

## Der andere Körper – Gedanken zum Spiel mit Figuren in theaterpädagogischen Feldern.

Harald Volker Sommer

Die Puppe ist der andere Körper. Es geht beim Spiel mit Figuren, Objekten und Puppen um die Kunst, diesen anderen Körper zu lenken und zu beleben. Im Folgenden soll es um die Erfahrungsmöglichkeiten nicht professioneller Puppenspieler\*innen, aber auch um die Wirkung der Puppe auf das Publikum in theaterpädagogischen Spielzusammenhängen gehen. Wir begegnen in theatral-szenischen Zusammenhängen oft dem Phänomen geborgter Körperlichkeit. Wir schlüpfen in Rollen, die ein anderes Körperbild in uns evozieren als es unser eigenes ist, spielen einen Körper, der anders funktioniert, wahrnimmt, atmet, sich bewegt, andere Limitierungen aufweist, uns Grenzen setzt oder die eigenen erweitert. Spielen wir z.B. ein Tier, das schneller, leichter, größer oder schwerer ist, benützen wir zur überzeugenden Darstellung Mittel der Verfremdung: Wir laufen in Zeitlupe, lassen den Boden unter uns gleichsam verschwinden, indem wir andeuten, dass wir jetzt fliegen. Stets ist es ein anderer Körper, den wir mit dem eigenen in Beziehung setzen. Darsteller\*innen und ihr Körper: das ist der ununterbrochene Dialog, den es auf der Bühne zu bewältigen gilt.

In theaterpädagogischen Feldern tritt das meiner Erfahrung nach noch eindrücklicher und notwendiger ins Zentrum unserer Betrachtungen. Denn "theaterpädagogische Spieler\*innen", um sie hier einmal so zu nennen, ist als nicht professionell ausgebildete/r Spieler\*in zuerst einmal stärker auf seinen eigenen Körper in der ihm eigenen Verfassung verwiesen, weil er/sie ja professionelle Techniken der Verwandlung nicht als Methode erlernt hat. Ihm/ihr dient die Rolle zu eigenen Erfahrungen. Das tut sie bei professionellen Schauspieler\*innen auch, aber hier steht das Spiel letztlich im Dienst der Rolle, beim theaterpädagogischen Spiel aber die Rolle im Dienst des/der Spielers\*in. Die Spieler\*innen in theaterpädagogischen Settings verfügen über kein externes Instrument, sondern eben über ihren eigenen Körper. So arbeitet also der/die anleitende Theaterpädagog\*in mit Menschen, die sich selbst ihr Instrument sind. Daraus ergeben sich bekanntermaßen viele Chancen und Problemfelder der theaterpädagogischen Disziplin. Was bedeuten diese einleitenden Gedanken für das Figurentheater in theaterpädagogischen Feldern? Man könnte folgende Fragen formulieren:

1. Was macht die Puppe mit dem, der sie bespielt?
2. Welche Erfahrungen bieten sich im Puppenspiel an - im Unterschied oder im Zusammenhang mit dem Theater-spiel, bei dem der eigene Körper das Feld der Erfahrung ist?
3. Welche Rolle spielt die Puppe in ästhetischen Bildungsprozessen?

Es gibt in den Stationen eines heranwachsenden Kindes immer wieder die Begegnung mit den bewegten und bewegenden Objekten, Figuren und Puppen, unterschiedlich, je nach Sozialisation und kulturellem Hintergrund. Es ist fester Bestandteil des Heranwachsens, mit dem Kuscheltier zu sprechen, oder der Mutter etwas über den Weg der Puppe, des Objekts, zu sagen. Und da sind natürlich alle Spiele mit den Tabus, mit Gewalt und Sexualität, die in der Puppe ideales Objekt und Partner

finden. Als mein Sohn Adrian etwa drei Jahre alt war, trat für mich zum ersten mal deutlich erkennbar die magische Kraft der Puppe in sein Leben: als ich bei einem Zornanfall nicht mehr weiter wusste, nahm ich eine Stoffschlange und berührte ihn mit dem Kopf der Schlange und sagte ihm, jetzt fresse gerade die Zornschlange den ganzen Zorn weg. Adrian schwieg von einem Moment auf den anderen, lies das Ritual über sich ergehen, beruhigte sich - und war's zufrieden. Was kann uns dieses Beispiel sagen?

