

Jette Lund
Engsvinget 27
2400 København NV
31 602315

14. März 1995

Zusammenfassung der Diplomarbeit: "Die fiktive Wirklichkeit und die wirkliche Fiktion - Elemente zur Theorie des Puppentheaters", am 13. Februar 1995 bei Institut für Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Kopenhagen, abgegeben.

Im einleitenden Abschnitt wird über den Hintergrund der Diplomarbeit berichtet. Die Definition der Arbeit ist eine Untersuchung des Puppentheaters, als "die kommunikative Wirksamkeit eine Puppe vor einem Publikum zu spielen und ... der Hintergrund und die Voraussetzungen sowohl für diese Wirksamkeit als auch für deren Erlebnis" verstanden.

Die Grundlage der Arbeit ist aus der Dissertation Professor, Dr. K.Kavrakova-Lorenz': "Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers" genommen. Mit Ausgangspunkt in der Faszination, die das Puppentheater ausübt, die Abwertung, die das Puppentheater oft ausgesetzt wird, wie auch in den Mangel an theoretischen Arbeiten über das Puppentheater als ästhetisches Ausdrucksmittel, werden drei Fragen formuliert, betreffend die Wirkungsweise des Puppentheaters ("Ästhetik"), seine Wirkungsmittel ("Dramaturgie") und endlich die Konzeptionen des Puppentheaters ("Ideologie"). Diesen Fragen werden in den drei Hauptkapiteln beleuchtet. Die Einleitung wird mit Definitionen der verwendeten Begriffe abgeschlossen.

Im ersten Kapitel - die Wirkungsweise oder "Ästhetik" des Puppentheaters, wird der mögliche psychologische Hintergrund des Puppentheaters untersucht. Mit Ausgangspunkt in den Begriffen D.W. Winnicotts: Das "Übergangsobjekt" und der "potentielle Raum", wird ein Entwicklungsmodell des Aufbaus der inneren Vorstellungen in dem menschlichen Gehirn vorgeschlagen, und das Theater wird auf dieser Grundlage als ein "potentieller Raum", auf eine gesellschaftliche Ebene erweitert, betrachtet. Das Puppenspiel hat dann, dieser Theorie nach, seine psychologische Wurzeln in das "Übergangsobjekt" des Kleinkindes, während das "Körperspiel" im Rollenspiel eines späteren Kindheitsalters wurzelt. Dadurch wird zwei verschiedenen Etappen in der Entwicklung des Individuums definiert, die nicht als von einer "niedrigeren" zu einer "höheren" Stufe betrachtet werden können, sondern eher als Entwicklung bleibender "Bereiche" des potentiellen Raumes des Individuums, durch die Begriffe "Wesensunterschied" und "Übereinstimmung" charakterisiert. Der Paradox des "potentiellen Raumes" wird in Beziehung zum Begriff "ästhetisches Erlebnis" und im Verhältnis sowohl zur Faszination wie auch Abwertung des Puppentheaters als Theaterform gestellt.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den Wirkungsmitteln oder der "Dramaturgie" des Puppentheaters, die Wirkungsmittel unter dem

Blickwinkel "Faszinationswerte" betrachtet. Die Faszinationswerte werden durch die Begriffe "Modell", "Verwandlung" und "Show" definiert.

Indem das Theater übergeordnet als ein Modell der Wirklichkeit begriffen wird, wird das Puppentheater und die Puppe in ihrer Eigenschaft eines Modells - bzw. "Skalamodell" und "Analogmodell" - betrachtet, und nachgewiesen, daß die Puppe unabhängig von ihrem Charakter und Gestaltung, kraft ihren Material- und Gegenstandscharakter, immer Träger metaphorischen Bedeutungen ist. Der Faszinationswert "Modell" entsteht dann im Spannungsfeld zwischen Materialcharakter und "Porträtähnlichkeit" auf die Achse der "Metonymie", zwischen Gegenstandscharakter und Symbolwert auf die Achse der "Metapher". Als Zeichen beschrieben liegt das Spannungsfeld zwischen "arbiträr" und "motiviert" (illustrativ) in der ersten Dimension, und zwischen "privat" und "konventionell" in der anderen Dimension.

Kraft seines Modellcharakters, ist das Wirkungsmittel des Puppentheaters das Bild vielmehr als das Wort; während aber die Bewegung und der Materialcharakter aus der Puppe selbst entspringt, liegt die Sprache außer der Puppe. Die Grenze des Faszinationswertes "Modell" ist so erreicht, und der Puppenspieler, in seiner Interaktion mit der Puppe, muß in der Untersuchung einbezogen werden: Der Faszinationswert "Verwandlung".

Hier geht der Puppenspieler und die Puppe in einem sichtbar gemachten dialektischen Verhältnis ein, wo die "Verwandlung" der Puppe zur "lebendigen" Rollenfigur die "Verwandlung" des Puppenspielers zum "Motor" der Puppe entspricht. Es ist dieser "Vertrag" zwischen Puppe und Puppenspieler, der den Zuschauer vermittelt werden. Das Eintreten des Puppenspielers im "potentiellen Raum" gibt den Zuschauer die Möglichkeit dem angebotenen "Modell" als "Wirklichkeit" zu erleben. Die Wechselwirkung zwischen Puppenspieler und Puppe kann als "die kleinste dramaturgische Einheit" des Puppentheaters betrachtet werden, und ist in sich ein Modell und damit Träger von Bedeutungen.

