler aus Amerika und Studenten aus Stuttgart kennen. Ich erinnere mich an viele schöne Stunden zuerst in der Urbanstraße in Stuttgart, später dann in Remshalden-Buoch. Das war eine lehrreiche und prägende Zeit für mich, für die ich sehr dankbar bin.
Diese wunderbaren Menschen und Künstler haben mich in meiner Entscheidung Puppenspiel zu studieren unterstützt und begleitet, bis dahin, dass Alice Therese Gottschalk mir mit Rat und Tat für die Aufnahmeprüfung an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch" Berlin zur Seite stand. Doch vor der Aufnahmeprüfung in Berlin hatte ich noch eine ganz andere Prüfung zu bestehen: Albrecht Roser nahm mich zur Seite und führte mit mir am Kamin in Buoch ein langes Gespräch über die Licht- und die Schattenseiten des Puppenspielerbenufes. Schlussendlich bestand ich seine Prüfung mit den Worten: Du bist talentiert. Du wirst Deinen Weg gehen. Ein Rittenschlag für mich.

Heute, als großes Kind, sind all meine Berufswünsche auf die ein oder andere Art in Erfüllung gegangen und ich habe das große Glück, alles drei leben zu dürfen. Wenn man mich heute also fragt, was ich bin, kann ich prompt die Antwort geben: „Clown, (Figuren-)Bauer und Puppenspieler!"

voland:
Nach dem überstandenen Wirtschafts-Abitur versuchte ich es mit Geisteswissenschaften an der Humboldt Universität in Berlin. Aber ich merkte schnell, dass mir das zu trocken war. Eine erfreuliche Abwechslung brachte das Angebot für eine kleines Zeitungsprojekt zu schreiben, danach folgte ein Filmprojekt und der Ausflug ins Amateur-Schauspiel-Theater. Aber erst der Besuch im Puppentheater „Das Weite Theater" mit der Inszenierung „Padulidu und Loerlei" von A. Frank brachte das Aha-Erlebnis: DAS KANN THEATER SEIN? TOLL!

Darauf folgten Regieassistenzen bei Markus Joss, Jochen Menzel und Horst Hawemann am selben Haus. Bis es hieß: „Nun bewirb dich doch endlich fürs Puppenspiel!" Das Studium an der „Busch" war gemeint. Zweifelnd, dass ich dafür zu gebrauchen war, ging ich in die Zulassungsprüfung. Als ich sie unerwarteter Weise bestand, war ich so verwirrt, dass ich mit dem Fahrrad in einen Brunnen fuhr.

Studium in Berlin und die Zeit der „festen Häuser"

In Berlin studierten wir unter anderem bei Tristan Vogt, Wieland Jagodzinski, Horst Hawemann, Hans Jochen Menzel, Ernst Friedrich Kratochwil, Regina Menzel, Markus Joss, Christian Weise, Moritz Sostmann, Annette Gleichmann, Wera Herzberg, Karin Tiefensee, Hartmut Lorenz, Pierre Schäfer, Ingo Mewes, René Marik, Neville Tranter etc. und profitierten so von vielen unterschiedlichen Ansichts- und Arbeitsweisen.

Gegen Ende des Studiums hatten wir beide schon an unterschiedlichen „festen Häusern" gearbeitet, wie am Anhaltischen Theater Dessau in „Lysistrata" (Ausstattung: Sylvia Wanke). Dort fand die erste Zusammenarbeit von rudolf & voland statt und wir beschlossen, diese zu verstetigen. Danach folgten weitere Gastrollen am Puppentheater Magdeburg, am tjg. Dresden, am Theater an der Parkaue Berlin, am Maxim Gorki Theater Berlin. Gleichzeitig waren wir neugierig auf die freie Szene. Doch da tat sich die Möglichkeit auf, innerhalb einer neuen Gruppe fest an das Theater Plauen Zwickau zu gehen und wir wollten die Chance ergreifen, aktiv die Sparte Puppentheater innerhalb eines 5-Spartenhauses voranzubringen. Doch kaum hatten wir dort voll Enthusiasmus begonnen, wurde die Hälfte der Gruppe Eltern und wir waren auf uns gestellt. Da dachten wir „Das

Fotos: Theater, B. Malmer (Foto 3)

...sischen
...nd ver-
...l das
...t ver-

...Berlin als Gast an festen Häusern, wie am ...heater Meiningen, am Theater Augsburg – die Bernarda aus „Bernarda Albas Haus" mit einer sechseinhalb Meter hohen Puppe – oder mit Bodo Schalte im Friedrichstadtpalast. Haben mitgewirkt bei Puppenfilmen u. a. für die Musikgruppe Seeed und für René Marik, zuletzt im Kinofilm „Autsch" als Krokodil mit Dreharbeiten in Budapest. Sind als Dozenten für Puppenspiel tätig, unter anderen an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock. Führen Regie, geben Workshops, bauen Puppen und Bühnen, realisieren eigene Stücke. Die Freude am Ausprobieren, Grenzen ausloten, Forschen und Entwickeln, sowohl bildnerisch wie auch im Spiel, ist der Ausgangspunkt all unserer Inszenierungen. Bei der Stückentwicklung unseres Hochseekrimis für Erwachsene „Ahoi – Achtern liegt 'ne Leiche" spielen wir verdeckt mit Großhandpuppen und Klappmaul, während wir bei der zweiten Erwachsenenproduktion „Legende Luther" (Foto 3) als Schauspieler interagieren und mit geschnitzten Handpuppen spielen und Objekt- und Schattentheaterelemente einfließen lassen.

Unser erstes Kinderstück „Die drei kleinen Schweinchen" (Foto 2) wird mit einer klappbaren Bühne und Tischpuppen erzählt, die darauffolgende Inszenierung für Kinder „Karo & Ringel" (Foto 1) ist eine Clownerie mit Puppenspielelementen, erzählt ohne Worte. Beim dritten Kinderstück „Hase & Igel" liegt das Hauptaugenmerk auf dem reinen (Puppen- und Schau-) Spiel. Die nächste Idee, die schon lange umgesetzt werden wollte, war der Bau von zwei Großfiguren, die vollständig versteckt gespielt werden – ein Walk Act mit handgemachter Drehorgelmusik (Foto 4). Zur Zeit bauen wir Bühne und Marionetten für unser erstes Weihnachtsstück. Bei all der Unterschiedlichkeit und Vielfältigkeit verbindet unsere Stücke, dass das Erzählen einer Geschichte mit Phantasie, Witz und Augenzwinkern im Vordergrund steht. Frei nach Wilhelm Busch: „Was man ernst meint, sagt man am besten im Spaß."

KulturGut Birkwalde – Ein Dorf. Eine Straße. Ein Theater.

2014 wurde uns die Großstadt zu klein und wir sind aufs Land nach Brandenburg auf einen alten Bauernhof gezogen. Mit viel Weite und Platz für Werkstatt, Lager, Probenraum und Atelier. Da sich unsere Nachbarschaft unter dem Beruf des Puppenspielers nichts vorstellen konnte: „Was macht ihr? Puppenspiel? – na macht ja nüscht!", haben wir kurzerhand unser ganzes Dorf zu einer Vorstellung in unsere Scheune eingeladen. Daraufhin meldete sich das Nachbardorf und wollte das Stück ebenfalls sehen, dann kam das nächste Dorf ... und so beschlossen wir eine Sommerspielreihe bei uns in der Scheune (Foto unten) zu etablieren. Da diese sehr gut angenommen wurde und sich die Fragen nach einer Winterspielreihe häuften, starten wir in diesem Jahr in der kalten Jahreszeit die Bespielung einer mongolischen Jurte.
Zu unserer großen Freude wird unser Engagement auf dem KulturGut Birkwalde von unserem kulturell regen Landkreis Elbe-Elster gewürdigt. Die Region ist die Wiege des mitteldeutschen Wandermarionettentheaters und besitzt in Bad Liebenwerda ein sehenswertes Puppentheatermuseum u.a. mit der Puppentheatersammlung Brockmüller. Seit 20 Jahren gibt es das Internationale Puppentheaterfestival im Elbe-Elster-Kreis, dessen künstlerische Leitung wir ab 2019 von Dr. Olaf Bernstengel übernehmen dürfen.
Zudem sind wir seit kurzer Zeit Mitglieder in der Unima und im VDP, da in der Unima die sind, die das Puppenspiel lieben und im VDP jene, die zudem vom Puppenspiel leben. Es war für uns eine logische Konsequenz, um für das Puppenspiel nicht nur auf der Bühne zu wirken. ❑

der Bürokratie aushalten, immer um gutes Wetter bangen und spielen, spielen, spielen. 15 Jahre intensives Körpertheater. Ich spürte meine Knochen und den Wunsch, einerseits zur kleinen Form und zur Puppe zurückzukehren und andererseits einmal wieder über den Tellerrand zu blicken. Als ich anfing, alte Kontakte im „Westen" wieder aufzunehmen, sagte Dieter Brunner, bei dem ich 1992 in Wiesbaden gespielt hatte: „Du warst plötzlich einfach verschwunden". Ich begann, meine Stücke verstärkt bundesweit anzubieten, was besonders mit den Kinderinszenierungen gut gelang.

2016 trat ich in den VDP ein. In diesem Zusammenhang entstanden neue Kontakte, alte Kontakte intensivierten sich. Und mit dem Solostück „Die Zauberflöte, Sternstunde einer Souffleuse" in Zusammenarbeit mit Harald Richter und den Ausstattern Barbara und Günter Weinhold beginnt für mich ein neues Kapitel der Selbständigkeit: So viele Kollegen hatten wir noch nie bei einem Stück und noch nie so viel positive Kritik. Alles hat eben seine Zeit.

Hannes Kapsch

Absolvent Berlin
Abschlussarbeit: „SOLARIS"

Vom Strohhalm zum Raumschiff

Ursprünglich vom Musiktheater kommend, suchte ich Anfang 2012 nach neuen theatralischen Mitteln. Über mehrere Ecken erfuhr ich von der Abteilung für Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch" in Berlin und wurde ermuntert, doch einmal zum ersten Eignungstest vorbeizukommen. Wenige Tage später fand ich mich im Hochschulgebäude an der Parkaue wieder, wie ich die Mordszene aus Büchners „Woyzeck" spiele. In den Hauptrollen: ein alter Strohhalm, eine Topfpflanze und ein verbogener Bierdeckel als Mond. Zu meiner eigenen Überraschung bin ich eine Runde weiter. Vor allem beeindruckt mich die Offenheit der Prüfungskommission. Die ästhetische Vielfalt und die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung spornen mich an, und nach der zweiten erfolgreichen Auswahlrunde im Mai steht fest: vier Jahre Puppe an der Busch!