Die Puppe ist hier selbst ganz Projektions- und Phantasiefläche, denn „tatsächlich befähigt der mediale Charakter der Puppe das Kind zu praktisch-sinnlichen Tätigkeiten als modellbildende“ (TP Wörterbuch 235). Sie ist der leere Körper, unbelebt, bereit für den von außen kommenden Spielimpuls. Bei dem oben genannten Beispiel geht es um das Materialisieren von Gefühlen mittels Objekten, und zugrunde liegt dieser Materialisierung das Phänomen der Stellvertretung. Die Puppe steht für etwas. Der sie bewegende und - letztlich auch der von ihr bespielte Spieler – übertragen ihre inneren Prozesse und Emotionen auf einen Stellvertreter. Welche Chancen erwachsen aus dieser Stellvertretung? Was bedeutet das für die spielerische Erfahrung, für den eigenen Körper, die Wahrnehmung im Spiel, für den ästhetischen Erfahrungsprozess generell?

Stellvertretung ist ein Begriff, der durch die zahlreich existierenden und unterschiedlich diskutierten systemischen Ansätze immer stärker in den Fokus theaterpädagogischen Arbeitens rückt, weil sie wie eine grundlegende Matrix den vielen theatralen Spielvorgängen zu Grunde liegt. Das Phänomen der Stellvertretung beruht kurz gefasst auf der Tatsache, dass jemand etwas für jemanden oder in der Rolle eines anderen tut. Im Zentrum steht die Annahme, dass es der Wirkung von Handlungen keinen Abbruch tut, wenn jemand für einen anderen, besser, im Handlungsmuster des anderen, und nicht als er selbst - also eben als dessen Stellvertreter - diese Handlungen durchführt. Oft ist diese Stellvertretung selbst erst der Möglichkeitsraum, ja die Voraussetzung für neue Erfahrungen des Vertretenen. Schauspiel selbst ist Stellvertretung: ein Mensch spielt jemand anderen oder etwas anderes, die als Zuschauer beteiligten folgen den Vorgängen mit mehr oder weniger Einfühlungsvermögen. Die Marionette wiederum ist Stellvertreter des Spielers, gleichzeitig aber auch der Zuschauer, weil die Marionette ja in diesem Moment einen Rollenträger darstellt, der Identifikationsfigur werden kann. Ich als Puppenspieler wiederum bin derjenige, der Figuren außerhalb meines eigenen Ichs zum Leben erweckt und so mit einer verfremdenden Distanz etwas über mich aussagen kann. Durch das Medium Puppe ist die notwendige Eigendistanz dafür gegeben. Schöpfer sein: einer Puppe Leben einhauchen, sie bewegen, beleben, mit Leben füllen. Dieser Schöpfungsakt findet – wieder stellvertretend für den Schöpfungsakt generell – auf der ästhetischen Ebene statt. Für die nicht-professionellen Spieler\*innen bedeutet das, den kreativen Akt des spielerischen Gestaltens über eine Entfernung, jedoch nicht losgelöst von seinem eigenen Körper zu erleben.