Der dritte Faszinationswert "Show" knüpft sich das für die Kunstform Charakteristische an, und bedient so die beiden anderen Faszinationswerte, die von ihrer Seite das Wirkungsmaterial der "Show" liefern. Dieser Faszinationswert setzt voraus, daß der Zuschauer ist oder wird sich die Anwesenheit des Puppenspielers bewußt, auch wo der Puppenspieler nicht sichtbar ist.

Das Kapitel endet mit einem Abschnitt über das Zusammenwirken der Faszinationswerte im kommunikativen Prozeß zwischen Spieler und Puppe und zwischen Spieler und Zuschauer. Die "Rollenfigur", die im Puppenspiel gestaltet wird, entsteht in diesem Prozeß und ist nicht gleich der Puppe zu setzen; Die Puppe ist "Rollenfigur" neben und zusammen mit dem Spieler.

Der Faszinationswert "Verwandlung" kann als eine Reihe von "Brüche", die man nur auf dem "nichtgebrochenen" Hintergrund des Modells erkennen kann.

Das für das Puppentheater Besondere ist das doppelte Bild, der ständige Wechsel des Subjekts mit dem Objekt, der in sich ein Modell ist, und der die Wirkung des Puppentheaters als "ein Modell in einem Modell in einem Modell" ermöglicht, dessen innerster Kern ein Modell des Bruchs, also ein Modell des dialektischen Augenblicks, ist.

Auf Grundlage der Untersuchungen der Wirkungsweise und Wirkungsmittel der zwei ersten Kapitel, behandelt das dritte Kapitel die Konzeptionen oder "die Ideologie" des Puppentheaters, von den zwei

Hauptrichtungen des Theaters heraus: das "naturalistische" und das "theatralische" oder "verfremdete" Theater.

Die zwei Hauptrichtungen werden in ihrer historischen, ideologischen und ästhetischen Dimension betrachtet, und werden durch ihr Verhältnis zum "Bruch" zwischen Wirklichkeit und Fiktion getrennt.

"Die fiktive Wirklichkeit" strebt die Übereinstimmung zwischen "Original" und "Modell", also die Abwesenheit des "Bruchs", an. "Die wirkliche Fiktion" benutzt den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion, also den "Bruch", als künstlerisch-kommunikatives Mittel.

Aus diesem Blickwinkel heraus werden die Konzeptionen und Konventionen des "Körpertheaters" und des Puppentheaters beschrieben und verglichen, als Grundlage einer Analyse des Spannungsverhältnisses zwischen "Modell" und "Verwandlung", in bezug auf diese Konzeptionen.

Weil der Faszinationswert "Verwandlung" als die "Invarians" des Puppenspiels betrachtet werden kann - als ein Modell des "Bruchs", welches nur auf den Hintergrund des "Modells" der konkreten Inszenierung sichtbar wird - öffnet die Konzeption der "wirklichen Fiktion" mehr Möglichkeiten und ist für das Puppentheater als ästhetisches Ausdrucksmittel mehr produktiv als die Konzeption der "fiktiven Wirklichkeit". Der Charakter des Puppentheaters kann als "episch" oder "offen" bezeichnet werden.

Die Analyse bezieht, auf der inhaltsmäßigen Ebene, das Spannungsfeld zwischen den Faszinationswerte "Modell" und "Verwandlung" zur zwei "Persönlichkeitsbilder" oder möglichen "Seiten" der selben Persönlichkeit: Der "Erzieher" - der das Modell prioritiert - und der "Entdecker" - der die Verwandlung prioritiert.

Zusammenfassend wird das Puppentheater als eine Theaterform, die "doppelschichtig - nicht eindeutig, poetisch - nicht didaktisch" ist, bestimmt, die aber kraft des Modellcharakters und der psychologischen Beziehung zum "Übergangsobjekt" und "potentiellen Raum" in einem gesellschaftlichen Kontext sowohl "eskapistisch" als auch "emanzipatorisch" benutzt werden kann.

Die Arbeit wird mit einem folgeschließenden Abschnitt beendet. Hier wird eine Linie gezogen von der im ersten Kapitel beschriebenen Theorie der psychologischen Grundlage des Theaterbegriffes in der menschlichen Ontogenese, zu der Theorie Niels Engelsteds der menschlichen Phylogenese, und zur Theorien der menschlichen Eigenart, dabei auch die Fähigkeit der Selbstreflexion.

Wenn der Gegenstand, den die Bühnenkunst abbilden will, der des menschlichen Lebens in seinem individuellen, sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhang ist, kann das Projekt des "Körpertheaters" als ein "wissenschaftliches" Projekt, das Projekt des Puppentheaters als ein "philosophisches" Projekt, also ein Projekt des Problem der Erkenntnis, beschrieben werden. Das Puppentheater kann als ein Modell des Paradox' der Erkenntnis betrachtet werden.

Die vorgeschlagenen Erkenntnisrahmen und Begriffsbildungen kann als Grundlage näheren Untersuchungen des Theaterbegriffes in seinen zwei prinzipiell unterschiedlichen Formen dienen: "Körpertheater" und Puppentheater, und Grundlage für weitere Beschreibungen der Ästhetik und der Dramaturgie des Puppentheaters bilden.