Es folgen viele Monate voller unterschiedlichster Fächer, eine Ausbildung nicht nur zum Spielenden, sondern gleichzeitig auch in Regie, Dramaturgie, Ausstattungsentwurf und -bau, konzeptionelle und kaufmännische Planung, Medien, Musik und Marketing. Fast scheint es, als wäre es der Ehrgeiz der Abteilung, Theaterschaffende auszubilden, die sämtliche Gewerke selbst besetzen und zur Not ein Theater alleine am Laufen halten können. Der Unterschiedlichkeit der Lehrfächer entspricht die Diversität der Dozierenden und natürlich der Kommilitoninnen meines Jahrgangs. Alle mit völlig anderen künstlerischen Hintergründen, beeinflussen wir uns gegenseitig, in wechselnden Konstellationen sehr verschiedene Projekte zu erarbeiten. Die sich mir eröffnende ästhetische Vielfalt des Theaters der Dinge bietet eine großartige Spielwiese. Am beeindruckendsten aber ist die besondere Beziehung, die mit dem Publikum entsteht: „Solaris" nach dem gleichnamigen Science-Fiction-Roman von Stanisław Lem ist eine Reise ins All. Das Publikum wird zu Forschenden, die auf Rettungsmission zu einer fernen Raumstation fliegen. In einer großen, aufblasbaren weißen Kuppel errichten wir ein futuristisches Setting mit funktionierenden Forschungscomputern, Kommunikations- und Steuerungszentralen.
Die Zuschauenden, jetzt selbst Spielende, sind auf sich gestellt. Wir, auf der anderen Seite der Kuppelwand, steuern Ton- und Lichteffekte und spielen das Forschungsteam, das es zu retten gilt und mit dem nur über Funk Kontakt aufgenommen werden kann. Jede Vorstellung wird für uns zu einer neuen spannenden Herausforderung. Nichts ist vorher ganz klar. Wird das Publikum seine Aufgaben verstehen? Wie reagiert es diesmal auf die Probleme, die während des Fluges nach und nach auftreten? Denn am Ende des Spiels steht eine ethisch-moralische Entscheidung: Offensichtlich gehören einige der zu Rettenden einer außerirdischen Spezies an. Sollen sie mitgenommen werden zur Erde oder ist das Sicherheitsrisiko zu groß?
Zugleich wird mir bewusst, dass ich bei aller Spielfreude meine Zukunft nicht als Spielender im klassischen Figurentheater sehe. Wieder beginnt eine Suche: Gibt es eine Form, dieses besondere theatralische Gemeinschaftsbildung auch in anderen Kontexten zu erzeugen?
Die Suche hat Erfolg: Friedrich Kirschner, Mentor meines Jahrgangs, ist Professor für Digitale Medien im Puppenspiel. In mehreren Projekten lernen wir die Form des Game Theatres kennen, in dem Mechanismen des Computerspiels übertragen werden in den theatralischen Raum – das Publikum handelt selbst in einem fiktiven Setting. Nach einigen kleinen Projekten bekommen einige Kommilitoninnen und ich die Möglichkeit, unser Diplom als ein solches Spiel in der Schaubude Berlin umzusetzen.
Die ersten Vorstellungen in Berlin sind erfolgreich, das Konzept geht auf. Mitunter diskutieren die Teilnehmenden noch Stunden später über ihre unterschiedlichen Eindrücke. Unsere für „Solaris" gegründete Truppe, die „komplexbrigade", wird weiterarbeiten. Wir vier Absolventinnen planen bereits die nächsten interaktiven Theaterabende, sind auf Festivals eingeladen und haben eine erste Förderung bewilligt bekommen. Vor uns liegen jetzt die Herausforderungen der Freien Szene, aber auch die Chancen, neue künstlerische Formen zu erforschen.

SOLARIS – Game Theatre nach Motiven von Stanisław Lem. Ein Projekt der komplexbrigade – von und mit Caspar Bankert, Hannes Kapsch, Johanna Kolberg, (Foto: Moritz Schwerin)

Am Ende meines Studiums steht also kein klassisches Puppenspiel, aber mein eingeschlagener Weg wäre ohne diese vier Jahre an der Parkaue so nicht denkbar. Die Philosophie des Theaters der Dinge, sein gemeinschaftsbildendes Moment prägt mich weiterhin, und das Handwerk des Game Theatres ist von ihm gar nicht so verschieden. Der Gegenstand wechselt, der Spaß an der fantasievollen Auseinandersetzung bleibt. Und was will man mehr vom Theater? ❑

Puppen Menschen & Objekte 2016/2, Nr. 115

25

Bemerkenswert ist die Einrichtung der Sparte Puppentheater mit zwei festen Stellen und weiteren Gastspieler*innen am Theater Koblenz ab der Spielzeit 2014/15. Hier ist ausdrücklich Eigeninitiative von den Puppenspieler*innen erwünscht, einen anspruchsvollen Spielplan für Kinder und Erwachsene zu entwickeln. Auch in Schauspielinszenierungen werden sie mit eingebunden.

Die freie Figurentheaterszene selbst bereichert längst selbstbewusst die **Kulturbörsen**. Die **Festivallandschaft** bleibt weiterhin vielfältig und international sowohl mit den seit Jahrzehnten gefestigten Festivals und als auch mit neuen, die ganze Regionen in Aufschwung bringen wie z.B. die ab 2011 um Lahr herum in vielen regionalen Orten entstehende Puppenparade Ortenau.

Mittlerweile ist das Angebot an Abendinszenierungen so reich, dass Festivals oder Spielreihen thematisch ausgerichtet werden können.

Das **Straßentheater mit Figuren** hatte einen großen Aufschwung genommen. Die „wolfsburger figurentheater compagnie" legte 2007-2014 einen großen Schwerpunkt ihrer Festivals auf europäisches Straßentheater mit Figuren, das sie gern aus Belgien, den Niederlanden oder Frankreich einluden.

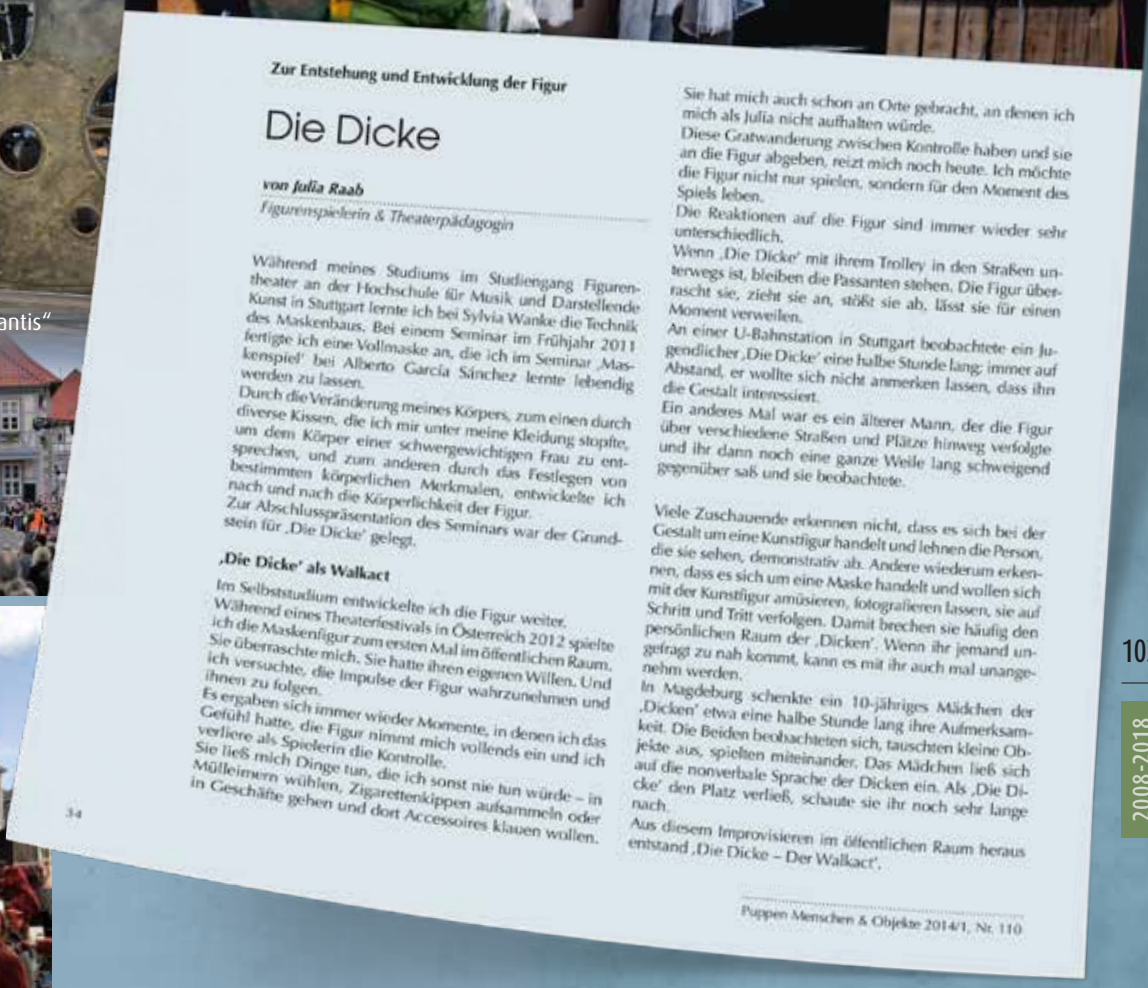
Große Figuren und fahrbare Konstruktionen künstlicher Traumobjekte bevölkern heute die Fußgängerzonen. Die Konstruktion von Riesenfiguren und ihre Auftritte bei großen Events werden populär.

2006 baute Tobias Husemann in Stuttgart einen Walkact, die ca. 5 m hohe Rohfigur Dundu, deren Bewegungsabläufe von fünf Spieler*innen entwickelt und gestaltet werden. Er ließ sie so roh und spielte in der Skulptur mit LED-Licht. Inzwischen sind

„Dundu“

„Nortlantis“

„Das Wiedersehen von Berlin“



Zur Entstehung und Entwicklung der Figur

Die Dicke

von Julia Raab

Figurenspielerin & Theaterpädagogin

Während meines Studiums im Studiengang Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart lernte ich bei Sylvia Wanke die Technik des Maskenbaus. Bei einem Seminar im Frühjahr 2011 fertigte ich eine Vollmaske an, die ich im Seminar ‚Maskenspiel' bei Alberto García Sánchez lernte lebendig werden zu lassen.