## Der andere Körper

Wir kennen am konkretesten das Phänomen der Stellvertretung bei den sogenannten systemischen Aufstellungen: man nimmt sich in diesen Aufstellungen aus einer Gruppe sogenannter „Repräsentanten“ einen „Stellvertreter“, um seine eigene innere Skizze, z. B. eines Problems, eines Anliegen, nach außen zu tragen und sichtbar zu machen. Mittels der Körper der anderen wird dieses Anliegen sozusagen „materialisiert“. Die einzelnen Stellvertreter geben nun Rückmeldungen. Der Prozess einer Aufstellung dynamisiert nun die einzelnen Positionen und „stellt“ sie in Beziehung. Nun können diese Stellvertreter auch durch z. B. Schuhe markierte Positionen im Raum sein, auf die Ich mich selber stelle d. h. ich begeben mich in unterschiedliche Positionen - mit meinem eigenen Körper. Es treten Emotionen und wahrnehmbare Körperempfindungen auf. Hierbei gibt es offensichtliche Parallelen zum Schauspiel. Es gibt nun Aufstellungsszenarien, und hier wird es für den Zusammenhang mit dem Figurentheater interessant, wo mit kleinen Figuren gearbeitet wird. Die Figur also wird zum Träger einer bestimmten Position, und nur mehr durch das Berühren einer Figur, z. B. mit dem Finger, werden die einzelnen emotionalen Rückmeldungen auf diesen Positionen abgerufen. Die Figur selbst ist also gleichwertiger Stellvertreter geworden, aber dieser Abstrahlungsleistung schließt die eigene Körperempfindung nicht aus. Natürlich ist der eigene Körper trotz Stellvertretung hoch involviert, es gibt kein Spiel mit Figuren ohne den eigenen Körpereinsatz, wie unterschiedlich in der Intensität auch immer. Aber es ist eben doch ein stellvertretender Einsatz. Die Puppe ist aber nicht nur Partner, sie ist auch ein Verstärker, ein Verzerrer und Ableiter der eigenen Empfindungen. Die Puppe ist somit ein Rollen- und Gefühlsträger und wird zum Dialogpartner innerer Vorgänge. Sie kann das, weil sie uns nichts entgegen setzt, durch eine kreative Passivität und Unbelebtheit, wie ich es nennen will. Die Puppe, die Figur, die Marionette, das Objekt, sie alle sind also zutiefst mit dem Phänomen der Stellvertretung verbunden. So kann man zusammenfassend sagen, „*dass der Spieler die Puppe gewissermaßen in ein Subjekt umwandelt.*“ (Barthel 235) Es entsteht eine „*subjektbezogene Figur, die weder*

*mit dem Gegenstand, noch mit dem Spieler identisch, sondern ein Anderes ist.*“ (a. a. O.)

Ich möchte in diesem Zusammenhang einige Gedanken des Schauspielers, Regisseurs und Theatertheoretikers Gordon Craig ins Feld führen, die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts formuliert wurden. Craig strebte eine radikale Neudefinition des Schauspielers an: Er sollte von der Bühne verschwinden, weil laut Craig letztlich unfähig, Anmut, Schönheit und Grazie zu verkörpern. Ich werde hier lediglich einige Vorgesandten zu Craigs zu seiner eigentlichen Theorie besprechen, nämlich Craigs Vorstellungen zur Marionette selbst - und versuchen diese in den Zusammenhang mit dem Puppenspiel unter theaterpädagogischer Perspektive bringen. Ich stütze mich dabei auf die Publikation „Schönheit. Die Schauspieltheorie Edward Gordon Craigs“ von Katharina Wild.<sup>1</sup> Auch Craigs Gedanken führen uns in die Problematik der Stellvertretung, und ich werde auch hier versuchen zu zeigen, dass die Wirkung der Puppe, ihre Mächtigkeit, zentral in ihrer Stellvertreterfunktion liegt. Nur die Puppe, die Marionette nämlich, könne nach Craig, frei von Emotionen und Befindlichkeiten, wahre Schönheit und Grazie erreichen. Sie ist nicht ge- und verstört durch die Unzulänglichkeiten des menschlichen Körpers. Nun sind wir aber als Theaterpädagog\*innen in Ausbildung und Praxis geradezu aufgefordert, eben dieses Feld der laut Craig „unzulänglichen“ Körper zu betreten. Jeder soll und kann spielen, es gibt eben aus theaterpädagogischer Perspektive keine Unzulänglichkeiten, sondern nur unterschiedliche Körper mit unterschiedlichen Erfahrungsräumen. Wie sollten also gerade Gordon Craigs Gedanken, für den ja nicht einmal professionell ausgebildete Schauspieler\*innen es schaffen, die Höhe der Darstellung, die Craig vorschwebt, zu erreichen, für die Theaterpädagogik und hier im Zusammenhang mit dem Puppenspiel interessant sein? Ich glaube, es gilt, den Fokus weg von der Wirkung der Puppe auf den Zuschauer hin zum/r Puppenspieler\*in selbst zu richten. Was liegen für ihn – im Licht der Craigschen Gedanken - für Erfahrungen und Chancen bereit? Vielleicht gelingt es,