Durch die Veränderung meines Körpers, zum einen durch diverse Kissen, die ich mir unter meine Kleidung stopfte, um dem Körper einer schwergewichtigen Frau zu entsprechen, und zum anderen durch das Festlegen von bestimmten körperlichen Merkmalen, entwickelte ich nach und nach die Körperlichkeit der Figur.

Zur Abschlusspräsentation des Seminars war der Grundstein für ‚Die Dicke' gelegt.

‚Die Dicke' als Walkact

Im Selbststudium entwickelte ich die Figur weiter. Während eines Theaterfestivals in Österreich 2012 spielte ich die Maskenfigur zum ersten Mal im öffentlichen Raum. Sie überraschte mich. Sie hatte ihren eigenen Willen. Und ich versuchte, die Impulse der Figur wahrzunehmen und ihnen zu folgen.

Es ergaben sich immer wieder Momente, in denen ich das Gefühl hatte, die Figur nimmt mich vollends ein und ich verliere als Spielerin die Kontrolle.

Sie ließ mich Dinge tun, die ich sonst nie tun würde – in Mülleimern wühlen, Zigarettenkippen aufsammeln oder in Geschäfte gehen und dort Accessoires klauen wollen.

Sie hat mich auch schon an Orte gebracht, an denen ich mich als Julia nicht aufhalten würde.

Diese Gratwanderung zwischen Kontrolle haben und sie an die Figur abgeben, reizt mich noch heute. Ich möchte die Figur nicht nur spielen, sondern für den Moment des Spiels leben.

Die Reaktionen auf die Figur sind immer wieder sehr unterschiedlich.

Wenn ‚Die Dicke' mit ihrem Trolley in den Straßen unterwegs ist, bleiben die Passanten stehen. Die Figur überrascht sie, zieht sie an, stößt sie ab, lässt sie für einen Moment verweilen.

An einer U-Bahnstation in Stuttgart beobachtete ein Jugendlicher ‚Die Dicke' eine halbe Stunde lang; immer auf Abstand, er wollte sich nicht anmerken lassen, dass ihn die Gestalt interessiert.

Ein anderes Mal war es ein älterer Mann, der die Figur über verschiedene Straßen und Plätze hinweg verfolgte und ihr dann noch eine ganze Weile lang schweigend gegenüber saß und sie beobachtete.

Viele Zuschauende erkennen nicht, dass es sich bei der Gestalt um eine Kunstfigur handelt und lehnen die Person, die sie sehen, demonstrativ ab. Andere wiederum erkennen, dass es sich um eine Maske handelt und wollen sich mit der Kunstfigur amüsieren, fotografieren lassen, sie auf Schritt und Tritt verfolgen. Damit brechen sie häufig den persönlichen Raum der ‚Dicken'. Wenn ihr jemand ungefragt zu nah kommt, kann es mit ihr auch mal unangenehm werden.

In Magdeburg schenkte ein 10-jähriges Mädchen der ‚Dicken' etwa eine halbe Stunde lang ihre Aufmerksamkeit. Die Beiden beobachteten sich, tauschten kleine Objekte aus, spielten miteinander. Das Mädchen ließ sich auf die nonverbale Sprache der Dicken ein. Als ‚Die Dicke' den Platz verließ, schaute sie ihr noch sehr lange nach.

Aus diesem Improvisieren im öffentlichen Raum heraus entstand ‚Die Dicke – Der Walkact'.

34

Puppen Menschen & Objekte 2014/1, Nr. 110

weitere Figuren dieser Art entstanden, die nun großräumig miteinander interagieren können.

Das Theater der Nacht zieht 2018 mit seinem Phantasiegefährt von Thomas Rumpp in der Inszenierung „Nortlantis“ durch Northeim auf der Suche nach der verlorenen Stadt. Die Northeimer Einwohner nehmen immer zahlreich an solchen Straßentheateraktionen des eigenwilligen Theaters teil.

Im Rahmen der Veranstaltungsreihe zum 20. Jahrestag des Mauerfalls in der deutschen Hauptstadt fand ein Riesen-Marionettenspektakel in Berlin statt: „Das Wiedersehen von Berlin“ mit den Riesen der Gruppe Royal de Luxe aus Nantes. Konstruiert wurden die Riesen von Matthieu Bony. Er verleiht den Mega-Maschinen geradezu menschliche Züge. Seine Riesen zeigen Emotionen, lachen und weinen und werden, von riesigen Kranwagen begleitet, jeder von 30 Spieler*innen zu rührenden Gesten animiert.

Aus ihrer ureigenen Spielerinnensicht schildert die Stuttgarter Absolventin Julia Raab, wie sie sich ihrer Figur, dem Walkact „Die Dicke“ genähert hat, wie sie sich ihr ausliefert. Diese Figur ist eine Maske mit Körperkostüm, der verstört in all seiner Hässlichkeit und doch nachhaltig fasziniert. Julia Raab nähert sich ihrer Figur im Spiel, Probieren, Schweigen; die Signale der Obdachlosigkeit sind eine spezielle Kommunikationsmöglichkeit im öffentlichen Raum – ohne Sprache. Der Mythos Medea drängt sich auf und wird von Julia Raab in ihrer Stuttgarter Abschlussarbeit mit der Dicken ausgelotet.

Julie Taymor hatte 2001 mit ihrem opulenten, unglaublich vielseitigen Tierspektakel, dem Musical „König der Löwen“, möglicherweise einen Weg bereitet

Und so fanden auch zwei riesige und doch sensibel spielbare Skulpturen 2013 Einzug in die Bregenzer Festspiele: Stefan Fichert

Die Geharnischten

„König der Löwen"

Leben und Tod auf großer Bühne

„Gefährten"

von Kristiane Balsevicius
Kobalt Figurentheater Berlin

Auslöser war die Figur einer riesigen Giraffe, mit der die südafrikanische Handspring Puppet Company vor Jahren in Paris gastierte. Der Leiter des National Theatre of Great Britain war begeistert und fand in den Figurenbauern Adrian Kohler und Basil Jones kongeniale Partner für die Umsetzung des englischen Jugendbuches „War Horse", deren Theater-Adaption 2007 in London Premiere feierte. Bald darauf in New York (2011), dann in Toronto (2012).

Seit dem Herbst 2012 führte auch Stage Entertainment Berlin die Werbetrommel und bot Sichtveranstaltungen für „Gefährten" (so der deutsche Titel) mit der galoppierenden Hauptfigur Joey an. So sitzen wir am 19. Oktober 2013 zur Vorpremiere erwartungsvoll in der zweiten Reihe und erleben im Berliner Theater des Westens eine packende, außergewöhnliche Inszenierung mit beeindruckendem Puppenspiel.

Zwei (Herz- und Hinter-) Spieler füllen das Rumpfgerüst des Pferdes. Sie tragen mit Hilfe eines Rucksackgestells den Leib und (wenn's sein muss) auch den Reiter. Sie halten von innen die lose aufgehängten Beine, deren Gelenke über Zugkraft und Spielimpuls die abrollenden Lauf-Bewegungen ermöglichen und sie beatmen das Rattangestell durch feines Bewegungsspiel der eigenen Knie auf- und abwärts. Man ist beglückt, ein kraftstrotzendes, galoppierendes, sich bäumendes Pferd zu sehen. Die mechanische Ingenieursleistung ist transparent. Der Kopfspieler läuft vorneweg, führt, schiebt, zieht, stößt, ruckt und kurbelt mit ausholenden Armbewegungen die Führungsstange, die am Halsansatz des Pferdekopfes per Drehgelenk arretiert ist – eine bisweilen grob wirkende Manipulation von außen, die sich jedoch im Zusammenspiel mit den anderen Teamplayern als Körperbewegung von vorne nach hinten in der Skulptur fortsetzt. Das Tier lebt. Im Streiflicht des Scheinwerferlichts flammt die rötliche Gaze immer wieder auf und lässt ein fuchsfarbenes Pferd als Ganzes auf der Theaterbühne vibrieren. Die Spieler sind verschwunden.

Diese Spannung, die hin und her geht und die laut Adrian Kohler sowohl für Puppenspieler wie für Zuschauer eine Gedankenspirale ist, durch die man gemeinsam springt, verursacht eine erhöhte Aufmerksamkeit und Faszination für die theatralischen Vorgänge. In einem permanenten Wechsel der Sinneseindrücke verhandelt das Bühnenstück auf der Spielfläche Leben und Tod, Sinnlichkeit und Abstraktion.

Die Erzeugung von Bildern durch Andeutungen und ihre blitzschnelle Auflösung kennzeichnen auch das Bühnenbild. Die Schauspieler halten Stangen im Winkel zu-

Fotos Seite 22: Brinkhoff/Mögenburg

baute die beiden Geharnischten für „Die Zauberflöte"; Regie führte sein Freund, der Opernregisseur David Pountney. Die Geharnischten wurden 5,70 m hoch, 5 m lang, 52 kg schwer, benötigten jeder drei Spieler und hielten böigem Wind, Frost und plötzlichem Regen stand.

Adrian Kohler und Basil Jones von der Kapstädter Handspring Puppet Company konstruierten die Pferde für die Inszenierung „War Horse", deutsch „Gefährten", im National Theatre London. Spieler und Trainer für die deutsche Fassung war Mervyn Millar.

Die **Präsenz von Figurentheater im öffentlichen Raum** und im Bewusstsein unzähliger Zuschauer in den Straßen – oder auch im seit knapp 20 Jahren bestens besuchten Musical im eigens dafür gebauten Haus – fördert das Medium sehr.

Im krassen und doch augenzwinkernden Gegensatz dazu steht das Format **„Theater für Einzelgänger"**: Figurentheater nur für jeweils einen einzigen Zuschauer. Günter Staniewski, Theater Laku Paka, hatte Karl Valentin ernst genommen: „Endlich volle Theater – wenn's sein muss, zwei Millionen Theater mit je einem Zuschauerplatz." Er begann auf der Straße mit Kopfhörer und kleinen Szenen, die nur wenige Minuten lang sind. Im Lauf der Jahre sammelten sich Gleichgesinnte um ihn. Das Theater für Einzelgänger ist ein phantasie- und humorvolles Angebot für jede*n Neugierige*n – mal ohne Worte, mal verrückt, ein Gag, ein Stimmungsbild. 2017 wurde Günter Staniewski nach Chile zu einem Treffen solcher Theater eingeladen; es stellte sich heraus, dass sich in Südamerika seit den 80er Jahren eine große Szene dafür vor allem mit politischen Inhalten entwickelt hat. Überrascht und voller Eindrücke zurück aus Chile, regte er afghanische Flüchtlinge an, etwas mit dieser Form des Theaters aus ihrer Kultur oder ihrem Leben zu erzählen.

Mikrotheater von Migranten

Günter Staniewski, Theater Laku Paka

Inspiriert von ihren eigenen Biografien haben acht Geflüchtete aus Afghanistan in einem Theaterprojekt sehr persönliche und bewegende Geschichten zur Aufführung gebracht. Es entwickelte sich zu einem herausragenden Beispiel, wie Figurentheater den Austausch zwischen den Kulturen anregen kann. Ursprüngliche Absicht war es, dass Inländer etwas über Ausländer mit Fluchthintergrund erfahren. Ein Lied, ein Märchen, ein Gedicht – dies könnte viel über die Kultur eines Landes erzählen. Doch dieses Angebot weckte bei den Asylsuchenden wenig Motivation. Geflüchtete Menschen haben in erster Linie Interesse an einem sicheren Aufenthaltsstatus und der Aussicht, eine Ausbildung oder Arbeit zu bekommen. Auch der ständige Gedanke, wie es der Familie zu Hause geht, dominiert ihr Denken.

Aber Theater – was soll denn das nun wieder? Was soll das bringen, wer soll sich sowas ansehen? Und dann auch noch eine eigene Geschichte?

Nach den ersten Treffen in einer Integrationsklasse und einem Kulturtreff wollte ich denn auch das Projekt abbrechen. Aber plötzlich hatten acht Asylsuchende aus Afghanistan Geschichten geschrieben, die sie gerne als Mikrotheater realisieren wollten. Die Themen waren ganz andere als erwartet: Es ging um lebensbedrohliche Situationen, in denen der Mensch dem übermächtigen Grauen, dem Missbrauch und der Gewalt ausgeliefert ist. Sollte man da als Workshop-Leiter nicht besser die Finger von lassen? Da könnte es doch bei traumatisierten Menschen zu Situationen kommen, die man nicht mehr auffangen kann. Der Rat eines Psychologen, der in der Trauma-Therapie arbeitet, ermutigte mich aber, weiterzumachen.

Er berichtete von der „Narrativen Expositionstherapie". Danach ist das autobiografische Gedächtnis eine zentrale Grundlage der menschlichen Identität. Dieses autobiografische Gedächtnis ermöglicht die Narration, also den zwischenmenschlichen Austausch von Lebensereignissen. Diese Geschichten können gegenseitig verstanden und nachempfunden werden, was eine Voraussetzung dafür ist, dass Personen mit all ihren Eigenarten akzeptiert und geschätzt werden.

Die ‚harten' Themen waren also da, aber wie sollte man sie in eine Theatersprache übersetzen, sodass es für Spielerin und Zuschauer erträglich wird, ohne jedoch etwas an der Brisanz zu verwässern? Und was tun, wenn von den Teilnehmern – mangels Theatererfahrung – zu den Möglichkeiten der Dramatisierung wenig beigetragen werden kann.

Das Projekt war auf ein sichtbares Ergebnis hin angelegt. Also machte ich Vorschläge. Die anfängliche Skepsis wich langsam. Zwischenmenschliches Vertrauen als Grundlage für eine gute Zusammenarbeit entwickelte sich. Und man erarbeitete sich die neue Theaterform. Selbstzweifel und die Frage: „Wen wird das interessieren, und versteht man das überhaupt?" blieben aber bei den Teilnehmern bis zur ersten Aufführung. Die Spielweise des „Theaters für Einzelgänger" war die richtige Entscheidung, denn dieses Theater im Miniaturformat bietet die Möglichkeit, Zuschauer für einen Moment in eine andere Welt zu entführen. Sie schafft eine sehr intime Situation zwischen Spieler und Zuschauer – mit der Möglichkeit, sich nach der Aufführung noch über das Gesehene und Erzählte zu unterhalten.

Es spielen:

- *Hamida und Wazhma Nadery* erzählen die Geschichte einer Frau, die mit 17 Jahren zum ersten Mal ein Buch aufschlug. Innerhalb von 4 Jahren holte sie 12 Jahre Schulbildung nach und ... lehrt heute als Professorin in Kabul. (Bunraku-Figur und Bücher)

- *Marjan Khaleghi* spielt Farkhunda – die Geschichte einer jungen Frau, die von einem aufgebrachten Mob von Männern grausam getötet wurde. (Handyaufnahmen kann man sich auf Youtube anschauen!) Das Ereignis gilt als Beginn der Frauenbewegung in Afghanistan. (Objekttheater mit verrosteten, verbogenen Gleisbau-Schrauben und Vogelfedern)

- *Abdullah Noori und Nurollah Mohammadi* zeigen einen gespielten Witz, in dem ein Mullah der Lügner ist und hinter Gittern landet. (Schattentheater)

- *Sima Rahmani* erzählt von sieben Wünschen und einem Neujahrs-Fest, das von herannahendem Mörserbeschuss bedroht wird. (afghanisch eingekleidete Barbie-Puppen und Objekte)

- *Mursal Sodtani* berichtet von der Zwangsverheiratung eines Mädchens. Obwohl in Afghanistan verboten, werden immer noch 15% der Mädchen vor ihrem 15. Geburtstag verheiratet. (Objekttheater mit den „Steinen und Blumen der Lebenslinie")

- *Maryam Andaz* erzählt für kleine Gruppen eine anrührende Geschichte von tiefen Träumen und kleinen Ängsten, vom Verlieren und Wiederfinden für Kinder. (Illustration, Kamishibai und Flachfiguren)

Die Szenen entstanden über einen Zeitraum von sechs Monaten bei einem Treffen wöchentlich. Premiere war im Mai 2018 beim „Blickfang-Festival" des Kultursommers Nordhessen. Riesige Freude entstand bei den Teilnehmern über die Resonanz der Zuschauer und den Erfolg ihrer Vorstellungen. Seitdem gab es Auftritte in der „GrimmWelt", zur Museumsnacht Kassel, bei interkulturellen Festen und Tagen der Begegnung. Unterstützt wurde das Projekt vom Landkreis Kassel und dem WIR-Programm des Landes Hessen.

Ankommen, auspacken, andere kennenlernen und sich einbringen – das wären die Zutaten, sich in einem neuen Umfeld zu Hause zu fühlen und das eigene Fremdsein zu überwinden. So einfach ist es aber nicht. Wer durch Flucht und Vertreibung bei uns angekommen ist, fühlt sich fremd in der neuen Kultur und bleibt der Mehrheitsgesellschaft ebenso fremd. Wir erleben gerade, was daraus erwächst.

Zahlreiche kulturelle Angebote sind in den letzten Jahren für Geflüchtete entstanden. Sie sollen deren Integration erleichtern, so der Wunsch von Politik und Verwaltung. Dass Kunst die Probleme lösen wird, wenn alle anderen Ansätze am Ende sind, ist allerdings ein Trugschluss. Wenn die Gesellschaft eine Integration nicht unterstützt, dann kann auch „Refugee-Art" mit 1.000 Djembe-Trommeln und Mikrotheater nicht viel ausrichten.

Propaganda – Überleben – Widerstand

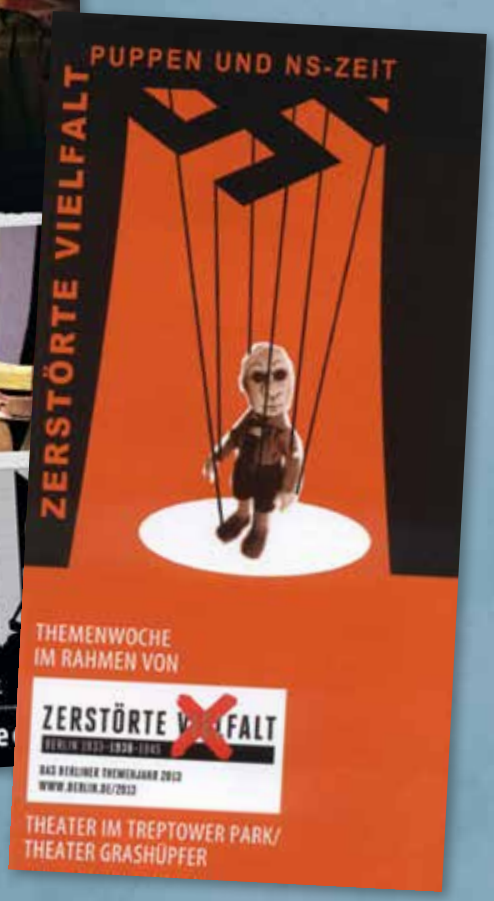
Lübeck wurde als erste deutsche Stadt bombardiert am Palmsonntag, 29.3.1942. Als um dieses Datum zum Gedenken rechte Aufmärsche in Lübeck stattfanden, bildete sich ein ziviles überparteiliches Engagement heraus, das alljährlich zu Palmarum Veranstaltungen und Gegenaktionen durchführt. Daran beteiligt sich das Figurentheater Lübeck seit 2014. Christiane Klatt, puppen etc., organisierte im Rahmen der Berliner Aktionen zu „Zerstörte Vielfalt 2013 – 80 Jahre Machtergreifung" im Figurentheater Grashüpfer ein thematisches Wochenende zu Figurentheater und NS-Zeit. Mit ihr zusammen riefen Silke Technau und Stephan Schlafke, Kobalt Figurentheater Lübeck, 2014 eine Gastspielreihe in Lübeck ins Leben mit Einführungsvorträgen und theaterpädagogisch begleiteten Stücken für Kinder und Inszenierungen für Erwachsene. Sie machen auf die Brisanz des Themas „NS-Zeit im Figurentheater" in modernen deutschen Figurentheaterinszenierungen aufmerksam und sensibilisieren das Publikum für politisches Figurentheater auf eine neue, unerwartete Weise. „1944 – Es war einmal ein Drache" vom Tandera Theater aus Testorf beschreibt nach der wahren Begebenheit die Weihnachtsfeier, die Frauen im KZ Ravensbrück für die dort inhaftierten Kinder ausrichten.

„Engel mit nur einem Flügel" von Franz Josef Fendt und Ralf Kiekhöfer beschreibt, inspiriert von verschiedenen Biografien französischer Kinder und Jugendlicher, einen Jungen, der die deutsche Besatzung in Frankreich überlebt und als Jugendlicher seinen Vater in Paris zufällig wiederfindet.