Emilien Truche - Konfetti Foto A. Kolata



Emilien Truche - Konfetti Foto A. Kolata



## Der andere Körper

Craigs Ansätze hier als metaphernreiche Impulse zu verstehen, und für uns zu übersetzen.

Die Marionette ist laut Craig göttlichen Ursprungs, war einmal selbst Abbild Gottes wie der Mensch, und wurde dann, so Craigs märchenhaft-mythische Erzählung, von den Menschen aus seinen Tempeln vertrieben und von den Menschen imitiert, und somit waren die ersten Schauspieler geboren<sup>2</sup>. Somit ist der craigsche Schauspieler eine Kopie eines Ur-Abbildes. Die Marionette, wie wir sie heute kennen, sei dann wieder Abbild der Schauspieler und somit doppelte Blaupause. Somit sieht Craig sowohl Marionette als auch den Schauspieler als Degenerationserscheinungen an. Die Puppe ist also ein Stellvertreter und Abbild göttlicher Instanz, wie es auch der Mensch ist. Nur ist die Puppe eben laut Craig immer noch der bessere Stellvertreter, weil nicht mit eigenem Willen ausgestattet und damit gehörig problematisiert. Wir finden bei Craigs Gedanken zur Marionette vor allem einen Begriff, der uns im Zusammenhang mit dem theaterpädagogischen Puppenspiel zu weiteren Gedanken einlädt: den des Gehorsams. Wobei bei Craig damit nicht ein strenges Hierarchiegefälle gemeint ist, sondern eher Hingabe an den schöpferischen Prozess. Die Marionette will nichts für sich selbst. Es ist diese „kreative Willenlosigkeit“, die die Puppe bietet. Die Puppe lässt die Dinge geschehen. Ein Zustand, den wir als Darsteller so oft erreichen wollen. Oft ist beim Theater spielen von sogenannten Flow-Zuständen die Rede. Die Puppe ist ganz Flow, sie ist schon in dem Zustand, den der Mensch mühsam ühend doch nicht ganz oder nur phasenweise erreichen kann. Die Puppe ist eben auch Werkzeug zum Flow. Der Spieler erreicht durch sie einen Zustand der hochkonzentrierten Selbstvergessenheit. Wir sind als Theaterpädagog\*innen nicht so pessimistisch wie Craig, und glauben, dass der menschliche Spieler vielleicht nicht nie, sondern eben nur sehr schwer diesen Zustand erreichen kann, mit viel Übung. Mit Hilfe und über den Umweg der Puppe ist ein neuer Weg hin zu diesem Zustand eröffnet, verbunden mit dem eigenen Körper. Diese Verbindung ist jenes notwendige Band zwischen Spieler und Puppe, das Kleist in seinem berühmten Aufsatz „Über das Marionettentheater“<sup>3</sup> anspricht, wenn er von der Führung der Puppe spricht. Es geht darum, dass sich der Puppenspieler in die Puppe hineinversetzen müsse, um beteiligt zu sein: *„Ich fragte [...], ob er glaube, dass der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsste? Er erwiderte, dass, wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.“* (Kleist 946). Kleist spricht dann von der Linie, der Führungslinie, die es zu beschreiben gilt, wenn man die Puppe bewegt. Diese Linie *„wäre nichts anderes als der Weg der Seele des Tänzers, und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andere Worten, tanzt.“* (ebd.)