Elke Schmidt, Seifenblasen-Figurentheater, schrieb, baute und spielt ihr eigenes Stück „Hannes und Paul". Zwei Jungs wachsen in den 30er Jahren auf: Hakenkreuzfähnchen, HJ, Kriegsbeginn, Gymnasium, Verlust des deutschnationalen Vaters, „Pyramus und Thysbe" als Theaterstück, ihre erste, homosexuelle Liebe. Ihre Jugend zur NS-Zeit wird als Rückblick erzählt von Hannes' kriegsverwitweter Mutter, um all die wirren, unverstandenen Ereignisse zu fassen.

„Engel mit nur einem Flügel", Töfte Theater

„Paradies Europa", Figuro – Theater mit Puppen



„Hannes und Paul“, Seifenblasen- Figurentheater

„Der letzte Zug“, Theater Kuckucksheim

„Mond, Mond, Mond“, Figuren Theater Phoenix

„Hermann fährt nach Engelland“, Hartmut Liebsch

Rudolf Schmid vom Fliegenden Theater aus Berlin gastierte mit „Anne Frank – Verstecktes Leben“: Wie kann man sich dem fremden Mädchen nähern, den Zeitumständen, den Gedanken, dem Tagebuch? Sparsame Projektionen von Filmen aus Anne Franks Gegenwart auf Bühnenbildteile, Livemusik, Spielszenen mit reduziert gestalteten Figuren, klar und ernst eingelesene Tagebuchtexte werfen Fragen auf, hinterlassen Eindrücke, bescheren einen Alp-Traumtanz.

Alptraumartig grotesk ist auch die fiktive Geschichte eines Frontkasperspielers: „Hermann fährt nach Engelland“ von Hartmut Liebsch, Regie Gyula Molnar. Nach dem bebilderten Einführungsvortrag im Figurentheater Lübeck zu dem von der Führung der HJ geplanten gigantischen „Reichsinstitut für Puppenspiel“ verstand man die Bilder und Anspielungen des Puppenspielers mit Kasper, Jude, Teufel und Krokodil in all seinen hilflosen und bösen Abgründen.

Für Grundschüler wurden 2016 die Inszenierungen „Der überaus starke Willibald’ vom Dornerei Theater und 2017 „Die drei Wölfchen und das große böse Schwein“ von Matthias Träger, Tearticolo, eingeladen.

Diese Reihe wird fortgesetzt, denn das Thema interessiert auch im Hinblick auf die Frage, wie politisch kann Figurentheater sein?

Weitere Inszenierungen zu diesem Thema:

Neville Tranters „Schicklgruber“ zeigt ein groteskes Kammerspiel über die letzten Stunden im Führerbunker – ein Endzeitszenario, in dem sich der Horror der NS-Zeit, die Selbstüberhebung, die konservierten Posen und die menschliche Erbärmlichkeit ihrer Protagonisten ins schmerzlich Absurde vergrößern.

Der Österreicher Nikolaus Habjan inszenierte mit „F. Zawrel – erbbiologisch und sozial minderwertig“ die Lebensgeschichte eines Kindes, das die sogenannte Euthanasie in Wien überlebte.

Stefan Kügel erzählt die Geschichte einer jüdischen Familie in Franken in „Der letzte Zug“.

Auch die Inszenierung „Mond, Mond, Mond“ von Ute und Soran Getta-Assef, Figuren Theater Phoenix aus Schorndorf, gehört in diesen Zusammenhang. Die deutsch-serbische Produktion erzählt von der Kultur der Roma und ihrer heutigen Situation in einem kleinen serbischen Dorf.

Das Figuro – Theater mit Puppen zeigt in „Paradies-Europa“, wie sich Despotenpuppen um die Zukunft der Gegenwart streiten – eine sarkastische Komödie.

„Schicklgruber“,
Stuffed Puppet Theatre

„Loving John, Paul, George and Ringo“, Kobalt Figurentheater, Berlin

„Birds on Strings“, Theater Rosenfisch

„Moby Dick“, Theater Blaues Haus

„Die Vermessung der Welt“, Theater Korona

„Das Gespenst von Canterville“, Theater Salz&Pfeffer

„Wunderkammer“, Gottschalk, Mürle, Soehnle

Im **Abendprogramm** tauchen mehr und mehr gemeinschaftliche Projekte auf. Freie Künstler*innen kommen zu experimentellen Figurentheaterprojekten zusammen und bereichern die bildnerische Dimension mit Musik oder eigenen Bildkommentaren: „Loving John, Paul, George and Ringo“ entfaltet die Biografie der Beatles aus der Sicht ihrer Fans; den traumartigen Songs gehen die Künstlerinnen Denise Puri live mit Bildern am Overhead-Projektor und Kristiane Balsevicius, Kobalt Berlin, mit differenziertem Handpuppenspiel nach. Das freie Marionettenprojekt „Birds on Strings“ von Stephan Wunsch, Theater Rosenfisch, wird von der improvisierenden Cellistin Claire Goldfarb spielerisch begleitet. Ebenfalls um die Wirkungen der Marionette geht es in den Szenen „Wunderkammer. Betrachtungen über das Staunen“ der einstigen Schüler*innen Albrecht Rosers Frank Soehnle, Alice Therese Gottschalk und Raphael Mürle. Des Weiteren gibt es Kooperationen verschiedener Bühnen wie z.B. „Die Vermessung der Welt“ von Ralf Kiekhöfer und Frank Schenke, Theater Korona. „Der wunderbare Massenselbstmord“ vom Theater Blaues Haus zusammen mit Theater 7Schuh geht dem gleichnamigen Roman auf die launige Spur. In dieser Inszenierung werden mit kleiner Kamera winzige Szenen vergrößert projiziert, Gesichter nah herangeholt und mit filmischen Mitteln die absurde Geschichte der ausdrucksstarken Figuren überraschend begleitet.

Mit dem **Medium Film/Projektionen** erarbeiten sich auch andere Inszenierungen in der Begegnung von Puppenspielern mit bildenden Künstlern neue emotionale Ebenen. Für den Mittelalter-Krimi „Rungholts Ehre“ vom Kobalt Figurentheater Lübeck wurden eigens Trickfilme erstellt, die eigenständige Bildkommentare zu den dramatischen Szenen sind oder die Visionen, Gedanken, Stimmungen der Figuren ausdrücken. „Moby Dick“ vom Theater

„Rungholts Ehre“, Kobalt Figurentheater, Lübeck

„Der wunderbare Massenselbstmord“,
Theater Blaues Haus und Theater 7Schuh

Gemeinschaftsprojekt Puppetry Slam

Es begann 2014 in Berlin: Ein neues Format erfreut sich wachsender Beliebtheit – der erste deutsche Figurentheaterwettstreit Puppetry Slam. Zur Moderation von Jana Heinicke treten hier Solospieler*innen mit ihren Siebenminutenszenen zu einem Wettstreit an, den ausschließlich das Publikum entscheidet. Dabei ist alles erlaubt, was das Objekt- und Figurentheater hergibt: Klappmaulpuppen, Masken- und Schattenspiel, Würfelzucker, Obst und Gemüse. Das Ensemble findet sich aus einem Pool an Puppenspielenden und Performance-Künstler*innen immer wieder neu zusammen. Mittlerweile gibt es Puppetry-Slam-Auftritte auf vielen Festivals in Deutschland und richtet sich besonders an ein eher puppentheaterunerfahrenes Szenepublikum.

Das Veranstaltungskonzept Slam hat seinen Ursprung in einer Art Revolte, in einem Aufbegehren gegen das Jury- und Bewertungssystem, von dem die meisten Kunst- und Kulturschaffenden abhängig sind. Gleichzeitig ist Slam immer auch eine Persiflage dieses Bewertungssystems, denn wie will man Kunst objektiv bewerten?

Der Puppetry Slam greift diesen ursprünglichen Gedanken auf, in dem er gängige Casting-Show-Formate gezielt aufs Korn nimmt und das Prinzip überhöht: Die kompetente Fachjury wird mal willkürlich, mal nach vollkommen absurden Kriterien (Wer trägt Kleidung mit Blümchenmuster, wer findet seine Nase zu groß) aus dem Publikum ausgewählt und bewertet die auf der Bühne gezeigten Nummern mittels Punktetafeln mit Noten von 1 bis 10. Klar, dass sich das Publikum mit den Puppenspielenden solidarisiert.

Am Ende des Abends geht es um die Kunst an sich. Und um einen Pokal aus ‚Echtgold‘ für den ersten Platz.

Blaues Haus ist ein multimedialer Theaterabend, an dessen Schluss eine zerstörte Bühne das Nichts dahinter berührend entblößt.

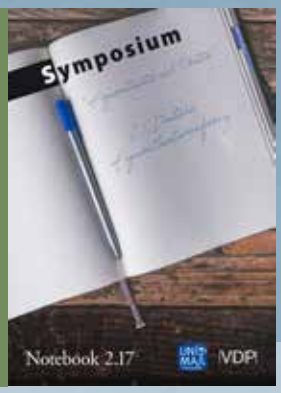
Das größte Gemeinschaftsprojekt der letzten Jahre ist die Zusammenarbeit von VDP und UNIMA in den seit 2016 jährlich stattfindenden **Figurentheaterkonferenzen** nach dem Vorbild der „O'Neill National Puppetry Conference“ in den USA. Die Intention ist, deutsche und internationale Dozent*innen für eine gute Woche Ende August im Theater der Nacht in Northeim zusammenzubringen und die Teilnahme für alle Puppenspielinteressierten auszuschreiben. Ein Symposium mit jährlich wechselndem Thema ist angeschlossen, dessen Ergebnisse im *notebook* eine längst fällige Theoriebildung im Bereich der Figurentheaterwissenschaft beginnen soll. Die erste Konferenz wurde sofort ein voller Erfolg: sowohl für die Teilnehmer*innen, die sich in den Seminaren trafen, auf der Bühne, bei Gesprächen, Teilnehmerprojekten, beim gemeinsamen warm up, beim Essen; als auch für die bundesweite öffentliche Aufmerksamkeit in den Medien, die das Figurentheater bekam. Höhepunkt ist der von allen Teilnehmer*innen gestaltete öffentliche Abschlussabend mit Straßenaktionen, gemeinsamem Bühnenprogramm der Workshopteilnehmer*innen, Musikband und Tanz. Die zweite und die dritte Konferenz verliefen ebenfalls mit einem ähnlichen Feuerwerk an Ideen, Begegnungen, Kreativität.

Gerade diese kreativen Gemeinschaftsprojekte haben über die Jahrzehnte den VDP immer wieder zusammengehalten und ihm seine eigene Kraft deutlich gemacht. Der **Schulterschluss mit der UNIMA – VDP und UNIMA sind die größten deutschen Puppentheaterverbände** – ist dabei eine neue unbedingt erhaltenswerte und förderungswürdige Dimension.

Symposiumsthemen

- **2016** „Die P-Frage: Puppe, Figur, Objekt – Über Außendarstellung und Grenzen der Kunstform“
- **2017** „Figurentheater und Politik“
- **2018** „Die menschliche Vorstellungskraft – Puppenspiel und Neurologie“

Das jeweilige *notebook* erscheint in deutsch und englisch und wird international verteilt.



Die **steuerbegünstigte Gemeinnützigkeit** wird dem VDP 2017 zuerkannt. Das Berufsbild und die Anerkennung des Berufs haben sich in den vergangenen 50 Jahren deutlich gewandelt. Der VDP ist von einer berufsständischen Vertretung zu einem Interessenverband freier professioneller Puppenspieler geworden. Puppen-/Figurentheater ist heute eine anerkannte freie Kunstform.

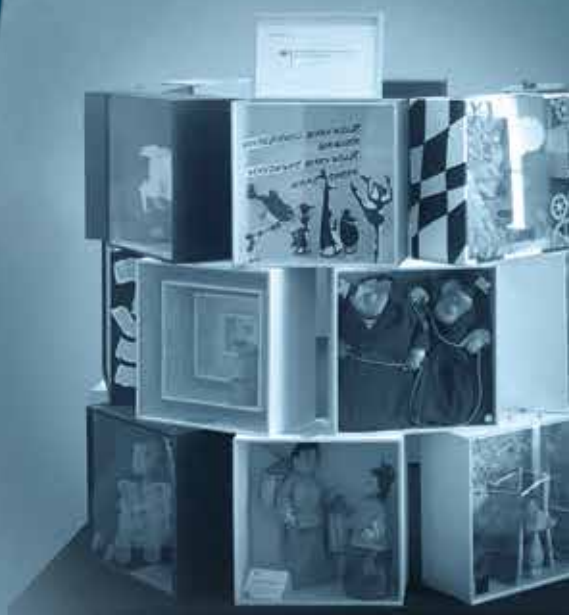
Zweck des Vereins ist die **Förderung von Bildung und Erziehung sowie von Kunst und Kultur mit den Mitteln des Puppen-/Figurentheaters.** (Satzung des VDP 2017)

Für die Feierlichkeiten zum 50-jährigen Jubiläum bekommt der VDP im Haushaltsjahr 2017 erstmalig finanzielle Zuwendung aus Bundesmitteln von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Gefördert wird die Wanderausstellung: **„Der VDP - 50 Jahre - 50 Ansichten“**, die in 50 von VDP-Mitgliedern gestalteten Kästen ihre Sicht/en auf 50 Jahre Verband zeigt. Diese Kästen enthalten Gedanken, Puppen, Materialgestaltungen, Spielmöglichkeiten, Erinnerungen. Es ist die dritte Ausstellung, die der VDP im Lauf der Jahrzehnte konzipierte; sie erfreut sich großer Beliebtheit bei Veranstalter*innen und bei unserem Publikum.

Des Weiteren erhält der VDP durch die Förderung die Möglichkeit, die vorliegende Publikation herauszugeben und damit aus all seinen Archivmaterialien, Erinnerungen und Dokumenten einen umfassenden Überblick über 50 Jahre Entwicklung der Figurentheaterszene in Deutschland zu erstellen.

Ein weiterer großer Schritt zur Anerkennung dieser Kunstform auf Bundesebene ist das **Sonderprojekt „KONFIGURATION“**, das 2018 vom Fonds Daku aus-



geschrieben wird, um große und kleine Projekte im Bereich Figurentheater zu fördern, die sich mit **Digitalisierung, künstlicher Intelligenz und dem Einsatz von neuen Medien** beschäftigen.

Dieses Projekt wurde gemeinsam mit den drei deutschen Figurentheaterverbänden, dem VDP, der UNIMA und dem dfp entwickelt – ein zukunftsweisender Aspekt.

Der **VDP als kulturpolitische Struktur wird seine gesellschaftliche Funktion immer wieder wandeln und bewegen**, so wie auch die Anforderungen und Möglichkeiten des Figurentheaters sich wandeln.

Der VDP hat immer wieder bewiesen, dass Pluralität möglich ist, und sich gegen Ausgrenzung einzelner gestellt, im Sinne von Albrecht Roser: „Wir schließen nicht aus, wir schließen zusammen“.

Albrecht Roser stirbt 2011 mit 88 Jahren. Er hinterlässt weltweit seine Spur.

Dem VDP gab er einen kräftigen Anschub für eine wechselvolle und doch stetig voranschreitende Entwicklung:

„Wenn du vorwärts kommen willst, musst du Wurzeln haben, die dich halten.“

Albrecht Rosers Leitsatz „Die Marionette sagt sich selbst aus!“ wird mittlerweile von allen Puppenspieler*innen bestätigt, egal mit welcher Figurenart oder Führungstechnik gerade gearbeitet wird. Die Beziehung zur Figur selbst wird spielerisch gefunden.

1993

Ute Canaris

Kultur- und Bildungsdezernentin der Stadt Bochum

Das bereits über Jahrzehnte existierende Bochumer „Deutsche Institut für Puppenspiel“ (dip) mit dem angegliederten Festival FIDENA erlebte 1990/91 intern eine schwere Krise. Die SPD-Politikerin Dr. Ute Canaris verstand und akzeptierte das basisdemokratische Engagement der Puppenspieler für das dip und setzte sich dafür ein, diese Institution – umgewandelt in „Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst“ –, das Festival und später auch das Bochumer „Figurentheaterkolleg“ zu erhalten.

2002

Förderkreis Pole Poppenspäler e.V.

Husum

1983 wurde der Pole Poppenspäler Förderkreis e.V. gegründet, der sich in ehrenamtlichem Engagement folgendem Ziel verschrieb: „Der Verein fördert das Figurenspiel als Theaterform in seiner Ganzheit, ebenso den Einsatz dieses Mediums im musisch-pädagogischen Bereich.“

In diesem Sinne veranstaltet der Verein seit 1984 jährlich in Husum die beliebten internationalen „Pole Poppenspäler Tage“.

2007

Jürgen Hardeck

Mainz

Seit 1995 ist Prof. Dr. Jürgen Hardeck im Mainzer Kulturministerium tätig und Geschäftsführer und künstlerischer Leiter des Förderprogramms „Kultursommer Rheinland-Pfalz“. Puppenspielbegeistert lernte er Anfang der 90er Jahre Karl-Heinz Rother kennen, dessen umfangreiche Figurentheatersammlung er für das Land Rheinland-Pfalz ankaufte und eigens dafür das Museum für PuppentheaterKultur PUK in Bad Kreuznach einrichten ließ, das er 2005 eröffnete.

1995

Wilfried Nold

Verleger, Frankfurt

Wer Fachliteratur über das Figurentheater und seine Geschichte, variierende und spezielle Themen des Puppen- oder Objekttheaters sucht, ist beim Verlag „Puppen&Masken“ richtig. Der Verleger und Versandbuchhändler Wilfried Nold hat diesen Verlag im Jahr 1976 gegründet und sorgt somit seit über 40 Jahren dafür, die Lücke, die bei solchen Themen in herkömmlichen Buchläden oft besteht, zu schließen.

Die Spielende Hand und ihre Preisträger*innen

„Die Spielende Hand” ist ein exklusiver, undotierter Preis des VDP. Er wird an Personen oder Institutionen vergeben, die sich im herausragenden Sinne für das Figuren- und Puppenspiel einsetzen. Die Mitgliederversammlung entscheidet darüber; die Vergabe erfolgt öffentlich durch den Vorstand.

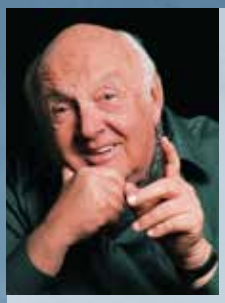
2008

Uwe Brockmüller

Oberwerrn

Der Maschinenbauer und Diplomingenieur Uwe Brockmüller initiierte und organisierte ab 1973 in Kooperation mit dem Freundeskreis Puppentheater und dem Theater der Stadt Schweinfurt die alle zwei Jahre stattfindenden „Schweinfurter Puppentheatertage“.

Darüber hinaus spielten er und Karin Brockmüller als Amateure in ihrem „Puppentheater ohne Namen“, für das er auch die Puppen baute. Er legte seit 1974 eine große Privatsammlung zu Figurentheater an, die sich heute im Kreismuseum Bad Liebenwerda befindet.



1997

Otfried Preußler

Kinderbuchautor

Otfried Preußler erfand als Lehrer für seine Schüler und als Vater für seine drei Töchter Geschichten. Er schätzte Kinder als aufgeschlossene, aber auch strenge, unbestechliche Kritiker. Otfried Preußler gehört zu den meistgespielten Autoren im Figurentheater. „Die kleine Hexe“, „Der Räuber Hotzenplotz“, „Das kleine Gespenst“ gehören zu seinen bekanntesten Werken. 1964 brachte die Augsburger Puppenkiste seine Neuinterpretation von „Kater Mikesch“ auf die Bühne und zum ersten Mal ins Fernsehn.

2004

Gerd Heinemann

Kulturamt Bottrop

Mit großem Engagement gründete und leitete Gerd Heinemann das Internationale Figurentheaterfestival sowie die Bottroper Märchentage und setzte damit im Ruhrgebiet ein einzigartiges Zeichen für das Figurentheater. Mit der Auszeichnung würdigt der Verband auch das hohe Niveau des Bottroper Festivals.

2005

Rosi Brauns

Kulturamt Göttingen

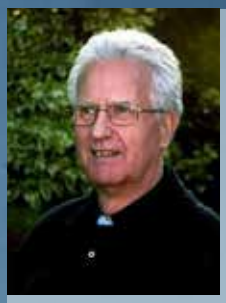
Rosi Brauns hat als engagierte Veranstalterin die internationalen „Göttinger Figurentheatertage“ 1985 ins Leben gerufen und organisiert. Sie sorgte dafür, dass das Festival noch immer fest in der Göttinger Kultur verankert bleibt.

2009

Dieter Brunner

Puppenspiel-Festival Wiesbaden

Dieter Brunner leitete viele Jahre eine eigene Bühne, das „puppenzentrum frankfurt“. Er engagierte sich aktiv im Vorstand des VDP und später im Vorstand der UNIMA. Er hat sich besonders kulturpolitisch dafür eingesetzt, z.B. ein Berufsbild für Puppenspieler zu entwickeln oder Ausbildungsmöglichkeiten für Puppenspieler zu schaffen. Als künstlerischer Leiter der Puppenspieltage in Steinau, sowie Gründer und künstlerischer Leiter des Wiesbadener Puppenspiel-Festivals zeigte er Figurentheater auf hohem Niveau.