Es ist diese „Seele“, d.h. die innere Beteiligung, die Emotion, das Anliegen, des Spielers, die da in die Puppe hineinversetzt und dann wieder daraus evoziert wird. Eines scheint klar: Kein Puppenspieler spielt ohne Körpereinsatz. Und doch unterscheidet sich dieser Körpereinsatz unter theaterpädagogischer Perspektive erheblich von dem eines selbst auf der Bühne agierenden Spielers. Hier ist eben der andere Körper wirklich ein anderer. Über die

Puppe kann der Mensch sich die Grazie borgen, andeutungsweise, mit der spielerischen Freiheit der Distanz ausgestattet. Das Spiel über das Vehikel des Objekts, das seine Tücken hat, das bespielt werden, mit einer Technik, die gelernt werden muss, macht frei: um schließlich schwerelos zu werden und tatsächlich spielerisch sich traumhaften Zuständen zu nähern. Das ist nicht poetisch romantisierend gemeint: die sprunghafte „antigrave“ (Kleist 948) Logik unserer Träume, der Zeitsprung, der Rollen- und Perspektivenwechsel, das Fliegen, das Sterben ohne Konsequenz, das alles sind ja auch jene verfremdenden Theatermittel, die wir auch aus dem Kinderspiel und sonstigen theaterpädagogischen Zusammenhängen kennen. Hier, dank der Puppe, ausgelagert und doch verbunden mit unserem Körper, treten diese Phänomene beinahe noch stärker hervor: der schöpferische Zustand des Belebens, das selbst Erschaffen, das einer Figur Leben Einhauchen, ist eine besondere Erfahrung, die über eine gewöhnliche Gestaltung einer Rolle hinausgeht und dem theaterpädagogischen Spieler völlig neue Erfahrungsräume bietet. Wir docken z.B. im Spiel mit den Objekten wohl auch an kulturelle Zustände an, in denen die Dinge noch selbst zu uns sprachen, an eine animistische Phase: Im Objekttheater bewegen sich die Dinge tatsächlich wie im Traum.

Kleists Gedanken führen uns erstaunlicher Weise direkt zur theaterpädagogischen Fragestellung: Worin liegt ein möglicher Mehrwert der Puppe, der Figur, des bespielten Objekts in der ästhetisch-theatralen Bildungsarbeit? Zwei Gedanken möchte ich herausgreifen: Kleist spricht, wie schon oben zitiert, vom Hineinversetzen in die Marionette, also von der Beteiligung des Spielers. Das ist der zentrale Akt der spielerischen Erfahrung mit dem anderen Körper, den nur die Puppe so bieten kann. Das trifft auch das Problem der Wiederholbarkeit von ästhetischen Vorgängen. Im Schauspiel stellt sich uns oft die Aufgabe des kreativen Verlernens, um Selbstbeobachtung und Reflexion während der Darstellung tunlichst auszuschalten. Man kann schwerlich den sogenannten „ersten Moment“ willentlich wieder finden, meist wird man eher von ihm gefunden. Die Puppe stellt sich dem Phänomen des Wiederholens allerdings anders, kühler, wenn wir Brechtsches Vokabular verwenden möchten, „durchkälteteter“. Wenn es auch ein ganzes Stück Arbeit ist, frei nach Kleist, die Linien zu führen, und technisch genau zu arbeiten, damit die Puppe das macht, was sie soll, so steht doch die Puppe der Wiederholung selbst nicht im Weg, ist einmal eine bestimmte Bewegung gefunden.

Versuchen wir zusammenfassend einige zentrale Aussagen zu formulieren:

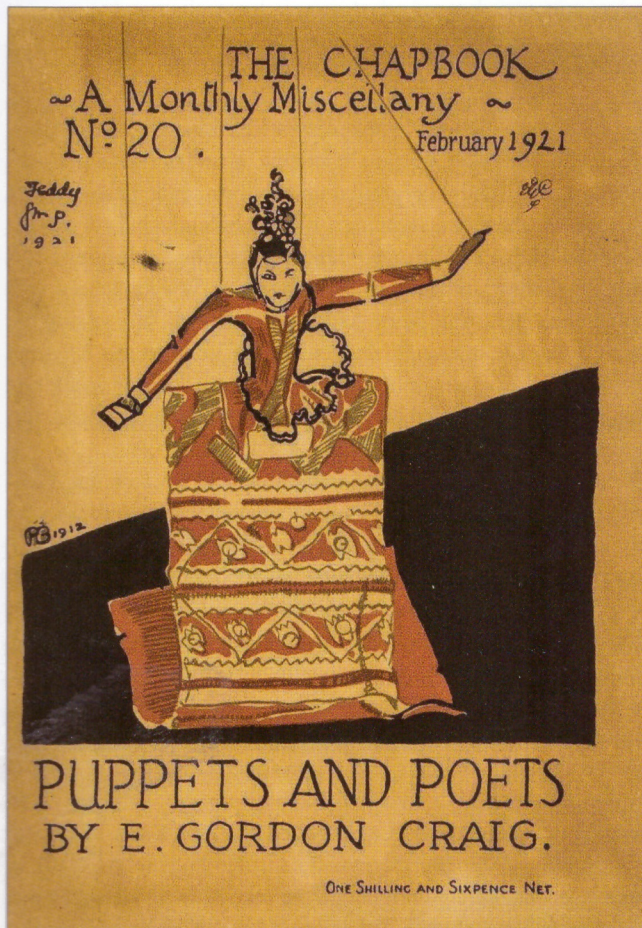
1. Puppenspieler\*innen selbst sind beim Spielvorgang nicht im Fokus des Spiels, sondern die Puppe ist es.
2. Spieler\*innen können ganz bei sich sein, indem sie ganz bei der Puppe sind, d.h. sich in die Puppe hineinversetzen.
3. Es herrscht dabei große emotionale Beteiligung, gepaart mit einer Distanz (Durchkältung), durch die notwendige Beherrschung einer Spieltechnik mit einem Objekt.
4. Die Puppe kann was, keine Spieler\*innen mit ihrem Körper können, z.B. fliegen, verbrennen, zerreißen.
5. Es gibt ein Instrument, das es zu erlernen gibt, nämlich die Puppe. Puppenspieler\*innen haben ein Übungsmedium, das nicht sie selbst, nicht ihr eigener Körper ist.



## Der andere Körper

Puppenspiel ist ein ästhetisches Handwerk im direktesten Sinn des Wortes. Erst die erlernte Technik, und sei sie noch so basal, ermöglicht eigene Spielerfahrungen. Erst im im anderen Körper kann ich mich spiegeln und wiederfinden. Dieser Abstand

öffnet den viel umwobenen Möglichkeitssinn. Ich spiele in einem von mir geführten Körper Aspekte meiner selbst. Die Puppe ist der mir nächste anvertraute andere.



## Anmerkungen

1 Wild, Katharina: Schönheit. Die Schauspieltheorie Edward Gordon Craigs, Recherchen 80, Theater der Zeit Verlag Berlin, 2011

2 siehe Wild 2011, S. 92f

3 Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater, In: Sämtliche Werke, Artemis und Winkler Verlag München 1994

## Literatur

Barthel, Henner: Puppentheater/Figurentheater. In: Koch, Gerd und Streisand, Marianne: Wörterbuch der Theaterpädagogik, Schibri Verlag Milow 2003

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater, In: Sämtliche Werke, Artemis und Winkler Verlag München 1994

Wild, Katharina: Schönheit. Die Schauspieltheorie Edward Gordon Craigs, Recherchen 80, Theater der Zeit Verlag Berlin, 2011