2010

Peter Räcker

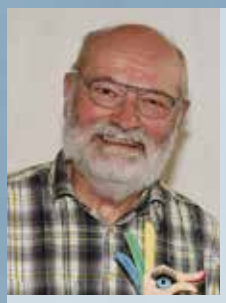
Hamburger Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel

Peter Räcker setzt sich seit mehr als 25 Jahren für die Förderung des Puppentheaters in Hamburg ein und hat entscheidend an der Einrichtung und Erhaltung eines festen Puppentheaters in Hamburg mitgewirkt. Ebenso wurden seine Verdienste im theaterpädagogischen Bereich gewürdigt, seine ehrenamtliche Arbeit mit Pädagogen und die Angebote für Hamburger Kinder sind bundesweit einmalig.

2014

Stadt Steinau an der Straße

Seit 1993 veranstaltet die Stadt Steinau an der Straße jährlich die Puppenspieltage, die, das ist besonders, immer unter der künstlerischen Leitung aktiver Puppenspieler stehen. Außerdem unterstützt die Stadt die feste Spielstätte für Figurentheater im Marstall. Bis 2017 wirkte hier das Marionettentheater „Die Holzköppe“, das Karl Magersuppe in den 1950er Jahren mit eigener Bühne und Spielbetrieb gegründet hatte. Heute befindet sich hier das Theatrium Steinau.



2018

Förderverein Kulturspeicher Dörenthe e.V.

Mit der Verleihung der „Spielenden Hand 2018“ an den Förderverein Kulturspeicher Dörenthe e.V. und insbesondere an Herrn Karl-Heinz Käsekamp wird das große ehrenamtliche Engagement für Figurentheater in Dörenthe ausgezeichnet. Dörenthe liegt bei Ibbenbüren im dünn besiedelten Tecklenburger Land. Ohne diese Bereitschaft kleiner, lokaler Initiativen in ländlichen Regionen hätte das Puppentheater wie Kultur überhaupt einen schweren Stand.

2012

Bruder Wolfgang Mauritz

Vossenack

Bruder Wolfgang Mauritz ist Initiator des Figurentheaterfestivals Pupparium Spectaculum, das von 1989-2009 stattfand. Auf dieser Tradition aufbauend rief Mauritz 2010 das „KreatiVo“ ins Leben, ein in seiner Konzeption einmaliges Kommunikations- und Weiterbildungszentrum für Figurentheater, das in Räumen des Franziskanerklosters in Vossenack angesiedelt ist.

2015

Stadt Bad Kreuznach

Die Stadt Bad Kreuznach fördert das Museum für PuppentheaterKultur PUK unter der Leitung von Markus Dorner, das in diesem Jahr sein 10-jähriges Bestehen feiert. Ein regelmäßiger Spielplan mit Inszenierungen der nationalen und internationalen Figurentheaterszene, das Festival „marionettissimo“, Symposien über puppenspielrelevante Themen und Spielaktionen für Kinder haben dazu geführt, dass die Kunstform Puppen- und Figurentheater einen festen Stand in der Stadt hat und weit über die Stadtgrenzen hinaus geschätzt wird.

2013

Stadt Hohnstein, Hohnsteiner Puppenspielfest e.V., Traditionsverein Hohnsteiner Kasper e.V.

Zu gleichen Teilen ehrt der VDP die Stadt Hohnstein, den Verein Hohnsteiner Puppenspielfest e.V. und den Traditionsverein Hohnsteiner Kasper e.V. für die langjährigen und vor allem aktuellen Bemühungen um die Belebung des Figurentheaters in der Stadt Hohnstein.

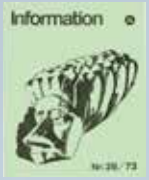
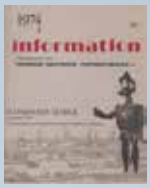
2016

Possehl-Stiftung Lübeck

Die Possehl-Stiftung fördert den Spielort Figurentheater Lübeck. Hier finden das ganze Jahr über Gastspiele und alle zwei Jahre ein internationales Festival statt. Die Possehl-Stiftung hat auch die große Privatsammlung von Fritz Fey jun. mit über 20000 Exponaten zum internationalen Figurentheater 2010 angekauft und lässt sie wissenschaftlich aufarbeiten. Museum und Theater werden in Zukunft eng zusammenarbeiten. Die dazugehörigen Häuser in der Lübecker Altstadt werden zur Zeit mit Mitteln der Stiftung saniert und dafür umgestaltet.

Jahr	Ort der JHV	Vorsitzender	Geschäftsführer	Kassierer	Beisitzer
1968	Spenge bei Bielefeld	Albrecht Roser	Fritz Leese	Kurt Seiler	
1969	Schloß Holte/Bielefeld				
1970	Kassel			Erwin Strüver	
1971					
1972	Steinau			Anton Kasper	
1973	Kassel				
1974	Lübeck				
1975	Kaufbeuren			Fritz Leese	Martha Stocker
1976	Detmold	Dieter Kieselstein			
1977	Villingen-Schwenningen	Albrecht Roser			Ilsebyll Beutel-Spöri
1978	Marl		Dieter Brunner		
1979	Göttingen	Hans Scheu			Ilsebyll Beutel-Spöri, Franz Heinz Wolf
1980	Gelsenkirchen				Martha Stocker, Franz Heinz Wolf, Bernhard Wöller
1981	Hamburg-Bergedorf	Martha Stocker		Bernhard Wöller	
1982	Moers				
1983	Marl		Dieter Kieselstein		
1984	Künzelsau				
1985	Stade				
1986	Villingen-Schwenningen	P.K. Steinmann	Tilman Harte	Barbara Scheel	
1987	Paderborn	Martha Stocker	Heinz-Peter Schmälter	Bernhard Wöller	
1988	Marl	Dieter Kieselstein	Dorothee Wellfonder		
1989	Göttingen				
1990	Schwabach				
1991	Berlin-Spandau		Dörte Kiehn		
1992	Villingen-Schwenningen	Bernhard Wöller		Jens Heidtmann	
1993	Mülheim/Ruhr	Dörte Kiehn	Andrea Haupt		
1994	Wolfsburg			Regina Wagner	
1995	Schwabach	Ilsebyll Beutel-Spöri			
1996	Berlin				
1997	Gersthofen		Detlef Heinichen		
1998	Wolfsburg	Brigitte van Lindt		Andreas Wahler	
1999	Kassel	Jörg Dreismann	Marianne Schoppan		
2000	Fulda		Mechtildis Claus		
2001	Düsseldorf				
2002	Warmsen		Britt Wolfgramm		
2003	Pulheim				
2004	Hannover			Werner Bartelt-Brüggemeier	
2005	Rostock		Ute Kahmann		
2006	Meiningen	Michael Staemmler			
2007	Steinau				
2008	Bottrop			Stella Jabben	
2009	Neustadt/Weinstraße				
2010	Lübeck			Wolfgang Wieden	
2011	Waldkraiburg				
2012	Fulda	Anke Scholz	Matthias Träger		Bernd Lang
2013	Northeim				

Satzungsänderung 2014		1. Vorsitzender	2. Vorsitzender	Kassierer	1. Beisitzer	2. Beisitzer
2014	Braunschweig	Anke Scholz	Matthias Träger	Wolfgang Wieden		
2015	Steinau a.d. Straße	Ute Kahmann			Lena Kießling	Mirjam Hesse
2016	Hohnstein					
2017	Lübeck	Matthias Träger	Miriam Helfferich	Christopher Hesse		Ulli Voland
2018	Meiningen					

VDP Zeitschrift		Nr	Redaktion	Layout	Jahr
Information 1968-1976	 	1-29	P.K. Steinmann	P.K. Steinmann	1968
					1969
					1970
					1971
					1972
				Fritz Leese	1973
		30-44	Hans Scheu	Hans Scheu	1974
					1975
					1976
puppenspiel information 1977-1999					1977
					1978
					1979
					1980
		45-49	Peter Röders		1981
					1982
					1983
		50-58	Hans Scheu		1984
					1985
					1986
					1987
		59-63	Thomas Rohloff	Bernd Malner	1988
					1989
					1990
		64-65	Muriel Camus, Kristiane Balsevicius, Peter Stelly		1991
		66-71	Muriel Camus, Kristiane Balsevicius		1992
					1993
					1994
		72-75	Ulrich Treu, Kristiane Balsevicius		1995
					1996
		76-79	Ulrich Treu, P.K. Steinmann		1997
					1998
					1999
Puppen, Menschen & Objekte Theaterzeitschrift 2000-2018		80-90	P.K. Steinmann		2000
					2001
					2002
					2003
		91	Gabriele Schamal, P.K. Steinmann	Bernd Malner, Gabriele Schamal	2004
		92-99	Muriel Camus, Kristiane Balsevicius, Gabriele Schamal		2005
					2006
					2007
					2008
		100-104	Muriel Camus, Gabriele Schamal		2009
					2010
		105	Muriel Camus, Kristiane Balsevicius, Gabriele Schamal		2011
		106-109	Kristiane Balsevicius, Gabriele Schamal		2012
					2013
		110-115	Ralf Kiekhöfer, Gabriele Schamal	Gabriele Schamal	2014
					2015
					2016
		116	Ralf Kiekhöfer, Gabriele Schamal, Kristiane Balsevicius		2017
		117	Ralf Kiekhöfer, Gabriele Schamal		2018

Referat zur Geschichte des VDP mit Fotoarchiv des VDP und historischem Pressearchiv

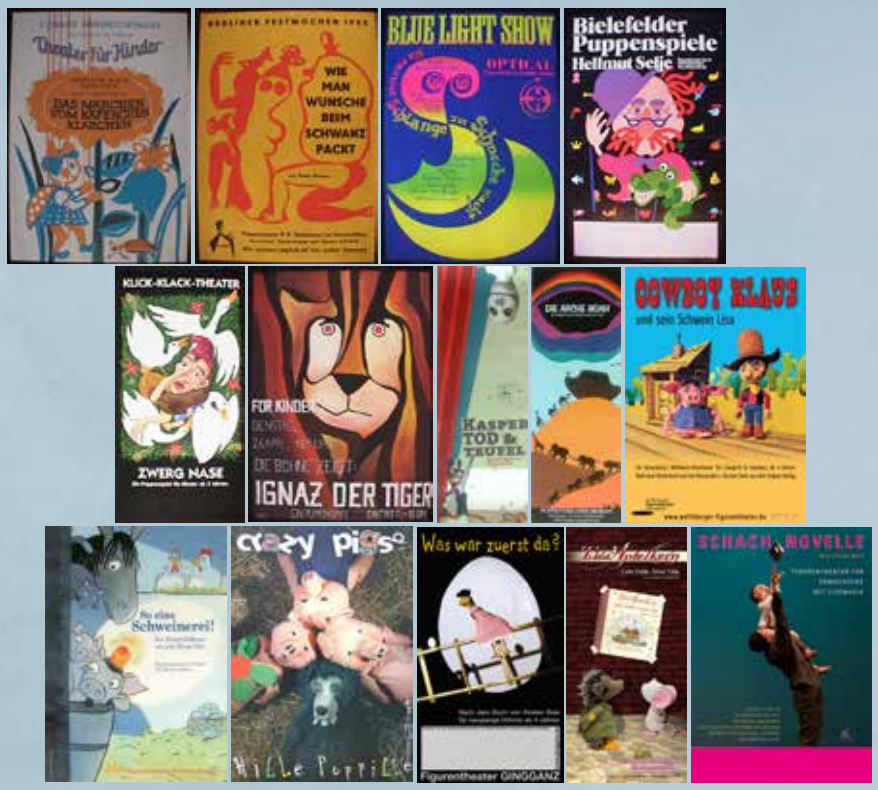
Fotos aus den vergangenen Jahrzehnten dokumentieren Figurentheater mit all seinen Facetten im Wandel der Zeit. Ergänzend dazu gibt es ein historisches Pressearchiv mit Zeitungsartikeln aus den Jahren 1960 bis 2000 zu den meisten VDP-Mitgliedsbühnen, aktuellen und ehemaligen. Aus den schriftlichen Nachlässen der Puppenspieler Albrecht Roser und Franz Heinz Wolf sind außerdem umfangreiche Dokumente zur Anfangszeit und Entwicklung des VDP vorhanden. Der Standort des Archivs ist das Museum für PuppentheaterKultur der Stadt Bad Kreuznach.

Archivleitung:
Markus und Eleen Dorner
dornerei@web.de

Plakatarchiv

Seit der Gründung sammelt der VDP Plakate seiner Mitgliedsbühnen. Die Sammlung enthält ca. 4000 Exemplare, davon 2000 doppelte oder mehrfach vorhandene – nicht mitgerechnet die Plakate von Festivals und internationalen Kollegen. Die Erfassung der Plakate erfolgt in einer Datenbank mit Angaben über Größe, Titel, Bühne, Datierung usw. Jedes Plakat wird fotografiert, digital abgelegt und mit weiteren verfügbaren Hintergrund-Informationen z.B. Stichwortzuordnung, Premieren und Produktionsdaten angereichert.

Archivleitung:
Sven und Kerstin Tömösy-Moussong
theater@moussong.de



Sammlung von Zeitungsausschnitten

Hier werden nach und nach das historische Pressearchiv und aktuelle Presseartikel nach Bühnen geordnet digitalisiert.

Archivleitung:
Felicitas Zoppeck-Pischel
zoppeck@googlemail.com

VDP-Video-Archiv

„VHS oder Beta?“ war das Thema einer langen, hitzigen Diskussion, als das Video-Archiv 1984 beschlossen wurde.

Gerhard Bergner führte das Archiv in VHS. Er nahm zum einen die Puppenfilme in unseren drei, später sogar vier Fernsehsendern auf, zum anderen besaß er den Luxus einer Kamera (von der Größe eines dicken Aktenkoffers). Dieser Kamera verdanken wir Vorstellungs-Mitschnitte von Kollegen, die bedeutende Zeitdokumente darstellen.

Vor gut 20 Jahren bestand das Archiv aus zwei Reisekoffern mit Kassetten. Inzwischen ist es gewachsen und findet jetzt – dank Digitalisierung – in einem kleinen Alu-Case von noch nicht einmal Schuhkarton-Größe Platz.

Heute kommen statt neuer Vorstellungs-Mitschnitte immer mehr professionell produzierte Werbe-Videos der Bühnen dazu, und das Aufnehmen von Fernsehsendungen war bei der heutigen Vielzahl der Sender bald nicht mehr möglich - und auch nicht nötig. Ein Archiv aus real existierenden Kassetten oder CDs scheint im Zeitalter von YouTube eher verstaubt und überflüssig.

Aber: Dank Gerhard Bergner befinden sich im VDP-Video-Archiv Schätze aus einer Zeit, zu der private Video-Aufnahmen noch die Ausnahme waren. Schätze, die man bei YouTube und Co vergeblich suchen wird…

Archivleitung:
Michael Benecke
theater@eckerken.de

Literaturempfehlungen

Auto-/Biographien

50 Jahre Augsburger Puppenkiste, Rütten & Loening Berlin 1997

Anton Bachleitner: Düsseldorfer Marionettentheater, Frankfurt/Main 2003

Susanne Forster, Stefan Fichert: Das Spiel ein Leben – Das musikalische und poetische Figurentheater der Puppet Players, Puppen&Masken Frankfurt/Main 2010

Fritz Leese: Kann man denn davon leben ...? – Ein Puppenspieler erzählt, Puppen&Masken Frankfurt/Main 1986

Christoph Lepschy: Puppen für „die bühne“ – 40 Jahre Literarisches Figurentheater Steinmann, München 1999

Willibald Meyer: Kleine Lebensernte eines Puppenspielers, Puppen&Masken Frankfurt/Main 2009

Raphael Mürle: Blickfang – 25 Jahre Figurentheater Raphael Mürle, Puppen&Masken Frankfurt/Main 2012

Crista Oeffler-Wöller, Bernhard Wöller: Optical – 25 Jahre Optical-Figurenbühne in Bildern und Berichten, Puppen&Masken Frankfurt/Main 1996

Albrecht Roser: Gustaf und sein Ensemble, Bleicher Verlag Gerlingen 1992

Hans Scheu: Puppen Theater Spiele – Aus der Arbeit einer Puppenbühne, Puppen&Masken Frankfurt/Main 1982

Theater Hans Wurst Nachfahren, Alexander Verlag Berlin 2006

Sachbuchauswahl von P.K. Steinmann

Figurentheater – Reflexionen über ein Medium, Puppen&Masken Frankfurt/Main 1983

Theaterpuppen – ein Handbuch in Bildern, Puppen&Masken Frankfurt/Main 1980 und 1993

Puppen für „die bühne“ – Eine optische Bilanz, Puppen&Masken Frankfurt/Main 1984

Die Theaterfigur auf der Hand, Puppen&Masken Frankfurt/Main, 2005

Zur Geschichte des Puppenspiels

Lars Rebehn, Olaf Bernstengel: Volkstheater an Fäden, Mitteldeutscher Verlag Halle/Saale 2007

Ernst Frieder Kratochwil: Deutsches Puppen- und Maskentheater seit 1900, Schibri Verlag Uckerland 2012

Dorothea Kolland und Puppentheatermuseum Berlin (Hg.): FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen, Elefanten Press Berlin 1997

Henryk Jurkowski: Métamorphoses – La marionnette au XXe siècle, éditions l’Entretemps 2. erweiterte Auflage Charleville-Mézières 2008

Antonia Napp, Silke Technau, Stephan Schlafke: Ausgedacht & Handgemacht – Theaterfiguren und ihre Schöpfer, Puppen&Masken Lübeck 2016

Veröffentlichungen der Museen

Museum für PuppentheaterKultur PuK Bad Kreuznach

TheaterFigurenMuseum Lübeck

Puppentheatersammlung München

Österreichisches Theatermuseum

Museum für Gestaltung Zürich

Fachzeitschriften

Puppen Menschen & Objekte Theaterzeitschrift, Hg. Verband Deutscher Puppentheater e.V.

Das andere Theater, Hg. Union Internationale de la Marionnette/Deutschland

double, Hg. Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst

Stückearchiv

Das Stückearchiv mit über 800 historischen und aktuellen Manuskripten und Stücken wurde von Muriel Camus initiiert und befindet sich jetzt im TheaterFigurenMuseum Lübeck.

Archivleitung:
Stephan Schlafke
buero@kobalt-luebeck.de

Fernsehpuppenspiel

Viele haben seit den 50er Jahren für das Fernsehen gearbeitet, gespielt, kameratauglich Spieltechniken erfunden, Serien erarbeitet, sind mit Schauspieler*innen aufgetreten, in künstlichen Kulissen, mit ihren Figuren in realen Autos, Straßenbahnen gefahren, über Städte geflogen oder haben amerikanische Serien nachgespielt und bereichert. Vor allem die populären Serien der Augsburger Puppenkiste prägen bis heute landauf landab die ersten Assoziationen an Marionettenspiel/Puppenspiel für Kinder. Diesen großen und sehr speziellen Bereich des Berufsalltags haben wir dennoch ausgeklammert. Er wäre ein vollständig eigenes ergänzendes Kapitel wert!

Die Aktivitäten der VDP-Mitglieder werden seit 50 Jahren von der eigenen Zeitschrift *puppenspiel information / Puppen Menschen & Objekte* begleitet.

Weitere Archivmaterialien zu einzelnen Bühnen findet man in den Puppentheatersammlungen in Berlin, Bad Liebenwerda, Lübeck, Dresden und München.

Fotonachweis

Die Publikation ist mit Bildmaterial der Verbandszeitschriften *puppenspiel information / Puppen Menschen & Objekte Theaterzeitschrift* illustriert worden. Die Fotos sind von den jeweiligen Bühnen den Redaktionen zur Verfügung gestellt worden, oft nicht mit Benennung der Fotografen.

Hier folgen die Namen der von uns recherchierbaren Fotografen: P.K. Steinmann, H. Scheu, I. Höfer, A. Schindler, anemel, foto-ed, K. Kujelis, M. Perlitz, M. Fröhlich, K. Spöri, L. Edelhoff, H. Hesse, E. Podehl, S. Schlafke, M. Buchin, R. Jablonka, A. Schmitz, M. Labedat, J. Welsch, K. Kellermann, G. Blaese, S. Technau, F. Fey, C. Göhler, S. Stache, R. Brauns, P. Wolfram, M. Eisenäscher, K. Zinnecker, blees, G. Weinhold, J. Reinsbach, O. Malzahn, T. Rumpp, M. Krauss u.a.

Sollten sich weitere Fotografen ermitteln lassen, bitten wir um Benachrichtigung, um in einer folgenden Auflage die Angaben zu vervollständigen.

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien