



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Figurentheater-Praxis in Richard Teschners
Karneval“

Verfasserin

Stefanie Nagler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Birgit Peter

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir es durch ihre Unterstützung ermöglichten, mein Studium und diese Diplomarbeit fertigzustellen. Zudem danke ich ihnen, dass sie meinen Lebensweg akzeptieren und mir immer zur Seite stehen.

Meiner Schwester gilt ein besonderer Dank, die mir eine große Stütze und Hilfe war. Ihrem Einfluss verdanke ich zu einem großen Teil diese Arbeit. Florian möchte ich danken, dass er die Jahre meines Studiums an meiner Seite war, ohne meinen Weg je in Frage zu stellen.

Allen besonderen Menschen, die mich durchs Studium begleitet haben, danke ich ebenfalls an dieser Stelle. Besonders danke ich Sigrid, die mir mit ihrem fachkundigen Wissen zur Seite stand und die technischen Besonderheiten dieser Arbeit erklärte und vereinfachte.

Inhalt

Einleitung	1
1. Theaterreform um 1900: Vom Schauspieler zur Figur	7
1.1 Wsewolod E. Meyerhold	12
1.2 Edward Gordon Craig	16
1.3 Oscar Schlemmer	21
1.4 Richard Teschner und die Wiener Werkstätte	25
2. Richard Teschners Figurenspiel <i>Karneval</i>	30
2.1 Inspiration zu <i>Traum im Karneval</i>	30
2.2 Der stumme Figurenfilm <i>Traum im Karneval</i>	33
2.3 Das Figurenspiel <i>Karneval</i>	39
2.3.1 Aufführungsanalyse	41
2.3.2 Dramaturgischer Aufbau	44
2.4 Vergleich Figurenspiel und Film.....	48
2.5 Bewegung	50
2.5.1 Ohne Worte – Mit Musik	51
2.5.2 Manipulation und Animation.....	55
2.5.3 Gesten im <i>Karneval</i>	59
3. Richard Teschners Figurentheater: Figuren und Technik	63
3.1 Die Figuren	64

3.1.1	Figurenbau und Mechanik.....	66
3.1.2	Figuren im <i>Karneval</i>	76
3.2	Raum.....	78
3.2.1	Vom „Goldenen Schrein“ zum „Figurenspiegel“.....	80
3.2.2	Ausstattung des Figurenspiels <i>Karneval</i>	90
	Fazit	95
	Literaturverzeichnis	98
	Filmverzeichnis.....	107
 Anhang		
	Abbildungsverzeichnis.....	109
	Abstract der Diplomarbeit.....	111
	Lebenslauf.....	113

Einleitung

Das Figurentheater fasziniert, indem es starres Material zum Leben erweckt. Wie der Figurenspieler Richard Teschner durch Animation und Manipulation seiner Figuren aus Holz eine Illusion von Leben erzeugte, soll in folgender Arbeit analysiert werden.

Das Österreichische Theatermuseum (ÖTM) zeigte im Palais Lobkowitz in Wien vom 25. April 2013 bis 10. Februar 2014 Richard Teschners Nachlass in der Ausstellung „*Mit diesen meinen zwei Händen... Die Bühnen des Richard Teschner*“.¹ In diesem Rahmen wurde Teschners künstlerisches Werk in unterschiedlichen Räumen präsentiert: von seiner Prager Zeit, seinen ersten Figurenspielen, seinen Erfahrungen im Film bis zu seiner größten Arbeit, dem „Figurenspiegel“. Neben seinen grafischen Arbeiten,² Illustrationen und Bühnenbildentwürfen wurden seine Figuren ausgestellt, sowie seine Bühnenkonstruktionen „Goldener Schrein“ und „Figurenspiegel“. Die Figurenvielfalt zeigte sich durch Teschners Sammlung von javanischen Wayang Golek und Wayang Kulit³ Figuren bis hin zu seinen Maskenentwürfen. Begleitend zur Ausstellung präsentierte das ÖTM auch die heutigen rekonstruierten Stücke im „Figurenspiegel“ Teschners: *Karneval, Die Lebensuhr, Die grüne Tänzerin, Der Basilisk, Sonnentanz* und *Der Drachentöter*.⁴

¹ Wegen des großen Interesses wurde die Ausstellung bis 21. April 2014 verlängert.

² Grafische Arbeiten waren etwa der Notenumschlag für den Mond-Marsch der Ortsgruppe von Leitmeritz oder zahlreiche Selbstportraits. Im Ausstellungskatalog sind einige seiner Arbeiten abgebildet.

Vgl. Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „*Mit diesen meinen zwei Händen... Die Bühnen des Richard Teschner*“, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 118-137.

³ Es finden sich zwei verschiedene Varianten: Wayang und Wajang. In dieser Arbeit wird die erstere Variante, die Ramm-Bonwitt verwendet, benutzt.

⁴ Vgl.

<http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/ausstellungen/2013/Teschner/PressetextTeschner-neu.pdf> [09.05.2014].

Nach Teschners Tod, am 4. Juli 1948, bespielten seine ehemaligen Assistentinnen Hermy Ottawa, Helene Schreiner und Lucia Jirgal⁵ den „Figurenspiegel“ weiter und übergaben ihr Wissen an den Wiener Puppenspieler Klaus Behrendt (geb. 1914) und an Teschners Nachlassverwalterin im ÖTM Jarmila Weißenböck (1940-2005). Heute ist der Puppenspieler Thomas Ettl Spielleiter. Die Rekonstruktionen sind durch die Überlieferungen und Weitergabe von Teschners Assistentinnen möglich, außerdem erstellte Teschner zu jedem Figurenspiel genaue Regieanweisungen und Lichtpläne.

Erste Erbin des Teschner Nachlasses war seine Ehefrau Emma Teschner, geb. Paulick, die Tochter des k. u. k Hofischlers Paulick. Die verwitwete Emma Bacher war ebenfalls Besitzerin der Galerie Miethke in Wien.⁶ Teschner war somit finanziell unabhängig und konnte während zwei Weltkriegen an seinen Projekten arbeiten. Nach dem Tod von Emma Teschner 1953 wurde ihre Nichte Trude Flöge (1907-1971) zur Erbin. Nach den letzten Vorstellungen im November 1953 ging der Nachlass 1954 an die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek,⁷ dem heutigen ÖTM. Es folgten 14 Vorstellungszyklen von 1954 bis 1965 in der Theatersammlung in der Hofburg. 1970 fand dort eine Teschner-Ausstellung statt. In diesem Rahmen dokumentierte der damalige Direktor der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek, Josef Mayerhöfer, den Nachlass in dem zur Ausstellung verfassten Band

⁵ Die Physikerin Dr. Helene Schreiner (1893-1971) wurde 1920 seine Assistentin, Hermy Ottawa (gest. 1972) 1924, damals Leiterin einer Restaurierwerksätte und die freischaffende Künstlerin Lucia Jirgal (1914-2007) stieß 1942 dazu.

Vgl. Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1970, S. 5.

⁶ Vgl. Ifkovits, Kurt: Versuch einer Biografie Richard Teschner, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, (2013b:S. 325).

⁷ Vgl. ebenda, S. 344.

„Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler“.⁸

Das Österreichische Theatermuseum wurde 1975 gegründet und 1982 ging die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ans Museum. 1992 verlagerte sich der Standort ins Palais Lobkowitz und somit auch Teschners Nachlass.⁹ Der Figurenbestand des ÖTM beinhaltet 145 Figuren von Teschner. Weitere sieben Figuren befinden sich im Besitz des Münchner Stadtmuseums.¹⁰ Der „Goldene Schrein“ mit Bühnenbilder und Ausstattung, sowie der Figurenspiegel gehören zur Sammlung des ÖTM.

Nach der Eröffnung des Teschner-Raumes der Theatersammlung 1975 fanden von 1986 bis 1989 regelmäßige Vorstellungen der Teschner-Verfilmungen *Traum im Karneval* (1929) und *Der Drachentöter* (1930) statt.¹¹ Neben den Filmvorführungen begann Klaus Behrendt Teschners Figuren zu restaurieren und die Stücke zu rekonstruieren. 1992 kam es zur ersten neu restaurierten und rekonstruierten Vorstellung des Figurenspiels *Karneval* in der Hofburg.¹²

Ausgehend vom Figurenspiel *Karneval* lassen sich Fäden ziehen zu Teschners Erfahrungen mit dem Medium Film, seinen Figurenbühnen „Goldener Schrein“ und „Figurenspiegel“, zu den unterschiedlichen Illusionsebenen und zum Figurenbau. Inspirationsquelle für dieses Stück

⁸ Band 54 der Reihe Biblos-Schriften herausgegeben von der Österreichischen Nationalbibliothek.

Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1970.

⁹ Vgl. <http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=458> [24.05.2014].

¹⁰ Angela Sixt vermerkt den Figurenbestand in einer Fußnote in ihrem Beitrag zum Ausstellungskatalog 2013.

Vgl. Sixt, Angela: Tradition und Experiment. Die Entwicklung der Materialität bei Richard Teschners Stabfiguren, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 232, (zit. 2013b).

¹¹ Vgl. Weißböck, Jarmila (Hrsg.): Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner, Teschner Programme Heft 2, o. S., Wien, Österreichisches Theatermuseum, 1992, S. 93ff.

¹² Vgl. ebenda.

war die Verfilmung vom *Rosenkavalier* von Richard Strauss (1864-1949) und Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) 1926.

Die Figuren des *Karneval* stammen bereits aus der Zeit, in der Teschner die volle Mechanisierung seiner Figuren erreicht hatte. Zudem bewegten sich die Figuren in beiden Bühnenformen und im Stummfilm *Traum im Karneval*. Das Medium Film inspirierte Teschner zu seinem „Figurenspiegel“, einer Bühnenkonstruktion, in der die Figuren hinter einer kreisrunden Glasscheibe agieren.

Das erste Kapitel stellt Teschner in einen theaterhistorischen Kontext und befragt die Theaterreformen ab 1900. Die antinaturalistische Haltung, die Forderung einer stilisierten Bühne, der Fokus auf Bewegung, Tanz, Farben, Formen und Linie sind auch bei Teschner zu finden. Das Ideal eines neuen Theaters hinterfragte die Rolle des Schauspielers in Bezug auf die Figur, die Marionette und das Objekt.

In der Sowjetunion erarbeitete der Schauspieler Wsewolod E. Meyerhold (1874-1940) ein neues System für den Schauspieler. Durch Herstellung einer Rollenfigur von außen nach innen, sollen die Gefühle kontrolliert und der körperlichen Ausdruck des Schauspielers im Vordergrund stehen. Mit seiner Methode der „Biomechanik“ wird die Bewegung das vordergründige Material eines Schauspielers und die stilisierte Bühne unterstützendes Element seiner Darstellung.

Edward Gordon Craig (1872-1966) etablierte sich als Bühnenbildner und Theatertheoretiker. Sein ideales „Theater der Zukunft“ soll befreit sein von Naturalismus und die Bewegungen des Körpers mit Licht, Form und Farbe in den Mittelpunkt stellen. Für Craig wird der ideale Schauspieler die Über-Marionette.

Oscar Schlemmer (1888-1943) verfolgt ein ähnliches Konzept und geht noch einen Schritt weiter, indem er ein mechanisches Theater anstrebt.

Die Wiener Secession und die Wiener Werkstätte beeinflussten Teschner durch den ornamental-floristischen Stil und ihren Fokus auf Architektur und Handwerk.

Das zweite Kapitel analysiert Teschners Figurenspiel *Karneval*. Teschner produzierte anfangs seinen stummen Figurenfilm *Traum im Karneval*. Der Stoff, die Figuren und die Bühne werden für den „Figurenspiegel“ adaptiert, erweitert und als Figurentheater aufgeführt. Eine Aufführungsanalyse der Rekonstruktion im ÖTM und eine Analyse des Aufbaus folgen. Anschließend soll die Bewegung und die Gestik des Figurenspiels erläutert werden.

Im dritten Kapitel werden der Figurenbau und die Bewegungsmechanismen analysiert. Anschließend werden die Figuren des *Karneval* und ihre Spezifika untersucht. Es folgt die Analyse der technischen Konstruktionen der beiden Bühnen „Goldener Schrein“ und „Figurenspiegel“, sowie der Ausstattung des *Karneval*.

Als Forschungsgrundlage diente der Ausstellungskatalog, 2013 herausgegeben vom Co-Kurator Kurt Ifkovits, *„Mit diesen meinen zwei Händen...“ Die Bühnen des Richard Teschner*. Durch die aktuellsten Forschungsbeiträge der Teschner Restaurateurin Angela Sixt, der Puppentheaterexpertin Elke Krafka und des Architekten Gerhard Vana u.a. konnte eine entmystifizierte Analyse vorgenommen werden.¹³ Als weitere wichtige Lektüre erwies sich die Monografie des ehemaligen Direktors der Theatersammlung der Nationalbibliothek Franz Hadamowsky *Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters*. Darin wurden Teschners Aussagen und Arbeitsbucheintragungen in einem Buch zusammengefasst und mit eigenen Eindrücken und Forschungen erweitert.¹⁴ Wie teilweise auch in der Ausstellung, wird daher Teschner selbst in dieser Arbeit nach Hadamowsky zitiert. Jarmila Weißenböck und Klaus Behrendt gestalteten

¹³ Vgl. Ifkovits, 2013, S. 6.

¹⁴ Hadamowsky vermerkt als Quellen und Material, auf die sein Buch fußt, Teschners Notiz- und Arbeitsbücher, von 1909 bis 1911 und von 1919 bis 1939, sowie sein Arbeitskalender von 1930 bis 1946. Hinzugezogen wurden zudem Dokumente, Briefe, Spielpläne und Regieanweisungen, Theaterzettel und Inhaltsangaben, die allesamt als Nachlass in den Besitz der Österreichischen Theatersammlung gingen. Vgl. Hadamowsky, Franz: *Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters*, Wien/Stuttgart, Eduard Wancura Verlag, 1956, o. S.

das Programmheft zum *Karneval*, welches im ÖTM zu den aktuellen Aufführungen erhältlich war, bereits 1992 für die vorangegangenen Vorstellungen der Rekonstruktionen. Außerdem produzierte das ÖTM im Rahmen der Ausstellung eine Doppel-DVD mit den rekonstruierten Figurenspielen und historischem Material, mit den Stummfilmen und mit Interviews von Klaus Behrendt und Angela Sixt.

Inspiziert durch die Schlagworte der Theaterreformen um 1900 - Bewegung, Tanz, Objekt, Licht und Raum - ist die folgende Arbeit darauf ausgelegt, die unterschiedlichen Aspekte getrennt zu beleuchten. Es stellte sich die Frage, welchen Einfluss haben die einzelnen Materialien des Theaters auf das Gesamtkonzept und welche Gewichtung wird ihnen beigemessen. In welchem Zusammenhang steht bei Teschner einerseits die Bewegung und das Licht, die Bewegung und der Raum oder Raum und Licht. Andererseits muss ebenfalls der Zusammenhang Figurenspieler und Figur mit Raum, Licht und Bewegung berücksichtigt werden.

Wichtig ist, dass Teschner immer ein Theater für Erwachsene anstrebte, für Intellektuelle und Kunstschaffende. Seine Vorstellungen waren nur für Zuschauer ab 10 Jahren.¹⁵ Er grenzte sich auch durch sein Zielpublikum von den damaligen Puppentheatertraditionen wie Kasperl und auch Hanswurst-Vorstellungen ab. Es wird sich zeigen ob und wo Richard Teschners Figurentheater eingeordnet werden kann.

Auf einen genauen Lebenslauf Teschners wird in dieser Arbeit verzichtet. Auch die Zeit nach dem *Karneval* wird ausgespart und seine Begegnung mit dem Nationalsozialismus, denn das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹⁵ Vgl. Krafka, Elke: „Alles neu inszeniert!“ Richard Teschners Figurentheater, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 194.

1. Theaterreform um 1900: Vom Schauspieler zur Figur

„Im bewussten Gegensatz zum wirklichen Theater, dieser größten Geschmacksverirrung unserer Zeit ist das Ziel eines künstlerischen Marionettentheaters zu suchen, nicht war? Unsere Bühne ist eine scheußliche Mischung von Naturalismus, falschem Pathos u. Gschnas. (...) Das antike griech. Theater mit Kothurn u. Masken, mag das gewesen sein, was man sich an Stelle unserer Bühne wünscht, Styl [sic!], Kunst.“¹⁶

Richard Teschner wurde als einziges Kind von Anna Thekla Teschner und dem Lithografen Karl Teschner am 22. März 1879 in Karlsbad geboren.¹⁷ Die Familie übersiedelte 1884 nach Leitmeritz, wo Teschner die Volks- und Realschule besuchte. Teschner ging 1895 zum ersten Mal nach Prag um die k. k. Kunstakademie zu besuchen. Nach fünf Jahren kehrte er nach Wien zurück um die Kunstgewerbeschule zu absolvieren, die er jedoch ein Jahr später wieder verließ. 1902 kam er wieder nach Prag und bewegte sich in den Künstlerkreisen um die Schriftsteller Paul Leppin (1878-1945), Oscar Wiener (1873-1944), Hugo Salus (1866-1929) und Gustav Meyrinck (1868-1932). Es folgten Ausstellungsbeteiligungen mit Plakatentwürfen und Illustrationen¹⁸ und ab 1903 begann seine Arbeit mit Marionetten. In den Folgejahren baute Teschner seine Kontakte in der Kunstszene aus, zu diesen gehörten der Bühnenbildner Alfred Roller,¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, der Puppenspieler Paul Brann (1873-1955),

¹⁶ Teschner, Richard: Brief an Paul Brann, undat. Zwischen Mai und Juni 1906., in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 65.

Die Hervorhebungen sind dem Original entnommen.

¹⁷ Die biografischen Angaben stammen aus dem Anhang des Ausstellungskatalogs. Vgl. Ifkovits, 2013, (2013b: S. 317ff).

¹⁸ Beteiligung am Plakatentwurf für die *Ausstellung des Vereines deutscher bildender Künstler* 1902; Ausstellungsbeteiligung bei der *64. Jahres-Ausstellung des Kunstvereins für Böhmen in Prag* 1903; Plakatentwurf und Beteiligung an der *Großen Ausstellung für Gewerbe, Industrie und Landwirtschaft. Abteilung für Malerei, Architektur und Plastik* 1903.

Vgl. Ifkovits, (2013b: S. 320).

¹⁹ Alfred Roller (1846-1935), Maler, Architekt und Bühnenbildner war Mitbegründer der Wiener Secession und arbeitete für die Wiener Werkstätte. 1908 sitzt Roller im Ausstellungskomitee zur Kunstschau in Wien, an der sich auch Teschner beteiligte. Vgl. https://archive.org/stream/provisorischerka00kuns/provisorischerka00kuns_djvu.txt [08.05.2014].

Gustav Klimt (1862-1918), Josef Hoffmann (1870-1956) und Kolo Moser (1868-1918), die Gründer der Wiener Werkstätten.²⁰ Auch zu einer Zusammenarbeit mit Max Reinhardt (1873-1943) wäre es 1919 beinahe gekommen. Das geplante Projekt, das Stück *Weihnachtsspiel*, wurde von Teschner allein realisiert.²¹

Teschner wurde in eine Zeit geboren, in der sich neue Theaterreformen entwickelten. Avantgardistische Strömungen bildeten sich, technische Neuerungen nahmen zu, das Kino wurde erfunden und der erste und der zweite Weltkrieg durchkreuzten das künstlerische Schaffen. Durch die explosive Industrialisierung entstanden neue soziokulturelle Strukturen mit veränderten Lebensrhythmen und Lebensfeldern. Durch die technischen Erfindungen wie Telefon, Phonograf, Fotografie und Film wird die bis dahin abstrakt-verbal-literarisch dominierte Kommunikation abgelöst durch eine volle tonale und bildliche Sinnlichkeit. Der Kapitalismus in Zusammenhang mit Arbeiterbewegungen verbreitete sich.²² Die Urbanisierung und neue Fortbewegungsmittel schafften noch nie dagewesenen Raum- und Zeitstrukturen. Die Umbruchsstimmung der Jahrhundertwende und die Theaterreformen prägten Teschner und seine Arbeit. Er inspirierte sich an den Neuerungen und verfolgte bis zuletzt seinen eigenen Weg und eigene Vision.

Der Naturalismus etablierte sich um 1880 bis 1900 und kennzeichnet sich durch eine exakte, wissenschaftliche und objektive Darstellung von Wirklichkeit auf der Bühne. Um diese Reproduktion von Wirklichkeit umzusetzen, diente vor allem die Ausstattung, der Bezug zur dinglichen Welt. Das auf die Bühne gebrachte Milieu in Form von Dekorationen grenzte das organische Wesen völlig aus.²³ Das Subjekt wurde im

²⁰ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 44f.

²¹ Vgl. ebenda, S.49.

²² Vgl. Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 3. Auflage, Berlin, Henschel Verlag, 1991, S. 53f.

²³ Vgl. ebenda, S. 43.

Naturalismus als von sachlichen Zuständen beherrscht dargestellt.²⁴ Die Dramatik zeichnet sich dadurch aus, dass der Mensch nach seiner Herkunft gezeigt wird, seine Bühnensprache verdeutlicht die soziale Schicht der Figur, das Bühnenbild orientiert sich am Milieu und bildet es ab. Die Bühnenanweisungen für die Figuren sind einzuhalten, genauso wie die Einheit von Ort und Zeit. Alles zielte darauf hin, die Wirklichkeit getreu abzubilden und dem Zuschauer die Zeit real vor Augen zu halten. So sollten die Darsteller nicht nur schauspielern, sondern das eigene Leben auf der Bühne wirklich leben. Der gestisch-körperliche Ausdruck eines Schauspielers rückte in den Hintergrund, gepflegt wurden nur die Mimik und das Augenspiel. Ziel war es, nicht eine Illusion darzustellen, sondern sich selbst.²⁵ Die „vierte Wand“ wurde eingeführt, die Seite zum Publikum als zusätzliche Wand behandelt und der Zuschauer nicht beachtet.²⁶ Die detailgetreue Wirklichkeitsnachahmung in Sprache, Gestik und Kostüm galt es zu reformieren. Geprägt von der Übergangsstimmung der Jahrhundertwende entwickelten sich um 1900 Theaterreformen, deren Kunstbewegungen - wie Symbolismus und die darauf folgenden avantgardistischen Strömungen wie Futurismus, Dadaismus, und Surrealismus - den Naturalismus ablösten.

Das Individuum, der Künstler als Produzent, begann im Mittelpunkt zu stehen. Es galt der Wirklichkeit eine von den Individuen geschaffene Welt gegenüberzustellen.²⁷ Dem Zuschauer blieben das Kreative und das Kunstereignis nicht mehr verborgen, genauso wie die Konstruktion der Kunstgestalten. Die Fixierung der unbedingten Wirklichkeitskonstruktion des Naturalismus mit der Abgrenzung des Subjekts durch die Dingwelt, wie Dekoration, Ausstattung und Kostüm wurde verworfen. Auch der Schauspieler sollte sich von der psychologisch orientierten Kunst, dem

²⁴ Vgl. ebenda, S. 42.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 46.

²⁶ Vgl. Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 5. Aufl., Reinbeck bei Hamburg, 2007, S. 1164.

²⁷ Vgl. Fiebach, 1991, S. 61.

wirklichen Erleben, entfernen. Der Phantasie des Zuschauers wurde vertraut.²⁸

Zu den wichtigsten Vertretern der Schauspielreform gehörte der russische Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Wsewolod E. Meyerhold. Im Westen etablierten sich in dieser Zeit der Schweizer Adolph Appia (1862-1928) und der aus England stammende Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig als Bühnenreformer. Appia und Craig leisteten zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihren theatertheoretischen Schriften und ihren praktischen Bühnenarbeiten Vorarbeit für die folgenden Theaterschaffenden wie Alfred Roller, wie Max Reinhardt (1873-1943) und auch Richard Teschner. Ziel war es, die Bühne zu reformieren und vom Naturalismus zu befreien. Mit dem Bauhaus und Oscar Schlemmer - Bühnenausstatter und Theoretiker - bildete sich eine Strömung, die das Abstrakte als Leitmotiv hatte und eine Mechanisierung der Bühnenkunst anstrebte. Diesen Theorien und Entwicklungen war die antinaturalistische Haltung gemein. Der Fokus verlagerte sich auf die Bewegung; das gesprochene Wort stand nicht mehr im Mittelpunkt, die Bindung an die dramatische Literatur verlor an Gewicht. Die Handlung, die Bühne und die Figurenrolle bewegten sich weg von einer logischen und psychologischen Darstellungsweise. Es wurde ein Gesamtwerk angestrebt, indem alle Teile des Theaters ihre Funktion erhielten und ausgearbeitet wurden unter der Leitung eines Regisseurs. Das Licht bekam zusätzlich die Funktion der Raumschaffung durch die Betonung von Farben und Linien und wurde zu einem zentralen Thema der Reformen. Appia beschreibt in seinem Aufsatz „Darsteller, Raum, Licht, Malerei“ (1954) die Funktion des Lichts als unterstützendes Element für Schauspieler und Bühne.²⁹ Das Bühnenbild wird stilisiert und vom Naturalismus und Realismus befreit. Geometrische Formen und

²⁸ Vgl. ebenda, S. 62.

²⁹ Vgl. Appia, Adolphe: Darsteller, Raum, Licht, Malerei, in: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 437ff.

Linien dienen nunmehr als raumschaffende Unterstützung für den Schauspieler und seine Darstellung. Meyerhold wiederum spricht in seinem Aufsatz „Das stilisierte Theater“ (1907) der Bühne die Aufgabe zu, einen Raum zu schaffen, welcher den Schauspieler von der Dekoration befreien soll um seine natürliche Bewegung zu ermöglichen.³⁰ Der Tanz wird bei allen Reformern zum Ideal von Bewegung. So beschäftigte sich Hugo von Hofmannsthal in seinem Aufsatz „Die unvergleichliche Tänzerin“³¹ 1906 mit der Vollkommenheit der Bewegung im Tanz, Oscar Schlemmer inszenierte *Das Triadische Ballett*,³² Edward Gordon Craig widmet sich ihr in seinem Hauptwerk *Die Kunst des Theaters*³³ und auch Richard Teschner begann bereits 1912 damit in seinem Stück *Nawang Wulan*³⁴ den Tanz einzubauen. 1916 erweiterte er die Mechanisierung seiner Figuren am Stück *Die grüne Tänzerin* und vollendete die tänzerische Beweglichkeit 1935 mit *Die bunte Tänzerin*. Ein weiterer zentraler Bereich wird die Auseinandersetzung mit dem Traum. Hofmannsthal mit seinem Aufsatz „Bühne als Traumbild“³⁵ (1903) und auch Teschner in seinem Figurenspiel *Karneval* führen den Traum als Motiv in ihren Arbeiten ein.

Zusammenfassend können folgende Spezifika für die Reformarbeiten vermerkt werden: Bühne als Raum, Licht, Traum, Bewegung und Tanz. Richard Teschner lebte in Mitten dieser Reformen und Strömungen und ließ sich von ihnen inspirieren. Auch wenn er nicht mit allen Vertretern in

³⁰ Vgl. Meyerhold, Wsewolod E.: Das stilisierte Theater, in: Meyerhold, Wsewolod E.: Schriften. Aufsätze Briefe Reden Gespräche, Zweiter Band 1917-1939, Berlin, Henschel Verlag, (1979a: S. 131ff).

³¹ Vgl. Hofmannsthal, Hugo: Die Unvergleichliche Tänzerin, in: Schoeller, Bernd (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Reden und Aufsätze I 1891-1913, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, S. 496-501.

³² Vgl. Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur, in: Winkler, Hans M. (Hrsg.): Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar. Die Bühne im Bauhaus, 3. Auflage Mainz/Berlin, Florian Kupferberg Verlag, 1965, S. 22.

³³ Vgl. Craig, E. Gordon: Über die Kunst des Theater, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969.

³⁴ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 115; Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S. 91.

³⁵ Vgl. Hofmannsthal, Hugo: Die Bühne als Traumbild, in: Schoeller, Bernd (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Reden und Aufsätze I 1891-1913, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, S. 490-493.

Kontakt stand, so lassen sich bei ihm deutlich Einflüsse der Zeit erkennen. Trotzdem ist es kompliziert seine Bühnenkunst ein- oder zuzuordnen, weil Teschner für seine Figuren neue Bühnenkonstruktionen erschuf, die den großen Bühnen kaum ähneln und er zudem ohne Sprache und nur mit Begleitmusik arbeitete.

Im Folgenden werden die wichtigsten Vertreter der Zeit genannt und ihre Theorien kurz vorgestellt.

1.1 Wsewolod E. Meyerhold

„In der Kunst geht es immer um die Organisation von Material.“³⁶

Wsewolod E. Meyerhold³⁷ arbeitete von 1898-1902 unter Konstantin Stanislawski (1863-1938) als Schauspieler am Moskauer Künstlertheater. Beide übernahmen die antinaturalistische Haltung des westlichen Europas. Die Bühne sollte als objektiver Schauplatz der Realität dienen. Meyerhold gründete 1903 das Ensemble „Gesellschaft des neuen Dramas“ und tourte damit durch Russland. Nach seiner Tätigkeit als Chefregisseur des Petersburger Kommissarschewskaja Theater wurde er 1917 Mitglied der kommunistischen Partei und ein Jahr später Politkommissar der roten Armee. Im Jahre 1920 übernahm er die Leitung der Theaterabteilung in Moskau und von 1924 bis 1938 des Theaters der Revolution. Ein Jahr später wurde er Opfer der stalinistischen Politik und starb daraufhin 1940 im Gefängnis.³⁸ Im Laufe seiner Theaterarbeit studierte er die verschiedensten Theatertraditionen und versuchte in seinem System die Commedia dell'Arte, die asiatischen Einflüsse der Peking Oper, sowie Elemente des Zirkus zu vereinen. 1906 distanzierte

³⁶ Meyerhold (1979a: S. 479).

³⁷ Es finden sich zwei unterschiedliche Schreibformen Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold oder Vsevolod E. Mejerchold. In dieser Arbeit wird die erste Schreibweise, Wsewolod E. Meyerhold, verwendet.

³⁸ Vgl. Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, 2. Auflage, München, 1999, S. 475f.

sich Meyerhold von Stanislawskis System,³⁹ entwickelte seine eigene Theatertheorie. In seiner 1908 verfassten Schrift „Zur Geschichte und Technik des Theaters“ kritisierte Meyerhold die naturalistische Nachahmung von Wirklichkeit, weil sie dazu tendiere, zu reproduktiv zu werden und das Schöpferische und Fantasievolle und somit die spezifische artistische Technik des Theaters verbanne. Der Fokus werde nur auf die Mimik und nicht auf die körperlichen Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten des Schauspielers gelegt, um diese als Kommunikationsmittel zu benutzen.⁴⁰ Meyerholds Konzept verfolgt ein „bedingtes Theater“, das die vierte Wand verschwinden lässt und eine Reproduktion des wirklichen Lebens ablehnt.⁴¹ Die Bühne soll von der Dekoration befreit werden, zugunsten der natürlichen Bewegungsmöglichkeit des Schauspielers. Im Aufsatz „Das stilisierte Theater“ (1907) verlangt Meyerhold einen dreidimensionalen Raum befreit von überflüssiger Technik, einen Raum der die „schöpferische Eigeninitiative des Schauspielers“ fördert und ihn in den Vordergrund stellt.⁴²

„Indem der Schauspieler vom zufälligen, überflüssigen Beiwerk befreit und die Technik auf ein mögliches Minimum beschränkt wird, stellt das stilisierte Theater die schöpferische Eigeninitiative des Schauspielers wieder in den Vordergrund.“⁴³

Ins Zentrum rückt bei Meyerhold die Bewegung, die auf Rhythmus aufgebaut und ihre Vollendung im Tanz findet, „während das Wort hier

³⁹ Stanislawski erarbeitete in seinen theoretischen Schriften ein System für die Bühnenarbeit und vor allem für den Schauspieler. Dieser soll künftig aus Emotionen und Empfindungen seiner eigenen Lebenserfahrung schöpfen um sich in die darzustellende Rolle einfühlen zu können. Dazu gehörte für Stanislawski illusionistisch-realistische Reproduktion von Kostüm, Bühne und Requisiten. Sein Konzept erweiterte er Ende der 20er Jahre durch die Theorie der Psychotechnik, wodurch er vom Schauspieler auf der Bühne ein richtiges Erleben der Situation fordert um die Emotionen des Zuschauers zu wecken.

Vgl. Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, 2. Aufl., München, 1999, S. 668f.

⁴⁰ Vgl. Fiebach, 1991, S. 120.

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 120f.

⁴² Vgl. Meyerhold (1979a: S. 134).

⁴³ Ebenda.

leicht in melodisches Schreien und Schweigen übergehen kann.“⁴⁴ Die Bewegung soll nicht alleine im Raum stehen, sondern durch ein harmonisches Zusammenspiel von „Farben und Linien“ mit Hilfe von Licht und Bühnenkonstruktion entstehen. So wird der Zuschauer neben dem Autor, Regisseur und Schauspieler zum „vierten Schöpfer“ indem er die Andeutungen, die der Regisseur durch Licht und Formen kreiert, „mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch beendet“.⁴⁵

„Bewegung auf der Bühne entsteht nicht durch Bewegung im buchstäblichen Sinne des Wortes, sondern durch Verteilung von Linien und Farben und dadurch, inwieweit sich diese Farben und Linien leicht und kunstvoll kreuzen und vibrieren.“⁴⁶

Meyerhold orientierte sich am balangartigen Theater, dem russischen Jahrmarkttheater, und verfasste zur Grotteske 1912/13 das Manifest *Balang*.⁴⁷ Im Zentrum steht der Schauspieler als Hauptproduzent und oberster Artist.⁴⁸ Die Figur des russischen Balang zeigt durch seine komische und spöttische Verhaltensweise die Verbundenheit zum Volk und verfolgt eine antiillusionistische Kommunikationsweise.⁴⁹ Meyerhold versuchte das Proszenium als Spielort wieder einzuführen, da es dem Schauspieler von der Dekoration befreie und ihn nah ans Publikum rücken lässt.⁵⁰ Das Spiel auf dem Proszenium zeigte sich jedoch als problematisch, denn durch die Nähe zum Publikum müssten Gesten und Bewegungen taktisch überlegt sein. Affektvolle und pompöse Bewegungen könnten nur durch flexible und gymnastische Bewegungen erreicht werden, die laut Meyerhold dem Schauspieler fehlten.⁵¹ Er sah den Schauspieler als Akteur und freien Schöpfer mit der Bewegung als

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 135.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Vgl. Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs, Band 1, Schauspielstile, Leipzig, Universitätsverlag, 2012, S. 118.

⁴⁸ Vgl. Baumbach, Gerda: Meyerholds „Biomechanik“. (Re-) Konstruktion der Schauspielkunst, in: Baumbach, Gerda (Hrsg.): Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters. Aufsätze, Band 2, Leipzig, Universitätsverlag, 2010, S. 303.

⁴⁹ Fiebach, 1991, S. 126.

⁵⁰ Ebenda, S. 128.

⁵¹ Vgl. Baumbach, 2010, S. 313.

Hauptausdrucksmittel.⁵² So schreibt Meyerhold in seinem Essay „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik“ (1922), die „Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seine [sic!] Materials, d.h. in der Fähigkeit, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig auszunützen.“⁵³ Zudem hält er fest, der „Grundmangel des heutigen Schauspielers ist seine absolute Unkenntnis der Gesetze der Biomechanik.“⁵⁴ Für Meyerhold verliert der Schauspieler durch die Überflutung von Emotionen die Kontrolle über seinen Körper. Er muss an die Rolle von außen nach innen herangehen, also ausgehend von einem physischen Zustand ein System von aufkommenden Gefühlen aufbauen.⁵⁵ In seinem Studio „Musikalisch-dramatische Schule von VS. E. Meyerhold“ wurde die Methode und das Trainingsystem der „Biomechanik“ 1918/19 neben dem bereits bestehenden Fach „szenische Bewegung“ als Unterrichtsfach eingeführt.⁵⁶ Somit stand die Bewegung als Hauptausdrucksmittel und zentrales Theaterelement im Mittelpunkt.⁵⁷ Meyerhold arbeitete mit Pantomime, Tanz, Gestik und Akrobatik.⁵⁸

Obwohl Teschner in einem anderen Milieu tätig war, finden sich bei ihm, genau wie bei Meyerhold die Spezifika der Reformen. Auch Teschner befreit seine Bühne von Dekoration und benutzt funktionale Bühnenelemente zur Unterstützung seiner Figuren, die jederzeit mit ihrer Bewegung im Vordergrund stehen. Teschner verzichtet vollkommen auf Sprache und gibt seinen Stücken lediglich eine Hintergrundmusik, die die tänzerischen Bewegungen der Figuren untermalen. Durch den Verzicht auf Sprache und die Konzentration auf Bewegung wird der Zuschauer bei

⁵² Vgl. Baumbach, 2012, S. 115.

⁵³ Meyerhold, Wsewolod E.: Der Schauspieler und die Biomechanik, in: Meyerhold, Wsewolod E.: Schriften. Aufsätze Briefe Reden Gespräche, Zweiter Band 1917-1939, Berlin, Henschel Verlag, (1979b: S. 479).

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 480.

⁵⁶ Vgl. Baumbach, 2010, S. 340f.

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 320.

⁵⁸ Vgl. Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Aufl., 2007, S. 637.

Teschner ebenfalls zum vierten Schöpfer und aufgefordert, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen. Die Führung der Figuren erfordert eine Herangehensweise von außen nach innen, wie beim System von Meyerhold. Ihre Bewegungsmöglichkeiten wurden von Teschner studiert und daraus entstanden die Emotionen und Empfindungen. Wie bei Meyerhold geht es nicht um eine Abbildung von Realität sondern darum, die Realität stilisiert darzustellen und dafür die vorhandenen theatralen Mittel richtig einzusetzen.

1.2 Edward Gordon Craig

„Diese tendenz zur natürlichkeit hat nichts mit kunst zu tun und ist ebenso abgeschmact, wenn sie sich in der kunst zeigt, wie die künstlichkeit abgeschmact ist, wenn man ihr im täglichen leben begegnet.“⁵⁹

Edward Gordon Craig, Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner und Theatertheoretiker kam als Sohn der Schauspielerin Ellen Terry und des Bühnenbildners und Regisseurs Edward William Godwin früh mit dem Theater in Kontakt. Von 1889 bis 1897 war Craig als Schauspieler am Lyceum Theatre in London, wo er mit dem damaligen Leiter und Schauspieler Henry Irving arbeitete, der ihn für seine späteren Theorien und praktischen Bühnenarbeiten inspirierte. Seine Arbeit als Regisseur begann er im Rahmen seines selbst gegründeten Amateurvereins Purcell Operetic Society, womit er sich die Pflege des traditionellen Musiktheaters zum Ziel setzte. Die erste Inszenierung war Purcells *Dido und Äneas*, die seinen Stil kennzeichnete, die Bühne vom Realismus zu befreien. Er übernahm die Gestaltung aller Bereiche, Regie, Bühne, Kostüm und Beleuchtung. 1904 verließ Craig England und reiste durch Europa. Begegnungen mit dem Gründer der Wiener Werkstätten Josef Hoffmann und dem Jugendstil kamen zustande, sowie mit Hugo von Hofmannsthal. Nach der Übersiedlung nach Florenz 1907 gründete er die Theaterschule

⁵⁹ Craig, E. Gordon: Die Künstler des Theaters der Zukunft, in: Craig, E. Gordon: Über die Kunst des Theater, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969, (1969a: S. 37).

in der Arena Goldoni und 1908-1929 die Zeitschrift *The Mask*. Eine der wichtigsten Begegnungen des Künstlers war 1914 in Zürich mit dem Schweizer Bühnenreformer Adolphe Appia.⁶⁰

Als Vertreter des Symbolismus begann Craig sich in seiner antinaturalistischen Haltung den Themen Fantasie, Traum und der Suche nach dem Verborgenen zu widmen, durch Assoziation und Symbolik. Die Fantasie zeigt den Gegensatz zur Realität, die Vorstellungskraft gilt als Bewältigung von Wirklichkeit.⁶¹ Im symbolistischen Theater soll das Individuum seine ganze schöpferische Fantasie hervorbringen und eine bessere Welt des Ästhetischen schaffen.⁶² In seinem 1911 erschienenen theoretischen Hauptwerk *Über die Kunst des Theaters* formuliert Craig seine Vorstellungen und die Bedingungen für eine neue ästhetische Form von Theater. Im Vorwort von 1924 verweist er darauf, dass es sich nicht um ein Lehrbuch mit Regeln handle, sondern vielmehr um Gedanken zu einem neuen Theater.⁶³ Craigs Reformkonzept sieht vor, die einzelnen Bereiche des Theaters gleichwertig zu betrachten um sie anschließend durch den Regisseur in eine harmonische Einheit zu bringen. Die einzelnen theatralen Mittel sind in ihrer Wissenschaftlichkeit zu analysieren, um dann durch die Fantasie zur Vollendung zu steigern. Um diese Synthese von Wissenschaft und Fantasie zu erreichen, sollte der ideale Schauspieler

⁶⁰ Adolph Appia wollte keine Abbildung der Wirklichkeit durch das Bühnenbild und wendet sich von Naturalismus und Historismus ab. Er verbannte die Kulissenbühne und schuf ein stilisiertes Bühnenkonzept. Der Schauspieler ist in ständigem Kontakt mit der Bühne, deshalb sei sie ihm unterzuordnen, damit er sich frei bewegen kann. Dazu schreibt Appia dem Licht eine große Bedeutung zu. Das soll außerdem die Bühne in ihrer plastischen Beschaffenheit unterstützen und ermöglicht einen Szenewechsel ohne Umbau.

Vgl. Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, 2. Aufl., München, 1999, S. 23.

⁶¹ Vgl. Fiebach, 1991, S. 91.

⁶² Vgl. ebenda, S. 93.

⁶³ Im Vorwort, Rapallo 1924 ist vermerkt, dass das Buch „Über die Kunst des Theaters“ zwischen 1904 und 1910 geschrieben wurde und 1911 veröffentlicht. Teile waren bereits in *The Mask* 1908/09 erschienen.

Vgl. Craig, 1969, S. 11.

„seinem verstande befehlen, in den eigenen tiefen alles, was dort verborgen liegt, zu erforschen und sich dann in die sphäre der phantasie zu begeben und dort symbole zu formen, die, ohne die unverhüllte leidenschaft zur schau zu stellen, doch einen deutlichen eindruck von ihr vermitteln.“⁶⁴

Die Symbole, die die Fantasie anreizen, sollten in Zukunft nicht nur durch den Schauspieler, sondern in erster Linie durch die anderen theatralen „Materialien“ unterstützt und gezeigt werden.⁶⁵ Zu diesen Materialien zählt Craig das Bühnenbild, Licht, Kostüm und zuletzt als wichtigstes Element der theatralen Darstellung, die Bewegung. Der Schauspieler stellt nicht nur eine psychologisierte Rollenfigur dar, sondern folgt in seiner Darstellung den Gesetzen von Raum und Bewegung. In seinen weiteren Überlegungen zum Schauspieler entwickelte Craig die Idee, dass der Schauspieler „das theater räumen“ muss „und seinen platz wird die unbelebte figur einnehmen“, die Über-Marionette.⁶⁶ Der Schauspieler kann laut Craig niemals die volle Kontrolle über seine Gefühle und Emotionen erlangen und infolgedessen nie die vollkommene Macht über seine Bewegung erreichen. Sein Aufsatz „Der Schauspieler und die Übermarionette“ von 1908 erklärt die Kunst als planbares Werk. „Es versteht sich daher von selbst, dass zur erschaffung eines kunstwerks nur mit den materialien gearbeitet werden darf, über die man planend verfügen kann. Der mensch gehört nicht zu diesen materialien.“⁶⁷ Deshalb begann Craig in seiner Florentiner Werkstatt 1914/15 mit Riesenpuppen zu experimentieren, denn der Schauspieler repräsentiert auf der Bühne durch seine bloße Existenz bereits wirkliches Leben.⁶⁸

Die Materialien sollten von ihrem Naturalismus befreit werden, somit auch die Bühne von einer konkreten Ortsverweisung. In *Über die Kunst des Theaters* behauptet Craig der „fehlende mut, das fehlende vertrauen in

⁶⁴ Craig (1969a: S. 20).

⁶⁵ Vgl. ebenda.

⁶⁶ Vgl. Craig, E. Gordon: Der Schauspieler und die Übermarionette, in: Craig, E. Gordon: *Über die Kunst des Theaters*, Berlin, Gerhardt Verlag, (1969b: S.52).

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Vgl. Fiebach, 1991, S. 107.

den wert der sparsamkeit und der proportion verderben alle guten ideen heutiger bühnenbilder.“⁶⁹ Das Bühnenbild darf demnach keine Abbildung der Wirklichkeit sein, sondern solle durch Assoziationen entstehen, welche der Text hervorrufe. Es muss einen beispielbaren dreidimensionalen Raum schaffen, mit Tiefen und Höhen. Dazu entwarf Craig 1907 Skizzen, die „moving scenes“, eine vollkommen bewegliche Bühnenkonstruktion von Elementen, Flächen und Formen. Technisch realisierbar war zu der Zeit nur eine Abwandlung dieser Idee in Form von „screens“, Craigs Leinwände, die auf beiden Seiten verwendet werden konnten und zu den unterschiedlichsten Bühnenarrangements verstellbar waren. Dadurch wird eine ständige Wechselbeziehung zwischen Bühne und Darsteller erzeugt.⁷⁰ Die Sprache als künstlerische Vermittlung und Kommunikation war für Craig zweitrangig. Das Bühnenbild wird stilisiert, denn „Wirklichkeitstreue und genauigkeit im detail sind auf der bühne zu nichts nütze.“⁷¹ Der Szenengestaltung schreibt Craig die wichtigste Funktion zu um „die bewegungen der schauspieler zu gestalten“ und „deshalb muss der boden, auf dem der schauspieler sich bewegt, der am sorgfältigsten behandelte teil des ganzen szenenbildes sein.“⁷²

Das Licht war für Craig ein weiteres theatrales Mittel. Die Bühne, Licht, Farben und Linien werden hervorgehoben. Lichtstimmungen sollen Situationen beleuchten und zudem zur Beleuchtung von Zonen dienen, um schnelle Wechsel zu garantieren. Der szenische Raum entsteht erst durch farbiges Licht und Projektionen, sowie durch die Bewegung von Licht zu einem harmonischen Gesamtbild. Craig beabsichtigt nicht reale Schauplätze zu entwerfen, sondern die Atmosphäre und die Stimmung der Szene dynamisch darzustellen.

⁶⁹ Craig (1969a: S. 30).

⁷⁰ Vgl. Fiebach, 1991, S. 109.

⁷¹ Craig (1969a: S. 31f).

⁷² Ebenda.

Das Kostüm gilt es vom Historismus zu befreien, denn in der historischen Genauigkeit liegt „immer auch eine historische ungenauigkeit.“⁷³ In seinem Vorschlag der „Phantasiekostüme“ beschreibt er am Beispiel eines Barabarenkostüms, dass weniger die historische Detailtreue im Kostüm gezeigt werden solle, sondern die Eigenschaften einer Figurenrolle, „es darf nichts daran sein, was man historisch nennen könnte, aber alles muss das barbarische und das listige ausdrücken.“⁷⁴

Neben den Bühnenreformen legt Craig den größten Fokus auf die Bewegung. „Das Theater in allen ländern, im osten und im westen, hat sich aus der bewegung, aus der bewegung des menschlichen körpers entwickelt.“⁷⁵ In der Tänzerin Isadora Duncan,⁷⁶ der er 1904 begegnete, sah er ein Ideal für das Theater der Zukunft: den Tanz. Die Bewegung zählt Craig als weiteres Material neben Bühne, Licht, und Kostüm. Sie wird als universelle Darstellungsform über das Wort gestellt und in ihrer Abstraktion und Geometrie erklärbar. Die Bewegung wird ebenfalls stilisiert und kann in unterschiedlichen Materialien und Formen dargestellt werden, unabhängig von menschlichen und sozialen Handlungsformen.⁷⁷

So schreibt Craig:

„Ich glaube, es lassen sich zwei verschiedene bereiche der bewegung unterscheiden: die bewegung von zwei und vier, das quadrat; und die bewegung von eins und drei, der kreis. Im quadrat herrscht immer mehr das element des männlichen vor, im kreis das element des weiblichen.“⁷⁸

Die Bewegung ist immer verbunden mit Rhythmus, der von innen heraus kommt. In weiteren Überlegungen äußert er, „dass nicht einmal der ideale tänzer das vollkommene instrument ist, mit dem alles, was in der bewegung vollkommen ist, auszudrücken wäre.“⁷⁹ Für ihn sinnvoll

⁷³ Ebenda, S. 35.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Ebenda, S. 46.

⁷⁶ Isadora Duncan (1878-1927), Tänzerin, die den sogenannten „freien Tanz“ vertrat. Ihr Stil kennzeichnete sich durch Spontaneität, Natürlichkeit und Phantasie.

Vgl. Theaterlexikon. 2. Aufl, München, 1999, S. 151.

⁷⁷ Vgl. Fiebach, 1991, S. 95.

⁷⁸ Craig (1969a: S. 48).

⁷⁹ Ebenda, S. 46.

erscheint die Erfindung eines Instruments, „das außerhalb seiner person existiert, und durch dieses instrument seine botschaft übersendet.“⁸⁰ Diese Anspielung auf ein mechanisches Theater, frei von zufälligen und unplanbaren Materialien wird bei Oscar Schlemmer zum Hauptargument für ein neues Theater. Craigs Vorstellungen eines neuen Theaters tendieren zur Bewältigung des europäischen Dramas. Es verfolgt eine demonstrativen Sprachlosigkeit, einer absurden Kommunikationsweise und zum Verschwinden der verbalen Sprache.⁸¹ Im Kapitel 2 wird auch Teschners Bezug zur verbalen Sprache erläutert und sein bewusster Verzicht auf Stimme in seinen Figurenspielen.

1.3 Oscar Schlemmer

„Zeichen unserer Zeit ist ferner die Mechanisierung, der unaufhaltsame Prozeß [sic!], der alle Gebiete des Lebens und der Kunst ergreift. Alles Mechanisierbare wird mechanisiert. Resultat: die Erkenntnis des Unmechanisierbaren.“⁸²

Oscar Schlemmer, Maler, Tänzer, Bühnenausstatter und Theatertheoretiker wurde nach seinem Studium an der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Künste in Stuttgart Meisterschüler beim Maler Adolf Hölzl (1853-1934). Walter Gropius (1883-1969) holte ihn 1920 ans Bauhaus⁸³ woraufhin Schlemmer dort 1923 Lothar Schreyer (1886-1966) als Leiter ablöste. Für das Bauhaus waren die Formen das entscheidende: Farben, Linien, Töne und Körper sollten mit höchster Präzision bewegt werden. Der Mensch als soziales

⁸⁰ Ebenda, S. 47.

⁸¹ Vgl. Fiebach, 1991, S. 97.

⁸² Schlemmer, 1965, S.7.

⁸³ 1919 wurde das Bauhaus in Weimar gegründet unter der Direktion von Walter Gropius. Es war eine Lehranstalt für alle Richtungen der bildnerischen Kunst, von Architektur bis Theater bis zum Film. Nach der Auflösung des Bauhaus 1925 in Weimar wurde es von Dessau übernommen. Zu den wichtigsten Vertreter neben Schlemmer gehören der Experimentalfilmer László Moholy-Nagy, Lothar Schreyer u.a. Unter den Nationalsozialisten wurde das Bauhaus 1933 aufgelöst und in neuer Form von den Emigranten in Chicago 1937 wiedergeründet unter dem Namen „The New Bauhaus“. Vgl. Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 5. Aufl., Reinbeck bei Hamburg, 2007, S. 159ff.

Phänomen verschwand hinter den Bewegungen.⁸⁴ Differenzen über die künstlerischen Arbeitsweisen veranlassten Schlemmer dazu 1929 das Bauhaus wieder zu verlassen und einen Lehrstuhl an der Breslauer Akademie anzunehmen. Zu seinen bekanntesten Werken zählt *Das Triadische Ballett*, mit dessen Grundstruktur der Dreiteilung er sich bereits ab 1912 zu beschäftigen begann.

In den 1925 erschienenen Bauhausbüchern⁸⁵ veröffentlichte Schlemmer seinen Essay „Mensch und Kunstfigur“. Darin stellt Schlemmer ein Konzept vor, dass die Bühne nicht als Abbild der Wirklichkeit zu gestalten sei, sondern als Raum in dem „die Bewegung von Form und Farbe“ ein verwandelbares architektonisches Gebilde garantiert.⁸⁶ Die Bereiche des Theaters Bühne, Licht, Kostüm und Bewegung sind mathematischen und logischen Gesetzen zu unterwerfen und danach zu gestalten um als Gesamtbild ein harmonisches Gefüge abzugeben.

Der bildende Künstler nutzt als Material die Form und Farbe. Die Bühne zeigt sich in ihrer Formgebung, in ihren Linien und Farben ebenfalls als beweglich. Daraus ergibt sich für Schlemmer „die absolute Schaubühne“. „Der Mensch, der Beseelte, wäre aus dem Gesichtsfeld dieses Organismus der Mechanik verbannt.“⁸⁷ Die Bauhausbühne schuf ein Konzept, in dem Bühne und Zuschauerraum vereint werden. Licht, Form und Farbe bilden den Raum und gestalten das „*schau-spiel*“.⁸⁸

Das Licht hat bei Schlemmer wie auch schon bei Craig eine große Bedeutung, da der Mensch als „Augenmensch“ zu bezeichnen sei.⁸⁹ Alle Geschehnisse im Raum stehen in einem gesetzmäßigen Verhältnis

⁸⁴ Vgl. Fiebach, 1991, S. 193.

⁸⁵ 1925 bis 1930 erschienen 14 Bände zur Bauhausbühne. Im Band 4 veröffentlichte Oscar Schlemmer „Mensch und Kunstfigur“. Ziel der Buchreihe war es, die Ideen und Intentionen der Bauhausbühne vorzustellen und zu rechtfertigen.

⁸⁶ Vgl. Schlemmer, 1965, S. 12.

⁸⁷ ebenda.

⁸⁸ Vgl. Schlemmer, Oskar: Die Bauhausbühne, in: Lazarowicz, Klaus/Balme Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 444.

⁸⁹ Vgl. ebenda.

zueinander: Form, Farbe und Linie. Das Licht beschreibt Schlemmer als „nicht greifbare Form, (...) das in der Geometrie des Lichtstrahls und Feuerwerks linear und als Lichtschein körper- und raumbildend wirkt.“⁹⁰

Abstraktion und Mechanisierung sind für Schlemmer die „Zeichen unserer Zeit“⁹¹ und die technischen Entwicklungen ermöglichen „die Verwirklichung der kühnsten Phantasien.“⁹² Der Mensch und seine Bewegung im Raum wurden zu einem zentralen Thema.

„Das Bestreben den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern, setzte an Stelle des Organismus die mechanische Kunstfigur: Automat und Marionette. Dieser hat Heinrich v. Kleist und E.T.A. Hoffmann Hymnen gesungen.“⁹³

Inspiziert vom romantischen Dramatiker Heinrich von Kleist und seinem Essay „Über das Marionettentheater“ (1810), begann Schlemmer sich mit der Marionette zu beschäftigen. Sie ist sowohl ein Individuum, das von der Gesellschaft fremdgesteuert existiert, als auch das Ideal eines Menschen, der die Grenzen zu überschreiten vermag.⁹⁴ Der Mensch besteht für Schlemmer einerseits aus dem Unbewussten, seinem „Inneren: Herzschlag, Blutlauf, Atmung, Hirn- und Nerventätigkeit.“⁹⁵ Andererseits ist der menschliche Körper ein Konstrukt aus Knochen und Gelenken. Das Material des Schauspielers ist sein Körper und seine Bewegung. Genau wie Craig sieht Schlemmer die Problematik des menschlichen Darstellers darin, dass er die Kontrolle über seine Gefühle verliert und somit nicht die harmonisierende organische und mechanische Gesetzmäßigkeit verfolgen kann.⁹⁶

⁹⁰ Schlemmer, 1965, S. 11.

⁹¹ Ebenda, S. 7.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda, S. 18.

⁹⁴ Vgl. Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater, in: Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden. Band 3 Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 555-563.

⁹⁵ Schlemmer, 1965, S. 15.

⁹⁶ Vgl. ebenda.

Die Verwandlung des menschlichen Darstellers erfolgt durch das Kostüm und die Maske. Auch die Gestaltung des Bühnenkostüms unterwirft er den Gesetzen des Raums. Daraus entwickeln sich seine vier Grundtypen des Menschen als Kunstfigur.⁹⁷ „Die Gliederpuppe“ ähnelt den Figuren von Richard Teschner. Schlemmer beschreibt anhand dieser Puppe die

„Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum; diese bedeuten Typisierung der Körperformen: die Eiform des Kopfes, die Vasenform des Leibes, die Keulenform der Arme und Beine, die Kugelform der Gelenke.“⁹⁸

Die Kostüme waren Ganzkörpermasken, die die Künstlichkeit der Bühnensituation verstärkten und die Bewegungsmöglichkeiten gezielt einschränkten.

Seine Ideen und Vorstellungen inszenierte Schlemmer 1922 in seinem Tanzstück *Das Triadische Ballett*. Für Schlemmer ist der Tänzer die Verkörperung eines Ideals, denn „er folgt sowohl dem Gesetz des Körpers als dem Gesetz des Raums; er folgt sowohl dem Gefühl seiner selbst wie dem Gefühl vom Raum.“⁹⁹ Im *Triadischen Ballett* ist auf die Dreiteilung hinzuweisen, drei Tänzer, Schlemmer selbst und das Tänzerpaar Albert Burger und Elsa Hötzel, bewegen sich in zwölf Tänzen und 18 Kunstfiguren. Die Szenen sind in drei Abteilungen gegliedert, „dem Sinn nach von Scherz zu Ernst gesteigert.“¹⁰⁰ Zu unterscheiden sind sie durch die unterschiedliche Bühnenausstattung, Farbgebung und das Kostüm. „Die erste ist heiter-burlesker Art bei zitronengelb ausgehängter Bühne, die zweite festlich-getragen auf rosafarbener Bühne und die dritte mystisch-phantastischer Art auf schwarzer Bühne.“¹⁰¹ Der Titel *Das Triadische Ballett* leitet sich vom griechischen „trias“ ab, die Dreiheit bestehend aus drei zusammengehörigen, gleichartigen Dingen.¹⁰²

⁹⁷ Vgl. ebenda S. 16f.

⁹⁸ Ebenda, S. 16.

⁹⁹ Ebenda, S. 15.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 22.

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Vgl. http://universal_lexikon.deacademic.com/33624/Triade [09.05.2014].

In der Mathematik beginnen die realen Zahlen mit der Zahl drei. Die Einheit, die Zahl eins, ist unzerlegbar. Die Zweiheit, die zwei, ist nur einmal zerlegbar. Erst die Zahl drei kann mehrfach geteilt werden. Die Drei besteht erst durch die Einheit und die Zweiheit.¹⁰³ Die Dreiheit besitzt eine symbolische Bedeutung wenn sie auf die Welt projiziert wird. Die Natur nimmt der Mensch nicht nur dreidimensional wahr, sondern teilt sie und das Leben auch in drei Abschnitte: Anfang, Höhepunkt, Ende. Die Koordinaten eines Raumes ergeben sich aus der Dreiheit von Länge, Höhe und Breite. Ein perfektes Ganzes besteht aus These, Antithese und Synthese. In Bezug zu Schlemmer und Teschner sei noch die Dreiheit der Grundfarben erwähnt, denn aus rot, gelb und blau lassen sich die restlichen Farben mischen.¹⁰⁴ Die Bedeutung der Zahl drei und ihre Symbolik lässt sich in viele Bereiche ausweiten, wie Physik, Chemie, Religion und Philosophie. Für Schlemmer gilt die drei vor allem als geometrische Zahl.

Teschners Arbeit ist ebenfalls mit Bezügen zur Geometrie durchwachsen, sein kreisrunder „Figurenspiegel“ und die dahinter befindlichen Bühnenbilder und Prospekte berechnet und dementsprechend angeordnet. Im *Karneval* von Teschner ist die Zahl drei ebenfalls als Symbol zu finden und spiegelt sich im Aufbau des Stücks, den Beziehungen der Figuren, in der Szenerie, sowie in seinem Konzept wieder. Eine genaue Analyse der Dreiteilung folgt im Kapitel 2.

1.4 Richard Teschner und die Wiener Werkstätte

Teschner versuchte sich 1908 im Auftrag des Wagner Sängers und Intendant des Prager Deutschen Theaters Angelo Neumann (1838-1910) als Bühnenausstatter. Neuinszeniert wurde die Oper *Pelléas und Melisande*¹⁰⁵ von Claude Debussy (1862-1918) zum 70. Geburtstag von

¹⁰³ Vgl. Dudley, Underwood: Die Macht der Zahl. Was Numerologie uns weismachen will, deutschsprachige Ausgabe, Übers. Menzel, Gisela, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser Verlag, 1999, S. 30f.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 92f.

¹⁰⁵ Im Nachlass von Mayerhöfer ist dokumentiert: „*Pelleas und Melisande* (Prag, Deutsches Theater) (1908): 12 Bühnenbilder, 3 Figurinen.“

Neumann.¹⁰⁶ Die Inszenierung wurde als neu und innovativ gefeiert, ganz im Stile von Alfred Roller und Max Reinhardt. Doch konzentrierte sich Teschner darauf, das Figurentheater zu reformieren. In dem vermutlich zwischen Mai und Juli 1906 verfassten Brief an Paul Brann betont er seine Vision, das Marionettentheater von der „plumpen u. unkünstlerischen Ausführung“ der Puppenspieler seiner Zeit zu befreien.¹⁰⁷ Die Figuren sollen keine wirklichen Menschen abbilden, sondern als Symbole mit „streng verhaltenen Bewegungen“ fungieren. „Dann die Szenen! Coulissen die nichts anderes vorstellen wollen, als eben nur Coulissen.“¹⁰⁸ Die Figurenbühne sieht Teschner zudem als Möglichkeit, alles das zu zeigen, was auf der großen Bühne nicht gezeigt werden darf.¹⁰⁹ Die Intention des Briefes, nämlich die Zusammenarbeit mit Paul Brann, kam nie zustande. Doch sind in diesen Aussagen klar die Bezüge und Einflüsse zu den Reformbewegungen erkennbar. Die Ideen setzte er auf seiner kleinen Bühne um, gestaltete Lichtstimmungen und benutzte zusätzlich Projektoren um Szenenbilder zu gestalten. Durch Prospekte und Lichtwechsel sind kurze Umbaueinheiten garantiert. An den Figurenmechanismen experimentierte er ständig weiter um die Bewegungsmöglichkeiten zu einer Vollkommenheit zu steigern.

Bevor die einzelnen Materialien bei Teschner und seinem Figurentheater analysiert und anhand des Stückes *Karneval* näher betrachtet werden, muss ein weiterer wichtiger Einflussbereich aufgezeigt werden, die Wiener Secession und die Wiener Werkstätte.

Die Wiener Secession, beeinflusst durch den Jugendstil, gründete sich 1897 und legte ihr Augenmerk auf die Architektur als Gesamtkunstwerk.

Vgl. Mayerhöfer, 1970.

S. 32.

¹⁰⁶ Vgl. Ifkovits, Kurt: Richard Teschners Prager Jahre, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 24.

¹⁰⁷ Vgl. Teschner, Brief an Paul Brann, 2013, S. 65.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda.

Sie galt als Gegenläufer des damaligen konservativ orientierten Künstlerhauses. Ihr erster Präsident war Gustav Klimt.¹¹⁰ Das Ornament wurde abstrakt und floral-geometrisch, bunter Stuck, Vergoldung, Marmor und Glas schmückten die Bauwerke. Die Wiener Werkstätte, gegründet 1903 von Josef Hoffmann, Kolo Moser und Fritz Warndorfer (1868-1939) war eine weitere Verbindung Teschners zu der Künstlergruppe der Secession. Der Fokus lag auf dem Handwerklichen um die Lebensbereiche der Menschen künstlerisch zu vereinen und ein Gesamtkunstwerk zu schaffen.¹¹¹ Asiatische und japanische Einflüsse spielten eine bedeutende Rolle, genauso wie bei Teschner. Er baute in seinen Bühnenkonstruktionen, vor allem im „Goldenen Schrein“ die Stilelemente des Wiener Jugendstils und der Secession ein. Die ersten Figuren Teschners waren durch florale Muster, im Kopfschmuck sowie im Kostüm, durch Stilelemente des Jugendstils und der Secession geprägt. Die javanisch-orientalischen Einflüsse zeigten sich bei Teschner zudem in der Wahl seiner Themen, die anfangs auf javanische Geschichten basierten, wie bei den Figurenspielen *Nabi Isa* und *Nawang Wulan* von 1912.¹¹²

Die Wiener Werkstätte vereinte alle Kunstrichtungen und stellte die entsprechenden Materialien zur Verfügung. Ab 1905 erhielt Teschner vermutlich handbemalte und bedruckte Seidenstoffe für seine Figuren und auch die Glasmosaik für seine Bilder *Malerei* und *Plastik*.¹¹³ Teschner begann daraufhin 1909 für die Wiener Werkstätte zu arbeiten. Er erhielt

¹¹⁰ Mit Gustav Klimt verband Teschner eine enge Freundschaft. Klimt und seine Lebensgefährtin Emilie Flöge waren zudem ständige Besucher während der Sommerfrische in der Villa Paulick am Attersee.

Vgl. Ifkovits, (2013b: S. 325).

¹¹¹ Vgl. <http://www.woka.com/de/design/designer/secession/> [08.05.2014].

¹¹² Diese javanischen Legenden aus einem spirituell-religiösem Umfeld waren Teil der Wayang Spiele.

Vgl. Krafka, 2013, S. 185.

¹¹³ Vgl. Pichler, Gerd: Richard Teschner und die Wiener Werkstätte. Der Einzug des Grotesken ins Kunstgewerbe der Wiener Moderne, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 76.

den Auftrag das Kinderbuch *Tobias Immerschnell* von der Prager Autorin Antoinette Kahler (1862-1951) zu illustrieren.¹¹⁴ Die Geschichte des kleinen Tobias Immerschnell passte in diese Zeit, denn sie griff ein tragendes Thema dieser Epoche auf: die Schnelligkeit. Tobias Immerschnell empfand schnell, dass ihm jedes Fortbewegungsmittel zu langsam war.¹¹⁵

Eine weitere wichtige Arbeit Teschners waren vier Specksteinfiguren¹¹⁶ von „gnomenhaften Wesen“, bei denen man Teschners Nähe zu Sagen und Märchen erkennen kann.¹¹⁷ Er schuf für Emma Teschner einen Hausgott aus Speckstein für die Villa Paulick am Attersee. Teschner beteiligte sich am großen Projekt der Wiener Werkstätte, der Ausstattung des Palais Stoclet in Brüssel. Dafür fertigte er den Wandbrunnen im Speisesaal in Form eines Fischkopfes an.¹¹⁸ Sein letzter Auftrag war 1911 die Mitarbeit am Pokal für das Internationale Motorbootrennen in Abbazia 1912.¹¹⁹ Teschner ist bis heute im Verzeichnis der Wiener Werkstätte zu finden als Mitarbeiter für „Holz und Diverses“, wozu man sicher seine Postkarten zählen kann.¹²⁰

Die Liste der Bekanntschaften Teschners durch die Wiener Secession und Wiener Werkstätte ist groß, wichtig waren vor allem die Freunde Gustav Klimt und Alfred Roller, welche ihn sichtlich beeinflussten. Die Zusammenarbeit Teschners mit der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte würde Material für eine eigene Forschungsarbeit bieten,

¹¹⁴ Ebenda, S. 77f.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Speckstein gehört zu den Talkgesteinen. Die Bezeichnung Speckstein kommt von seinen seifigen und fettigen Eigenschaften. Zusammensetzung aus Magnesium und Siliziumzusammen und begegnet uns im Alltag fein zerrieben als Körperpuder (Talkum) oder z.B. verarbeitet zu Heizöfen und Schmierstoffen. Der Stein hat eine hohe Dichte, ist sehr hitzebeständig und weich.

Vgl. <http://www.eza.cc/pdfs/1181-Speckstein.PDF> [08.05.2014].

¹¹⁷ Vgl. Pichler, 2013, S. 78.

¹¹⁸ Vgl. ebenda, S. 79.

¹¹⁹ Vgl. ebenda, S. 80.

¹²⁰ Vgl. <http://www.woka.com/de/design/designer/wiener-werkstaette/> [08.05.2014].

deshalb soll an dieser Stelle der kurze Einschub ausreichen um sich nun dem Figurentheater von Richard Teschner zuzuwenden.

Die Einflüsse und Reformen der damaligen Zeit sind weit gefasst, deshalb wurden nur die wichtigsten Vertreter und Stichworte genannt um die folgende Arbeit zu strukturieren. Ziel soll es sein, die Methode der Reformer anzuwenden, das Theater in seinen einzelnen Materialien aufzuschlüsseln und die logische Zusammenstellung zu erkennen. Teschner fungierte in seinen Werken stets als Autor, Regisseur, Beleuchter, Bühnenbildner, Kostümbildner und nicht zuletzt als Figurenspieler.

2. Richard Teschners Figurenspiel *Karneval*

Bis zur endgültigen Fassung des *Karneval* können drei Stationen aufgezeigt werden. Als erste Inspirationsquelle diente Teschner der Stummfilm des *Rosenkavalier* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Teschner entwickelte darauf basierend seinen Figurenfilm *Traum im Karneval*. Anschließend gestaltete er die Handlung für seine Bühne den „Goldenen Schrein“ um und zuletzt für den „Figurenspiegel“. Das folgende Kapitel listet zuerst die unterschiedlichen Inspirationsquellen des *Rosenkavalier* auf, dann folgt die Analyse des Films *Traum im Karneval*. In der Auseinandersetzung mit dem Figurenspiel *Karneval* wird auf den dramaturgischen Aufbau, die Figuren und die Trinität eingegangen. Zum Schluss werden noch die Unterschiede zwischen Film und Figurenspiel herausgehoben.

2.1 Inspiration zu *Traum im Karneval*

Richard Teschners Film *Traum im Karneval* und das folgende Figurenspiel *Karneval* orientieren sich an der Verfilmung des *Rosenkavalier* von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal.

Die Oper *Der Rosenkavalier, Komödie für Musik in drei Aufzügen* wurde am 26. Januar 1911 in der Semperoper in Dresden uraufgeführt.¹²¹ Gemeinsam mit dem Regisseur Robert Wiene entschlossen sich Strauss und Hofmannsthal 1926 die Oper für den Stummfilm zu adaptieren. Hofmannsthal und Wiene verfassten das Drehbuch und Strauss oblag die musikalische Ausführung. Die Produktionsfirma Pan Film Wien erzielte mit diesem Film ihren größten Erfolg.¹²² Der Bühnenbildner Alfred Roller wurde für die Uraufführung der Oper hinzugezogen und verfasste im Auftrag von Strauss und Hofmannsthal ein genaues Regiebuch mit Skizzen über die Inszenierung als Vorlage für nachfolgende

¹²¹ Vgl. Strauss, Richard: *Der Rosenkavalier. Komödie in drei Aufzügen* von Hugo von Hoffmannsthal. Textausgabe, Katharina Hottmann (Hrsg.), Stuttgart, Reclam, 2008, S. 158.

¹²² Vgl. <http://www.arte.tv/de/zum-film/2902338,CmC=2902342.html> [10.05.2014].

Umsetzungsversuche.¹²³ Roller erhielt ebenfalls den Auftrag die Szenographie und die Bauten des Stummfilms zu gestalten. Der Stummfilm beschränkt sich auf sieben Figuren, dem Ochs von Lerchenau, Marschallin und Marschall, Octavian, Sophie, Annina und Valzacchi. Auf eine genaue Beschreibung und Inhaltsangabe des *Rosenkavalier* wird an dieser Stelle verzichtet und nur die Szenen behandelt, die für Teschner wichtig waren.

Die Handlung spielt im Zeitalter Maria Theresias (1740-1780) mit prunkvollen Kulissen und eleganten, spitzenreichen und pompösen Kostümen. Dargestellt werden die wohlhabende und adelige Oberschicht, ihre Gewohnheiten und ihr Lebensstil. Die Bildkomposition des Stummfilms orientiert sich an den Elementen des Rokoko, mit Bildern von Natur, Intimität, weichen Formen und muschelförmigen Ornamenten.¹²⁴ Der Stil des Rokoko, sei es in Kostüm sowie in Kulisse, ist die erste Ähnlichkeit, die sich bei Teschner findet. Das soll in einem späteren Kapitel näher ausgearbeitet werden. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Teschner und dem *Rosenkavalier* sind das Schlafzimmer der Marschallin, ihr Alkoven,¹²⁵ sowie das Bologneserhündchen und ihr Diener, der „kleine Mohr“.

Die eben genannten Ähnlichkeiten sind in Elke Krafkas Katalogbeitrag „‘Alles neu inszeniert!’ Richard Teschners Figurentheater“ nachzulesen.¹²⁶ Zusätzlich können zwei weitere Inspirationsquellen in Bezug auf den Stummfilm *Rosenkavalier* hinzugefügt werden. Hofmannsthal und Wiene entschieden sich dazu den ersten und zweiten Aufzug des Librettos zu übernehmen und ersetzten den dritten Aufzug durch einen Maskenball, den die Marschallin organisiert. Der Teil des Maskenballs wurde erst 2006

¹²³ Vgl. Strauss, 2008, S. 159.

¹²⁴ Grünewald, Dietrich: Geschichte der Kunst. Malerei, Plastik, Architektur im europäischen Kontext, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1996, S. 175ff.

¹²⁵ Als Alkoven wird ein Zimmer mit Bett ohne Fenster bezeichnet.

Vgl. http://universal_lexikon.deacademic.com/60906/Alkoven [10.05.2014].

¹²⁶ Vgl. Krafka, 2013, S. 189f.

vom österreichischen Filmarchiv rekonstruiert. Bis dahin galt der *Rosenkavalier* Stummfilm als Fragment. Der vollständige Film wurde am 6. September 2006 in der Semperoper in Dresden vorgestellt.¹²⁷ Der Maskenball spielt im Hofgarten, mit Balletteinlagen und Gruppentänzen. Jeder Gast trägt eine Maske und ein Kostüm und kann somit aus dem Alltag aussteigen. In Teschners Film und Figurenspiel sind die Dame und der Kavalier auf dem Heimweg von einem Maskenball. Das Verkleiden und die Masken werden zudem ein zentrales Element in der Traumsequenz. Auch der im Titel beinhaltete *Karneval* zeigt diese Inspirationsquelle. Neben dem Maskenball ist eine weitere Sequenz besonders hervorzuheben. Es ist jene Szene in welcher die Oberschicht und die in Liebesverwirrungen verstrickten Figuren eine Hanswurst-Vorstellung besuchen, dessen Handlung den Beteiligten einen Spiegel vor Augen hält. Es wird die Geschichte der Figuren erzählt, ihre Verstrickungen, Affären und Gelüste. In diesem Hanswurst-Stück spielen im Vergleich zu Teschners *Karneval* Schauspieler. Die zentralen Figuren sind eine Dame und ein Kavalier, der um sie wirbt und dabei die drei Störenfriede mit Degen und Manneskraft vertreibt. Genau diese Figurenkonstellation findet man auch bei Teschner.

Der Stummfilm als Medium an sich kann ebenso zu den Inspirationsquellen gezählt werden. Einerseits brachte die Kamera als Auge Teschner zu der Idee, seine Bühne den „Figurenspiegel“ mit einer kreisrunden Öffnung und einer Glasscheibe zu bauen. Andererseits erhalten die Schauspieler des Stummfilms einen figurativen Charakter, denn die damaligen technischen Möglichkeiten transportieren einen unrealistischen Bewegungsablauf. So entstehen bei der Betrachtung des Films bereits Assoziationen zum Bewegungsrepertoire eines Figurentheaters von Richard Teschner und erwecken den Anschein einer Animation. Die begleitende Musik unterstreicht Handlung und Emotion,

¹²⁷ Vgl. <http://www.arte.tv/de/zum-film/2902338,CmC=2902342.html> [10.05.2014].

ebenfalls eine Gemeinsamkeit mit Teschner, der seine Figuren ohne Sprache agieren lässt.

2.2 Der stumme Figurenfilm *Traum im Karneval*

Am 27. Dezember 1928 begannen die ersten Vorbesprechungen zur Verfilmung des *Traum im Karneval* mit dem Produzenten und Regisseur Max Goldschmidt. Als ersten Titel beabsichtigte Teschner *Alpdrücken*, entschied sich aber für den Titel *Traum im Karneval, Mystisches Figurenspiel*. Teschner selbst verfasste das Drehbuch. Die Dreharbeiten begannen am 13. Oktober 1929 in seinem Gersthofer Atelier. Der Film wurde in 43 Drehtagen vollendet und kam am 27. Dezember 1929 als 35 Millimeter Film auf 368 Meter Film mit einer Dauer von 13 Minuten zum Abschluss.¹²⁸ Anschließend wurde der Film der Verleihfirma Süd Film A.G. Berlin vorgestellt, doch Teschners Produkt stieß dort auf Ablehnung. Der Film verzichtet auf die Begleitmusik, was durch das Aufkommen des Tonfilms als ein Grund für die Ablehnung angenommen werden kann. Goldschmidt hatte bereits weitere sechs Filme mit Teschner in Planung, wovon einzig *Der Drachentöter* 1930 verfilmt wurde.

Im *Traum im Karneval* agieren als Figuren die Dame, der Galan, die drei Verfolger und der „kleine Mohr“. Im Wandbild erscheint der Harlekin aus Teschners Stück *Der verirrte Harlekin* von 1929 und das Bologneserhündchen stammt aus dem Figurenspiel *Chinesischer Dressurakt* von 1930.¹²⁹

Teschner verfasste einen Entwurf, der im Vergleich zum Film einen Figurenspieler als Rahmenhandlung vorsieht, um den Zuschauer in die Geschichte einzuführen. Auch der erste Titel *Alpdrücken* ist auf dem Entwurf vermerkt.

¹²⁸ Vgl. Weißenböck, 1992, o.S. http://www.filmportal.de/film/traum-im-karneval_95cfb84a6b5c4ad890129c0e5e4cd863 [10.05.2014].

¹²⁹ Vgl. Weißenböck, 1992, o. S.

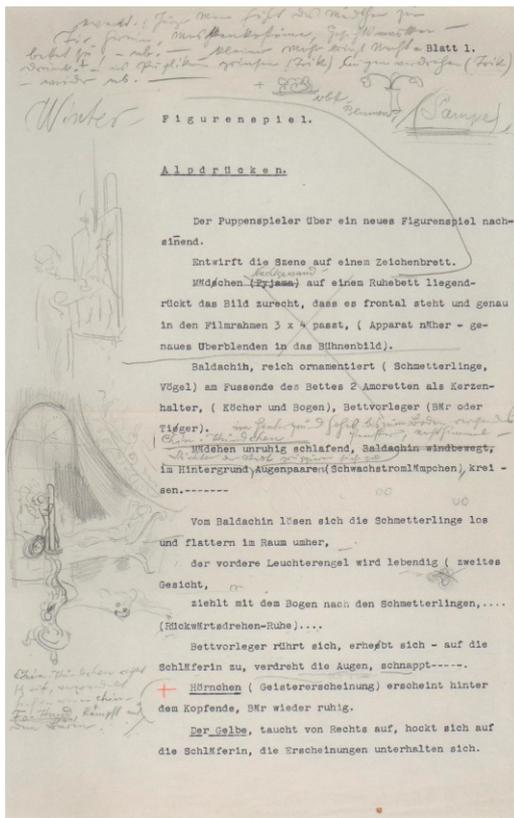


Abbildung 2: Entwurf zu *Alpdrücken*
(Blatt 1)
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 280.

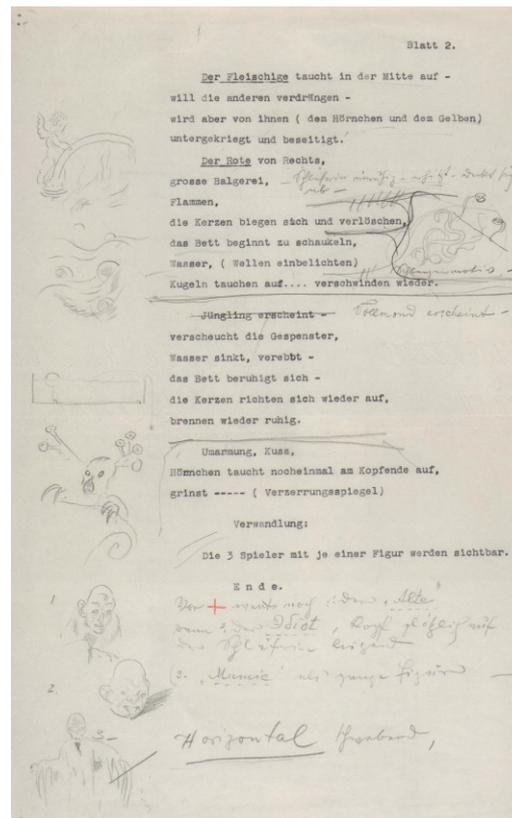


Abbildung 1: Entwurf zu *Alpdrücken*
(Blatt 2)
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 281.

Die folgende Analyse basiert auf dem Filmmaterial, das das Österreichische Theatermuseum im Rahmen der Ausstellung auf einer DVD zusammengestellt hat. Der Originalfilm *Traum im Karneval* wird durch eine Inhaltsangabe ergänzt.¹³⁰ Diese Form der Informationsvergabe an den Zuschauer vor Beginn der Vorstellung führte Teschner in seinen Figurenspielen ein, um den Zuschauer auf die folgenden Handlungssequenzen einzustimmen.

„Der Galan und die Dame am Heimweg vom Ball. Drei Verfolger belauschen das Liebespaar und stören es. Der Kavalier wendet sich gegen die Zudringlichen, deckt den Rückzug der Dame und drängt mit seinem Degen die Verfolger ab. Die Dame begibt sich zu Bett. Der kleine Mohr bringt den Nachttrunk. Die Dame schläft erschöpft ein. Masken, ein riesiger Schmetterling tauchen auf, Objekte werden lebendig. Die drei

¹³⁰ Auftraggeber und Produzent der DVD war das ÖTM und Thomas Trabitsch, sowie als ausführender Produzent Mischief Films. Die Produktion gestaltete verlag filmarchiv austria.

Verfolger, gespensterhaft verzerrt, schrecken sie. Endlich gelingt es ihr den Alpdruck abzuschütteln. Der Galan erscheint und zeigt ihr die Masken der drei Verfolger, die er besiegt hat. Sie umarmen sich. Der Mohr bringt ein Getränk und schließt den Vorhang.“¹³¹

Anschließend folgt der Hinweis auf Autor und der Titel des Stückes aus dem Original, „Richard Teschner zeigt: ‚Traum im Karneval‘. Ein Figurenspiel, eine Max-Goldschmidt Produktion, Wien“.¹³² Die damaligen Figurenspieler, neben Teschner, werden nicht vorgestellt. Eine Aufnahme zu den Dreharbeiten zeigt Hermine Ottawa, seine Assistentin, die die Figur der Dame animiert und Richard Teschner mit dem Galan.¹³³ In seinem Entwurf notierte Teschner am Ende: „Die 3 Spieler mit je einer Figur werden sichtbar.“¹³⁴ Vermutlich handelte sich bei der dritten Spielerin um seine Assistentin Helene Schreiner.

Es folgt die Vorstellung der einzelnen Akteure mit Schrift und Figur, die beiden Hauptfiguren die Dame und der Galan, sowie die Verfolger. Einzig beim „kleinen Mohr“ wird nur die Schrift eingeblendet.¹³⁵ Das Bologneserhündchen fehlt in dieser Anfangssequenz und bekommt seinen ersten Auftritt im Spiel.

Abweichend vom Film kann das Fehlen des im Entwurf notierten „Puppenspielers über ein neues Figurenspiel nachsinend [sic!]“¹³⁶ vermerkt werden. Die Anfangssequenz wird durch den „kleinen Mohr“ ersetzt, der die Flügeltüren des „Goldenen Schrein“, sowie den Vorhang öffnet. An der Leine führt er das Bologneserhündchen und hält in der Hand einen Wischmopp. Das Stück ist somit eröffnet und die Figuren

¹³¹ Traum im Karneval. Ein Figurenspiel, R: Max Goldschmidt, Wien 1929. DVD 2. TC: 0:00:09-0:00:43.

¹³² Traum im Karneval. Ein Figurenspiel, R: Max Goldschmidt, Wien 1929. DVD 2. TC: 0:00:44-0:01:11.

¹³³ Vgl. Abbildung 18 und 19, in: Loacker, Armin: Unbefriedigende Verhältnisse. Richard Teschners Scheitern im Medium Film, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 282.

¹³⁴ Vgl. Abbildung 2, Entwurf zu *Alpdrücken*, Blatt 2.

¹³⁵ Traum im Karneval. Ein Figurenspiel, R: Max Goldschmidt, Wien 1929. DVD 2. TC: 0:01:12-0:01:29.

¹³⁶ Vgl. Abbildung 1, Entwurf zu *Alpdrücken*, (Blatt 1).

verlassen den Schauplatz. Die folgende Großaufnahme zeigt die Dame und den Galan küssend hinter einer Fenstertür. Der „kleine Mohr“ wartet mit seinem Wischmopp und dem wedelnden Bologneserhündchen im Alkoven der Dame, ausgestattet mit einem Himmelbett, „Baldachin, reich ornamentiert“, einem „Leuchterengel“ und dem „Konsolentischchen“.¹³⁷ Die Dame und der Galan treten ein, der kleine Mohr verbeugt sich und zeigt die Untergebenheit. Die Dame trägt eine schwarze Augenmaske mit einem weißen Spitzenaufsatz, wogegen der Galan sich lediglich mit einem Degen als Accessoire schmückt. Er schließt die Tür und bittet die Dame ihre Maske abzunehmen, diese ziert sich, umso mehr als sie die drei Verfolger mit Masken verhüllt an der Fenstertür erblickt. Der Galan zieht daraufhin seinen Degen und stürzt sich in den Kampf mit den Verfolgern. Diese Kampfszene kann der Zuschauer nicht verfolgen, denn Teschner verlagert den Fokus auf die Dame, die sich hinter dem Baldachin ihr Negligé anzieht und sich anschließend mit einer Kopfhaube aufs Bett legt. Der kleine Mohr serviert ihr auf einem Silbertablett einen Schlaftrunk, den sie jedoch ablehnt. Trotzdem schläft sie ein, das Bild ihrer ruhig atmenden Brust verschwimmt und die Kamera fährt nach oben.

Die eben beschriebene Anfangssequenz fügte Teschner erst bei den Dreharbeiten hinzu, hingegen hält er sich in der Struktur der folgenden Traumsequenz der Dame an seinen Entwurf, mit lediglich kleinen Abweichungen.¹³⁸ Die Wellen des Wassers ersetzen den Wind, der den Baldachin¹³⁹ bewegt und auf den schnappenden Bettvorleger und die Kugeln wird verzichtet,¹⁴⁰ sowie auf den Jüngling, dafür erscheint ein Harlekin im Wandbild. Der „Jüngling“ ist jedoch in der Traumsequenz des späteren Figurenspiels für die Bühne zu entdecken.

¹³⁷ Vgl. ebenda.

¹³⁸ Es ist nicht nachzuvollziehen ob die Abweichungen vom Entwurf von Teschner oder Goldschmidt gewünscht waren.

¹³⁹ Vgl. Abbildung 1, Entwurf zu *Alpdrücken* (Blatt 1).

¹⁴⁰ Vgl. Abbildung 1 und 2, Entwurf zu *Alpdrücken*, (Blatt 1 und Blatt 2).

Filmtechnische Mittel führen den Betrachter in die Traumsituation ein. Das Licht wird abgedunkelt und auf der Dame bilden sich die Schatten von Jalousien ab. Nebel steigt auf, das Bild wird unscharf, Wasser überschwemmt die Szene und simuliert einen heftigen Wellengang. Die drei Verfolger, eingehüllt in einem Umhang, kreisen durchs Bild, im Entwurf als „Augenpaare, kreisend“ notiert.¹⁴¹ Detailaufnahmen zeigen die schlafende und atmende Dame, Bilder an der Wand beginnen sich zu bewegen und ein Harlekin erscheint. Der Schmetterling steigt aus dem Vorhang des Baldachins und in Gesellschaft mit zwei weiteren flattert er im Raum umher.¹⁴² Der Schmetterlingseffekt wird erzeugt durch die Beleuchtung des Vorhangs, worauf der Schmetterling als Stoffmuster verschwindet und hinter dem Vorhang als Objekt mit Stabführung hervorfliegt. Umgekehrt lässt derselbe Vorgang ihn wieder als Stoffmuster auftauchen. Eine abstrakte Figur, das „Hörnchen“ erscheint hinter dem Kopfende“ der Dame.¹⁴³ Dazu gesellt sich ein Verfolger, der „Gelbe“ mit Trompetenohren und einem langen Schwanz und der „Fleischige“ taucht in der Mitte auf – will die anderen verdrängen – wird aber von ihnen (dem Hörnchen und dem Gelben) untergekrigt.“¹⁴⁴ Der „Rote“, der dritte Verfolger, erscheint mit Scherenhänden und ähnelt einem Hummer. Die Verfolger liefern sich im aufsteigenden Nebel eine heftige Diskussion, die Dame atmet daraufhin schwer. Nachdem die Verfolger aus dem Traum verschwinden, werden die Möbel zum Leben erweckt. Der „Leuchterengel“ und seine Ornamentfiguren bewegen sich bis die Kerze letzten Endes erlischt.

Hier weicht Teschner wieder von seinem ursprünglichen Entwurf von *Alpdrücken* ab. Denn die Tür öffnet sich und der Mond wandert ins Schlafgemach und verwandelt sein ernstes Gesicht in ein Lächeln. Ein heftiger Wind durchbläst das Bild, es beginnt zu schneien. Ähnlich wie bei

¹⁴¹ Vgl. Abbildung 1, Entwurf zu *Alpdrücken*, (Blatt 1).

¹⁴² Vgl. ebenda.

¹⁴³ Vgl. ebenda.

¹⁴⁴ Vgl. Abbildung 2, Entwurf zu *Alpdrücken*, (Blatt 2).

einer Animation modelliert sich ein Schneemann und Eiskristalle überziehen das Kamerabild. Das Bologneserhündchen verwandelt sich in einen Drachen, vermutlich ein Ersatz für den im Entwurf notierten Bettvorleger, der sich in einen Bär verwandeln sollte. Plötzlich erscheint der Galan in der Tür und die Dame erwacht. Der Entwurf endet hier mit einer Umarmung und einem Kuss der Hauptfiguren und dem grinsenden „Hörnchen“.¹⁴⁵ Im Film präsentiert der Galan die Masken der drei Verfolger auf seinem Degen und schildert in einer Rückblende seinen Kampf mit den Verfolgern. Die zwei Liebenden küssen sich, der „kleine Mohr“ serviert ein Getränk und schließt den Vorhang und die Flügeltüren des „Goldenen Schrein“.

Das Medium Film bietet Teschner zusätzliche technische Mittel, wie Blende, Schnitt, Kamerabewegung, Nahaufnahmen, jedoch stehen immer seine Figuren im Vordergrund. Einerseits bietet der Film die Möglichkeit die Bewegungstechnik bis ins kleinste Detail zu beobachten und durch Nahaufnahmen werden diese Details auch immer wieder hervorgehoben. Andererseits verliert die Handlung durch die filmischen Effekte an Faszination, die Einstellungen unterbrechen oft abrupt die Handlung und fügen sich nicht in den Kontext ein. Teschner liebte es mit chemischen Reaktionen zu experimentieren und rätselhafte Effekte zu zeigen, wie Eiskristalle mittels Küvetten und Projektoren entstehen zu lassen. Allerdings wirken diese Effekte im Film aufgesetzt und handlungslos, denn sie werden nicht in die Szenerie integriert, sondern durch Einschnitte eingefügt. Auch die fehlende Untermalung durch Musik lässt den Film unfertig und amateurhaft erscheinen. Der Film wurde in Berlin von der Verleihfirma Süd Film AG abgelehnt. Laut Goldschmidt einerseits durch seine fehlende Vertonung, andererseits durch die dürftige Handlung. Einzig die Qualität der Figuren soll gelobt worden sein.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Vgl. ebenda.

¹⁴⁶ Vgl. Loacker, 2013, S. 266.

Loacker verweist hier auf einen Brief von Goldschmidt an Emma Teschner.

Teschner adaptierte den Film für seine Bühne und fand die Vollendung dafür im „Figurenspiegel“.

2.3 Das Figurenspiel *Karneval*

Vermutlich brachte Goldschmidts Aussage, dass es dem Film an Handlung fehle, Teschner dazu den *Karneval* zu überarbeiten. Im Jahre 1930 erweiterte er den Filmstoff durch ein Vor- und Nachspiel und passte die Traumszene den technischen Gegebenheiten des „Goldenen Schrein“ an. Diese erste Fassung kam in der vierten Spielzeit seines Ateliers in Gersthof zur Aufführung, vom 11. September 1930 bis 1. März 1931.¹⁴⁷ Nach der Neuadaptierung 1932 für den „Figurenspiegel“ und der fünften Spielzeit wurde das Figurenspiel *Karneval* fester Bestandteil seines Repertoires.

Im Rahmen der Ausstellung „*Mit diesen meinen zwei Händen...*“ *Die Bühnen des Richard Teschner* kam die Rekonstruktion des *Karneval* am 11. und 13. November 2013 zur Aufführung.¹⁴⁸ Die folgende Analyse stützt sich auf den Vorstellungsbesuch und der Rekonstruktionsaufnahme, die auf der DVD des Österreichischen Theatermuseums (ÖTM) zu finden ist. Die Figurenspieler der Vorstellung im ÖTM waren Thomas Ettl und Angela Sixt. Die DVD verzeichnet im Nachspann Thomas Ettl, Hanna Hollmann und Markus Siebert als Figurenspieler. Das Programmheft ist aus dem Jahr 1992, gestaltet von Jarmila Weißenböck mit einem Beitrag von Klaus

¹⁴⁷ Vgl. Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): *Der Figurenspiegel*. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S. 92.

Die Spielzeit fand im Zeitraum von 11. September 1930 bis 1. März 1931 statt, mit 84 Spielabenden.

¹⁴⁸ Die Figurentheatertage fanden im ÖTM vom 8. Bis 17. November 2013 statt. Aufgeführt wurden die Rekonstruktionen von *Sonnentanz* und *Drachentöter*, *Karneval*, *Die grüne Tänzerin* und *Die Lebens-Uhr*. Gastvorstellungen von Christoph Bochdanksy und den Stottern, sowie dem Kabinettheater waren Begleitprogramm.

Vgl.

<http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/ausstellungen/2013/Teschner/PressetextTeschner-neu.pdf> [09.05.2014].

Außerhalb der Figurentheatertage wurden „Der Basilik“ und „Weihnachtsspiel“ gezeigt.

Vgl.

http://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Presse/2013/Teschner_OeTM/Richard_Teschner_Ausstellung_Presse.pdf [09.05.2014].

Behrendt. Zusätzlich wurde eine Kopie der originalen Inhaltsangabe des *Karneval* beigelegt. Der Vorstellungraum ist Teschners Zuschauerraum mit den schwarzen Vitrinen, gefüllt mit Figuren, nachempfunden. Der originale „Figurenspiegel“ ist durch einen schwarzen Vorhang abgedeckt. Die Sitzreihen bieten Platz für maximal 50 Zuschauer. Nach einer kurzen Einführung in das Leben Richard Teschners durch die Restauratorin und Figurenspielerin dieser Rekonstruktion Angela Sixt, weist sie den Zuschauer darauf hin, dass sich die Umbauten durch das Bespielen des Originalmaterials verzögern werden. Der Saal wird dunkel, der Vorhang öffnet sich, der Spiegel und die Tierkreiszeichen erscheinen.



Abbildung 3: Inhaltsangabe *Karneval*
 Quelle: Weißenböck, 1992, o.S.

2.3.1 Aufführungsanalyse

Bei Richard Teschners Vorstellungen erhielt der Zuschauer immer einen Zettel, wo er kurz die Handlung des folgenden Stückes lesen konnte.

Die einleitende Lektüre der Inhaltsangabe gibt dem Zuschauer Informationen zum Ort der Handlung, zur fiktiven Zeit und zu den handelnden Figuren des Spiels.

Die Dame, der Kavalier, die drei Verfolger und der „kleine Mohr“ werden eingeführt. Das Bologneserhündchen wird, wie oben bereits erwähnt, erst im Spiel vorgestellt. Richard Teschner teilte die Handlung des *Karneval* in drei Spiele. Im Vorspiel, der Exposition wird die Vorgeschichte - der Maskenball - erzählt. Die Dame und der Kavalier befinden sich gemeinsam auf dem Heimweg vom Maskenball. Die Information zur Vorgeschichte wird zusätzlich zum Inhaltsblatt durch außersprachliche expositorische Codes vermittelt. Durch die kalte Lichtstimmung wird die winterliche, späte Abendstunde als fiktive Zeit angedeutet. Die Rokokokostüme verweisen auf eine Stilperiode und die Zeit der Handlung. Der Ort des Geschehens ist ein winterlicher Park bei Nacht mit dem Tanzpalast als Hintergrund. Die Materialien Bühne, Kostüm und Bewegung werden in den nächsten Kapiteln genauer analysiert.

Am Tanzpalast vorbeispazierend, der Ort der Vorgeschichte, schwelgen die Dame und der Kavalier in Erinnerungen an den Abend, sie verneigen sich und beginnen zu tanzen. Der Kavalier umwirbt die Dame, die immer noch ihre Maske trägt, sie weicht schüchtern zurück bis sie endlich in eine innige Umarmung fallen. Der erste Verfolger, der „Gelbe“, schleicht sich an die Liebenden und macht sich hinter ihren Rücken über sie lustig. Der „Graue“¹⁴⁹ tritt hinzu, beide beobachten das Paar und als der „Rote“ sich sichtlich zügiger in die Szene drängt, entdeckt die Dame die in Masken verhüllten Verfolger. Der Konflikt des Stückes ist eingeführt. Der Kavalier

¹⁴⁹ In der Forschungsliteratur sind die Bezeichnungen „der Graue“ oder „der Silberne“ zu finden. In dieser Arbeit wird die Bezeichnung „der Graue“ verwendet.

stellt sich beschützend vor die Dame, die die Szene nun verlässt. Er verteidigt seine Ehre und seine Geliebte und fordert den „Roten“ zu einem Fechtduell heraus. Kämpfend verlassen beide das Bild und die Dame kehrt zurück. Ängstlich zitternd sieht sie ihrem Kavalier nach. Der „kleine Mohr“ mit dem Bologneserhündchen an der Leine, versucht die Dame zu beruhigen. Ihr Bologneserhündchen schmiegt sich beschützend an sie und sie lässt sich von ihrem Diener nachhause begleiten. Zwischen der Dame und ihrem treu ergebenen Mohr stellt sich eine vertraute Beziehung heraus, genau wie zum Hund.

Das Licht geht aus, der Vorhang hinter der Scheibe des Figurenspiegels wird geschlossen und der Umbau findet im Dunkeln statt. Nach diesem Zeitsprung und Ortswechsel, dargestellt durch eine neue rötliche Lichtstimmung und einen Bühnenbildwechsel, befindet sich die Dame nachts in ihrem Alkoven. Sie sitzt, ihren Hund streichelnd, auf dem Bett. Noch immer aufgewühlt, verscheucht sie den Hund und der „kleine Mohr“ bringt ihr einen Schlaftrunk, den sie aber ablehnt. Endlich allein, nimmt sie ihre Maske ab, schläft ein und das Traumspiel beginnt.

Das Bett wackelt, der „Leuchterengel“ erhellet und das Bild an der Wand bewegt sich auf und ab. Die Masken der drei Verfolger tauchen auf. Sie werden begleitet von einer vierten Maske, dem Harlekin. Der „Leuchterengel“ erwacht zum Leben und verschreckt die Masken. Ein Schmetterling umkreist beschützend die schlafende Dame und mit ihm erscheint für einen kurzen Moment der Kavalier, der sie beschützt. Er lässt sich auch von dem „Konsolentischen“, das sich in ein Krabbeltier verwandelt, nicht verscheuchen. Erst als die drei Verfolger in Gestalt von Fabelwesen auftauchen, flüchtet der Schmetterling. Sie umkreisen die Dame, versuchen auf ihr Bett zu klettern bis sie beinahe erwacht. Sie wälzt sich und greift sich an den Kopf. Die Traumfiguren verschwinden. Die Dame ruft nach dem „kleinen Mohr“ und befiehlt ihm, den

„Leuchterengel“ auszumachen. Der „kleine Mohr“, um seine Dame besorgt, bleibt bei ihr bis sie endlich in einen tiefen Schlaf fällt.

Der Traum wird einerseits eingeführt durch das Hinlegen der Dame aufs Bett, andererseits folgt ein kleiner Lichtwechsel und die Musik wechselt vom Spieluhrklang zu der Polyphonplatte, die die Szene mit einem sphärischen Klang begleitet. Die Geistererscheinung des Kavaliers zusammen mit dem Schmetterling deutet auf die Symbolik des Beschützens hin. Der im Entwurf zum Film *Alpdrücken* nur notierte Jüngling ist hier als Figur präsent.¹⁵⁰ Das Beleuchten des Prospekts von hinten, mittels eines Gegenlichts, erzeugt die Geistererscheinung. Um auf dem Harlekin nicht ganz verzichten zu müssen, lässt Teschner ihn als Maske auftreten. Durch die richtige Beleuchtung werden die Stäbe der Requisiten, der Masken und der Schmetterlinge unsichtbar und erwecken beim Zuschauer die Illusion des Schwebens. Das Bühnenbild und die Requisiten dienen im Traum nicht nur der Dekoration, sondern werden zum Akteur und zum Handlungsträger. Der Traum dient als Verarbeitung des Erlebten. So ist es nicht verwunderlich, dass die Hauptfiguren im Traum, die drei Verfolger in Form von abstrakten Figuren und ihre Masken durchs Bild schweben. Die Traumphase der schlafenden Dame verdeutlicht Teschner durch ihre kurzen, unruhigen Bewegungen, die immer wieder auftauchen.

Nach einem weiteren Zeitsprung und Ortswechsel durch Licht und Umbau folgt das Nachspiel am nächsten Morgen. Die Dame sitzt, noch sichtlich erschöpft von ihrem Alptraum und dem Maskenball, am Boden. Der „kleine Mohr“ öffnet den Vorhang und zum Vorschein kommt der lichtüberflutete Salon. Sie streichelt das Bologneserhündchen und es macht den Eindruck, dass sie sehnsüchtig auf Nachricht von ihrem Kavaliert wartet. Sie erteilt ihrem Diener den Befehl, den Raum zu reinigen und die Spuren des Alptraumes zu beseitigen. Der „kleine Mohr“ folgt dem

¹⁵⁰ Vgl. Abbildung 2, Entwurf zu *Alpdrücken*, (Blatt 2).

Befehl und reinigt den Ofen, den ovalen Spiegel und das Fenster. Da erblicken sie die drei Verfolger und den Kavalier durchs Fenster. Sie wurden vom Kavalier besiegt und sind nun eingetroffen, um die Dame um Verzeihung für den entstandenen Konflikt zu bitten. Diese weigert sich und ziert sich, bis es dem Kavalier gelingt sie zu überzeugen. Beide verlassen den Raum und beginnen einen Neuanfang. Die Verfolger bleiben verwundert im Salon und der „kleine Mohr“ schreckt nicht zurück seine Dame zu verteidigen, scheucht den „Roten“ raus und wirft ihm noch den mitgebrachten Blumenstrauß hinterher. Es kommt noch zu einem Kampf um den Tee zwischen dem Diener und dem Bologneserhündchen bevor der „kleine Mohr“ den Vorhang schließt und zur Spieluhrmusik mit seinem Tablett zum Vorhang hinaustänzelt. Es zeigt sich ein geschlossenes Dramenende, der Konflikt wurde gelöst und die Dame und der Kavalier sind vereint.

2.3.2 Dramaturgischer Aufbau

Teschner baut das Stück auf einer klaren Struktur auf. Raum und Zeit sind definiert, die Zeitsprünge werden durch Szenenwechsel und Ortswechsel inszeniert. Die Beziehungen der Figuren untereinander sind deutlich zu erkennen. Die Gesinnung der Dame zu ihrem Kavalier, ihre schüchterne Zurückhaltung und trotz allem die Suche nach Schutz und das ängstliche Warten auf seine Rückkehr, stellt Teschner durch das große Bewegungsrepertoire seiner Figuren dar. Der Kavalier verteidigt sofort seine Angebetete und begibt sich für sie in einen Kampf, beschützt sie, indem er sie von der Szene verweist. Der „kleine Mohr“ dient der Dame in allen Momenten und hat bereits eine höhere Funktion als sie nur zu bedienen. Auch er schützt seine Dame und ihm gelingt es auch sie zu beruhigen. Die drei Verfolger zeigen, dass sie die Liebe der beiden belächeln und verspotten und lassen sich deshalb auch auf den Kampf um ihre Ehre ein. Auf die Analyse der Bewegungen und den vermittelten Codes wird im Kapitel 2.5 näher eingegangen. Die Herkunft der Figuren

und die damit verbundenen Beziehungen werden an dieser Stelle hervorgehoben.

Die konstanten Figuren in allen drei Fassungen des *Karneval* sind die Dame und der Kavalier. Die drei Verfolger werden im Film nur in schwarzen Umhängen gezeigt.

Die abstrakten Figuren im Traum stammen aus dem *Nachtstück* von 1913, der „Rote“, der „Gelbe“ und der „Graue“, auch als Hörnchen vermerkt.¹⁵¹ Darauf baut Teschner für den *Karneval* die drei Verfolger in menschlicher Gestalt. Durch deren Kostüme und den Masken in den Farben rot, gelb, grau wird der Bezug zu den drei abstrakten Figuren hergestellt.

Für das Figurenspiel im „Goldenen Schrein“ verzichtet Teschner auf den Harlekin und auf das Bologneserhündchen. Lediglich in der Adaption für den „Figurenspiegel“, findet das Bologneserhündchen wieder seinen Platz.

Der Bologneser etablierte sich in der Renaissance beim Adel als beliebter Schoßhund und demonstrierte die gesellschaftliche Stellung.¹⁵² Seine Herkunft ist auf Italien zurückzuführen. Er ist klein, weiß und langhaarig. Er wird als unternehmungslustig, temperamentvoll, anhänglich und seinem Besitzer treu ergeben beschrieben. Teschners Bologneserhündchen hat die äußeren Merkmale aber vor allem die Eigenschaften alle vereint. Er ist anhänglich und begleitet seine Herrin, er ist temperamentvoll und wedelt ständig mit seinem Schwanz und er ist gelehrig und klug, indem er die Befehle befolgt.¹⁵³

Nicht von ungefähr stammt die Funktion der Figur des „kleinen Mohr“, der in der Zeitgeschichte ebenfalls als Demonstrationsobjekt für die privilegierte Klasse diente. Durch Handel und Reisemöglichkeiten wurden in der Renaissance und der frühen Neuzeit orientalische Güter und die orientalische Kultur zum Symbol für Macht und Kultiviertheit. Der „kleine

¹⁵¹ Vgl. Weißenböck, 1991, S. 98.

¹⁵² <http://www.kleinhunderassen.info/bologneser.html> [07.10.2014].

¹⁵³ Vgl. <http://www.bologneser-hunde.de/2.html> [11.05.2014].

Mohr“ als höfischer Diener nützt zur Demonstration von Reichtum, Bildung, Zivilisation und eines anderen Lebensstils, auch in der Zeit des Rokoko.¹⁵⁴ Teschners „kleiner Mohr“ dient ergeben seiner Dame, serviert ihr Schlaftrunk und Tee, begleitet sie nachhause, reinigt und beseitigt die Spuren des Alptraums und als Diener des Hofes öffnet und schließt er den Vorhang. Teschners lässt die beiden Figuren, „kleiner Mohr“ und Bologneserhündchen, nicht nur als Anhängsel agieren, sondern erzeugt durch intentionierte Bewegungen ein komisches Element. Durch ihr ruckartiges und wedelndes Verhalten heben sie sich von den anderen Figuren ab und werden komisch. In der Schlusszene, dem Kampf um den Tee, bekommen die Figuren zusätzlich ihre eigene Szene.

Die obige Beschreibung der Handlung zeigt, wie es Teschner gelingt, ohne Textvorlage und trotz seiner nur kurzen Inhaltsangabe für den Zuschauer, die Handlung zu erzählen und auch die Hintergründe, Beziehungen, Konflikte und Begegnungen ohne Sprache deutlich darzustellen.

Zu beobachten ist Teschners Dreiteilung im Stück *Karneval*. Klaus Behrendt gibt einen ersten Verweis auf die Dreiheit in Teschners Werk und nutzt dafür die Theorie der Anthroposophie mit der Teschner vertraut war.¹⁵⁵ Die Anthroposophie teilt den Menschen in vier Wesensglieder, den physischen Leib, den Ätherleib, den Astralleib und das Ich.¹⁵⁶ Geist und Seele sollen sich vereinen und werden von den Gegenmächten, den Verfolgern gestört. Die drei Verfolger symbolisieren den physischen Leib, den Ätherleib und den Astralleib eines Menschen.

¹⁵⁴ Vgl. Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren*, Hamburg, Junius Verlag, 1993, S. 12f.

¹⁵⁵ Rudolf Steiner gilt als Begründer der Anthroposophie, der Erforschung des seelischen Wesens eines Menschen. In Teschners Arbeitsbüchern sind Notizen zur anthroposophischen Lehre und von Steiners Vorträgen zu finden. In Steiners Nachlassverwaltung findet sich ein Brief an Teschner, vom 27. Februar 1920. Teschner fertigte für Steiner die Bildreihe *Drei Kulturrassen* an.

Vgl. <http://fvn-rs.net/PDF/GA/GA039/GA039-476.html> [26.09.2014].

¹⁵⁶ Vgl. <http://anthrowiki.at/Anthroposophie> [26.09.2014].

„Im ‚Ätherleib‘ hat der Mensch Wahrnehmungen wie den Schmerz, wenn es wo ‚zwickt‘. So erscheint folgerichtig der ‚Ätherleib‘ als roter Krebs mit zwickenden Scheren und der ‚Astralleib‘, der Sitz unserer Gefühle, als gelbes Hörnchen, das den Falter endgültig verscheucht.“¹⁵⁷

Die Symbolik der Dreiteilung lässt sich erweitern und auf einer anderen Ebene erklären. Wie bereits im ersten Kapitel bei Schlemmer erläutert, spielt die Zahl drei in ihrer Symbolik der Trias eine Rolle. Die Dreiheit bildet sich aus der Einheit und der Dualität, also aus eins und zwei wird drei.

Die Handlungssequenzen teilt Teschner in drei Spiele: Vor-, Traum- und Nachspiel. Dafür schuf er drei Bühnenbilder und drei Lichtstimmungen. Diese drei Spiele können zudem jeweils in drei Szenen unterteilt werden. Das Vorspiel teilt sich in die Handlungen: die Dame und der Kavalier, die drei Verfolger und zuletzt die Dame mit dem „kleinen Mohr“ und Bologneserhündchen. Die Dame im Alkoven und der vom „kleinen Mohr“ servierte Schlaftrunk zählen zur ersten Szene des Traumspiels. Es folgt der Traum und anschließend als dritte Szene, das Erwachen der Dame. Das Nachspiel wird mit der sitzenden Dame vor dem Vorhang eingeleitet, die zweite Szene zeigt die um Vergebung bittenden Verfolger und die dritte Szene bestreiten das Bologneserhündchen und der „kleinen Mohr“.

Die Dreierkonstellation zieht sich auch durch die Beziehungen der Figuren. Drei Verfolger, die sich im Traum in drei abstrakte Figuren verwandeln, durchkreuzen den Weg der zwei Liebenden. Als zusätzliche Dreierkonstellation könnte auch die Beziehung Dame, Kavalier und „kleiner Mohr“ gelten, die als Gruppe den drei Verfolgern gegenüberstehen. Als weitere Dreiergruppe erkennt man die Dame, den „kleinen Mohr“ und das Bologneserhündchen.

Um das Prinzip der Dreiteilung weiterzuverfolgen, kann die übermittelte Illusion in drei Ebenen angeführt werden. Die erste Illusionsebene ist

¹⁵⁷ Vgl. Behrendt, Klaus: Karneval, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner, Teschner Programme Heft 2, o. S., Wien, Österreichisches Theatermuseum, 1992.

Teschners Figurenspiegel, seine Bühnenkonstruktion und die zugehörige Raumgestaltung. Durch den kreisrunden Bühnenausschnitt wird die Illusion, der Blick durch eine Linse, befördert. Die zweite Ebene der Illusion bezieht sich auf das praktische Figurenspiel. Der Zuschauer ist sich der Illusionsschaffung bewusst, denn er weiß, dass sich im Hintergrund ein Figurenspieler befindet, der das leblose Material animiert und die Illusion einer beseelten Figur durch die Führung seiner Hände erzeugt. In Bezug auf den *Karneval* kommt eine dritte Illusionsebene hinzu, die sich in Form der Traumdarstellung zeigt. Teschner baut eine neue Ebene ein, indem nicht nur die Zuschauer der Illusion erliegen, sondern auch seine Figur sich ihrem Unterbewusstsein beugen muss.

Räumlich kann Teschners Figurenspiel auch noch in drei Bereiche geteilt werden: in Zuschauerraum, Bühne und Hinterbühne. Das Zusammenspiel der drei Ebenen vollendet das Spiel.

2.4 Vergleich Figurenspiel und Film

Richard Teschner formte den Film *Traum im Karneval* für das Figurenspiel um, indem er das Vorspiel und das Nachspiel ausarbeitete und ihm einen szenischen Raum und eine Handlungsstruktur gab. Im Vergleich zum Film, befinden sich die Figuren im Vorspiel in einer nächtlichen Umgebung und die Vorgeschichte wird durch den im Hintergrund befindlichen Tanzpalast deutlicher. Das Nachspiel findet im Vergleich zum Film in einem Salon statt und die drei Verfolger bekommen ihren eigenen Auftritt. Der Film zeigt die Niederlage der Verfolger als Rückblende. Im Figurenspiel wird ihr verlorener Kampf deutlich, indem Teschner sie mit Verletzungen auftreten lässt und zum Beispiel ihren Kopf mit einem Verband versieht. Der Galan im Film wird im Figurenspiel zum Kavalier, die weiteren Figuren behalten ihre Rollennamen bei. Die größten Unterschiede findet man in der Traumsequenz. Die durch Schnitt, Kamerabewegung und Kamerafahrten erzeugten Effekte, sowie „Tricksequenzen wie stop-motion-Verfahren und sehr einfach ausgeführte

Zeichentrickfilmelemente“¹⁵⁸ konnten auf der Bühne nicht umgesetzt werden. Somit wurden andere, ebenso illusionsschaffende Effekte eingebaut, wie Lichtstimmungen, schwebende Figuren und bewegliche Bühnenelemente. Statt dem lachend schwebenden Mond fliegt im Figurenspiel ein Schmetterling durch den Raum. Der Kavalier taucht als Geistererscheinung auf und das „Konsolentischchen“ verwandelt sich. Der Harlekin erscheint nicht im Wandbild, hält aber seine Funktion als vierte Maske im Traum bei. Die Inhaltsangabe erweitert Teschner durch genaue Zeitangaben. Das Traumspiel wird mit einer detaillierteren Beschreibung der Objekte als „Leuchterengel“ und „Konsolentischchen“ ausgefüllt. Zudem ist das Schlafgemach der Dame nur mit einem Bett ausgestattet und nicht wie im Film mit einem Baldachin.

Zu beobachten ist, dass Teschner den *Karneval* vor allem dramaturgisch überarbeitete, wahrscheinlich als Reaktion auf die Ablehnung seines Films. Die Vorgeschichte, der Konflikt und auch das geschlossene Ende sind nun ausgearbeitet. Die Beziehungen der Figuren werden deutlicher dargestellt, nicht nur in den Bewegungen, sondern auch durch ihre Stellung im Bühnenbild. Der Zuschauer blickt im Figurenspiegel auf die gesamte Szene, so kann er die Positionen der Figuren wahrnehmen und kombiniert ihre Beziehungen.

Verschiedene Medien bedienen sich unterschiedlicher Spezifika, umso mehr sind bei der Umsetzung eines Bühnenstücks für den Film die Besonderheiten zu erarbeiten und dementsprechend umzusetzen. So ist eine Besonderheit des Figurenspiels von Teschner die fehlende Sprache, Mimik und der Gesichtsausdruck. Umso wichtiger ist der Blick auf die gesamte Bühnensituation. Dieser Blickwinkel geht durch Schnitt und Nahaufnahmen verloren.

Das Figurenspiel und der „Figurenspiegel“ funktionieren durch ein statisches Bild, heißt der Zuschauer blickt immer auf denselben

¹⁵⁸ Vgl. Loacker, 2013, S. 266.

Bühnenausschnitt, den kreisrunden Spiegel mit Szenerie und Lichtstimmung. Die Effekte werden nicht durch den Schnitt und die Montage, sondern im Spielverlauf selbst erzeugt. Nahaufnahmen und Details im Film entreißen die Figuren aus der Handlung und die Illusion wird gebrochen. Teschners Intention eine Gesamtsituation zu schaffen durch Raum, Bühne, Licht, Musik, Figur und Bewegung zeigt sich als sinnvoll. Der Film hingegen transportiert nicht dieses harmonische Zusammenspiel. Meine Besuche im Theatermuseum brachten die Erkenntnis, dass der Zuschauer die Atmosphäre aufnimmt. Der Film hingegen konstruiert keine Atmosphäre, es spielt kein Polyphon, keine Spieluhrmusik. Die Figuren agieren stumm und durch den schwarz/weiß Zustand büßt die Traumsequenz und die Symbolik an Klarheit ein. Die Lichtstimmungen verlieren ihre Bedeutung, genau wie Bühne und Kostüm. Ausgehend vom Beobachten beider Varianten, Film und Figurenspiel, rückt die Qualität des Films in den Hintergrund. Trotz der Ähnlichkeiten zum Stummfilm scheint es nicht verwunderlich, dass Teschners Film nicht die Wirksamkeit erreichte wie sein Figurenspiel.

2.5 Bewegung

„Sie ist zwar ein lebloses Gebilde aus Holz und anderen toten Stoffen, solange sie im Kasten des Puppenspielers hängt; sobald er sie aber in die Hände nimmt und an Schnüren oder mittels Stäbchen über seine kleine Bühne führt, erfährt sie eine merkwürdige Beseelung und ein beinahe unheimliches Eigenleben.“¹⁵⁹

Die Figuren sind angefertigt, mit einer ausgefeilten Bewegungstechnik ausgestattet und eine passende Bühnenkonstruktion mit Effekten, Bühnenbild und einem Zuschauerraum steht. Nun gilt es die Figuren in dieser Bühne zu bewegen und die Illusion einer beseelten Materie zu schaffen. Dafür sind für das Figurenspiel einerseits die „Manipulation“, abgeleitet vom lateinischen Begriff „manus“, Hand, mit welcher der Figurenspieler die Figur bewegt und andererseits das „Animieren“ der

¹⁵⁹ Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 38.

Figur, abgeleitet vom lateinischen Wort „animare“, bewegen, beseelen, beleben, ausschlaggebend. Diese zwei Begriffe sollen im Folgenden in Bezug auf Teschners Figurentheaterpraxis analysiert werden. Die erste Besonderheit bei Teschner liegt in der „Entsprachlichung“ seiner Figuren. Durch diesen Verzicht der Sprache ist die genaue Betrachtung der Bewegung der Figuren unumgänglich, denn sie kommunizieren nur durch Gesten.

2.5.1 Ohne Worte – Mit Musik

„Eine Besonderheit meiner Figuren ist, daß sie stumm sind – genau genommen sind das ja alle Marionetten; wie sollten sie auch reden können, da sie doch aus Holz sind und noch niemand auf den abwegigen Einfall gekommen ist, ihnen Schallplatten oder Lautsprecher einzubauen.“¹⁶⁰

Teschners Entscheidung, seinen Figuren kein gesprochenes Wort zu geben, lässt sich den beiden Briefen an den Journalisten Arnold Höllriegel¹⁶¹ entnehmen, die in seinem *Arbeitsbuch 1936* zu finden sind.¹⁶² Die Briefe sind mit 17. November und 20. November 1937 datiert. Darin verteidigt er seine stummen Figuren gegenüber einem Dichter, dessen Zentrum das Wort ist. Als Teschner erfährt, dass der Regisseur Max Goldschmid Arnold Höllriegel gebeten hatte über sein Figurenspiel zu schreiben, letzterer aber bis dahin nie in einer seiner Aufführungen war, begann er mit dem Verfassen dieser Briefe. So schreibt Teschner, „sie sind ein Mann des Wortes, und ich bin ein Augenmensch.“¹⁶³ Teschner konzipierte eine „völlige Stil-einheit und Reinheit und ein internationales Theater, das jeder versteht.“¹⁶⁴ Er versuchte mit seinen Briefen Höllriegel in eine Aufführung zu locken, bis dieser schließlich eine Vorstellung von

¹⁶⁰ Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 96.

¹⁶¹ Richard Arnold Bermann: bekannt unter seinem Pseudonym Arnold Höllriegel als österreichischer Journalist und Reiseschriftsteller.

¹⁶² Vgl. Teschner, Richard: Briefe an Arnold Höllriegel, in: Weißböck, Jarmila (Hrsg.): *Der Figurenspiegel*. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S.10.

¹⁶³ Ebenda, S. 11.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 11.

Der Basilisk besuchte.¹⁶⁵ Sein Antwortschreiben an Teschner veröffentlichte er dann in der Sonntagsausgabe des „Wiener Tag“. Höllriegel erkannte die Macht der fehlenden Worte und die Bewegungsintensität, die Teschner verfolgte, „aber ich beharre darauf: meine paar Verse will ich haben. Ihre Marionetten können ja beinahe Verse durch ihre Bewegungen ersetzen, aber nicht ganz.“¹⁶⁶ Er unterbreitete Teschner den Vorschlag, zum javanischen System zurückzukehren und eine Figur in Form eines Erzählers einzubauen, der den Zuschauer in die nächste Szene begleiten sollte.¹⁶⁷ Teschner aber ließ sich nicht von seiner Überzeugung abbringen, „daß die lebensgroße natürliche Menschenstimme im Format nicht zur kleinen bewegten *Kunstfigur* paßt.“¹⁶⁸ So bezeichnet Teschner sein Werk auch als „*Schauspiel* in so und sovielen *Bildern*“.¹⁶⁹

Teschner gab den Figuren keine menschliche Stimme, dafür seinen Geschichten eine begleitende Musik. Er selbst spielte Instrumente wie Laute, Flöte und Mandoline¹⁷⁰ und baute sich seine eigene Basslaute, die er zusätzlich zu den üblichen sechs Spielsaiten mit zwölf freischwingenden Basssaiten versah.¹⁷¹ Die wichtigste Musikquelle in Teschners Stücken lieferte ein Polyphon hinter der Bühne.¹⁷² In das Polyphon der Firma Ariston setzte Teschner Lochscheiben mit javanischer

¹⁶⁵ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 98.

¹⁶⁶ Höllriegel, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 99.

¹⁶⁷ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 99

¹⁶⁸ Teschner, Brief an Arnold Höllriegel, 1991, S. 10.

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ Vgl. Jirgal, Lucia: Erinnerungen an Teschner, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S. 55.

¹⁷¹ Vgl. Hopfner, Rudolf: Richard Teschner. Gitarre mit zusätzlichen Basssaiten (1902), in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 73.

¹⁷² Polyphone (griech.), Vielstimmigkeit im Sinn mehrerer gleichzeitig zusammengehenden melodisch selbständigen Stimmen, <http://woerterbuchnetz.de/Meyers/?sigle=Meyers&mode=Vernetzung&lemid=IP07042> [07.10.2014]

Mayerhöfer dokumentiert: „Spieluhr mit 21 runden Blechmatrizen, 1 Matrizenkasten“. Vgl. Mayerhöfer, 1970, S. 30.

Musik ein, die er vorher mit Stanzeisen und Feile bearbeitete.¹⁷³ Die äußere erste Reihe der Scheiben, die die Oberstimme wiedergaben, wurde abgefeilt, sodass „von der ursprünglichen Melodie nur noch ein unbestimmter, immer wiederkehrender sphärischer Klang übrigblieb.“¹⁷⁴ Die Melodien und Klänge drangen in den Zuschauerraum. Diese Distanz und die Trennung durch den Bühnenbau des „Figurenspiegel“ gaben den ohnehin schon entrückten Melodien noch zusätzlich diesen sphärischen Klang. Die immer wiederkehrende Melodie entrückte die vorherrschenden Instrumente und schuf eine Begleitmusik, die die Figuren immer im Vordergrund stehen ließ. Diese Begleitmusik ähnelte in den meisten seiner Schauspielen einem Gamelan-Orchester. Bestehend aus freimelodischen Instrumenten, „die klanglich über der schweren Hauptmasse des Gamelan-Orchesters schweben“, melodieführenden, umspielenden, akzentuierenden und rhythmischen Instrumenten ist das Gamelan-Orchester im javanischen Wayang Spiel Symbol des Lebens und als „geistige Ordnung in Form von Klängen“ zu verstehen.¹⁷⁵ Die Klänge stammten von Spaltflöten, Geigen, Metallophonen und Gongspielen, Sarons und Gambangs, ähnlich einem Xylophon und länglichen Trommeln, den Kedangs.¹⁷⁶ Ursprünglich war im Wayang-Spiel jeder Figur eine bestimmte Melodie zugeordnet, die ihre Auftritte ankündigte und begleitete. Ein weiterer Vergleich zu Teschner, dem Gamelan-Orchester und dem traditionellen Wayang-Spiel ist in der Funktion des Dalang zu finden. Im Wayang-Spiel war dieser Dirigent des Gamelan Orchesters, Spielleiter und Dramaturg. Er galt als Hauptspieler, der alle Figuren bewegte, die Zuschauer zusätzlich als Erzähler durchs Stück begleitete, Requisiten und Figuren selbst vorbereitete und zudem

¹⁷³ Vgl. Krafft, Ludwig: Der Figurenspieler Richard Teschner und das Puppenspiel seiner Zeit, in: Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1970, S. 12.

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: Figurentheater. Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien, Stuttgart, Belsler Verlag, 1991, S. 53.

¹⁷⁶ Vgl. ebenda.

als „Volkspriester“ anerkannt war.¹⁷⁷ Auch Teschner nimmt in seinen Schauspielen die Funktion eines Dalang ein. Er baut die Figuren, bewegt sie, bearbeitet die Musik oder spielt selbst die Instrumente, erarbeitet die Figurenbewegungen und schreibt die Handlungen seiner Geschichten. Auch sein Auftreten in seinem schwarzen Gewand zeigt Ähnlichkeiten zu dem eines Priesters.

Durch den Verzicht auf die menschliche Stimme müssen vor allem die Bewegungen der Figuren und ihre Gesten, ihre Stellungen im Bühnenbild und ihre körperlichen Reaktionen die Handlung erzählen. Dazu ist eine gekonnte Manipulation von Seiten des Figurenspielers erforderlich um eine glaubhafte Animation der Figuren zu erzeugen.

„Mir ist hauptsächlich das *Bildmäßige* und die *Geste* wichtig, die Poesie der Farben und des Lichtes. Damit erschwere ich mir ja selbst die Sache ganz bedeutend. Sie werden nicht glauben, wie *leicht* es ist, mit sprechenden Marionetten zu spielen, dieselben brauchen nur ein wenig mit dem Kopf zu wackeln oder eine Hand zu heben – und der Zuhörer glaubt ihr alles was sie sagt – das dazu gesprochene Wort besorgt alles. Sie können sich davon selbst überzeugen. Wenn Sie sich bei einer normalen Marionettenvorführung die Ohren zuhalten, werden Sie sehen, wie wenig dann an Bewegungsausdruck bei den Figuren übrig bleibt.“¹⁷⁸

Durch die Verlagerung des Fokus auf das Bild und die Geste verfolgt Teschner die Theatervisionen seiner Zeit. Die Farben, das Licht und die Bewegung rücken in den Mittelpunkt: das gesprochene Wort wird zweitrangig. Durch die Gewichtung der Musik und insbesondere durch die orientalischen Klänge stilisiert Teschner seine Geschichten und verleiht seiner Arbeit zusätzlich eine besondere Magie. Auf der kleinen Figurenbühne werden im Zusammenspiel der Materialien Bühne, Licht, Gestik Andeutungen von Beziehungen der Figuren, Dialogen und Geschichten geschaffen und die Zuschauer verzaubert. So spielt Teschner zum Beispiel im Bezug zum *Karneval* im Traum mit den Materialien Licht, Bewegung und Bühne. Der Zuschauer sieht den Traum der Dame, erzeugt durch die rote Lichtstimmung und Lichteffekte, die

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 59.

¹⁷⁸ Teschner, Brief an Höllriegel, 1991, S. 11.

beweglichen Bühnenelemente und Requisiten, sowie die Erscheinung von den abstrakten Figuren, untermalt von der Begleitmusik. Die Illusion eines Traums wird entsteht, obwohl die Dame räumlich und szenisch im Mittelpunkt des Geschehens bleibt.

2.5.2 Manipulation und Animation

„So kam ich dazu, meine durchwegs selbst verfaßten [sic!] Theaterstücke in absichtlicher Beschränkung als reine Pantomimen, lediglich mit einer leisen Musikuntermalung aufzuführen. Ich bin mir wohl bewußt [sic!], daß [sic!] ich damit mir und meinen Mitarbeiterinnen die Aufgabe ganz erheblich erschwere, denn wir sind durch den Wegfall von Rede und Gegenrede gezwungen, mit unseren stummen Figuren nun wirklich die ganze Handlung allein durch Bewegung und Gesten auszudrücken. [...] Allerdings, wer keine Augen hat, zu sehen, muß [sic!] sich mehr an die gedruckten Texte halten.“¹⁷⁹

Teschner spricht hier von einer „Aufgabe“, die er sich und seinen Assistentinnen auferlegt, die Figuren zu bewegen und Gesten auszudrücken. Die Besonderheit des Figurenspiels bestehe darin, dass eine leblose Materie, ein Objekt, von einem lebendigen Spieler, einem Subjekt, bewegt wird. Der Fokus liegt hier noch im Wort bewegen, im Sinne von manipulieren. Um überhaupt von Manipulation sprechen zu können, bedarf es einer klaren Analyse der Funktion der Figur und des Figurenspielers. Werner Knoedgen,¹⁸⁰ Leiter des Studienganges „Figurentheater“ an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart untersucht in seinem Buch *Das unmögliche Theater* die Dualität zwischen Subjekt und Objekt. Das Subjekt, der Figurenspieler, ist lebendig und aktiv und im Stande Veränderungen von innen heraus zu vollziehen. Das Objekt, die Figur, gilt als leblos und passiv und kann nur durch eine äußere Einwirkung Veränderung annehmen.¹⁸¹ Diese Veränderung durch Manipulation verläuft nicht wahllos und ohne Ziel. Es muss der Figur eine

¹⁷⁹ Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 96.

¹⁸⁰ Werner Knoedgen, geboren 1947 ist Mitbegründer des Fachbereichs Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart und seit 1988 Leiter des Fachbereichs Figurentheater, 1990 erhielt er dafür die Professur. Vgl. Knoedgen, Werner: *Das unmögliche Theater*. Stuttgart, Verlag Urachhaus, 1990, S.137.

¹⁸¹ Vgl. ebenda, S. 16.

Rolle zugesprochen werden können. Das Objekt wird zu einem Rollen-Objekt, das nie ohne sein manipulierendes Subjekt bestehen kann. Den Figurenspieler beschreibt Knoedgen als heterogen, physisch von der darzustellenden Rolle getrennt. Er überträgt seine innere Haltung und seine Veränderungen auf das Objekt. Der Figurenspieler wird so zum darstellenden Subjekt und die Figur zum dargestellten Objekt. Im Gegensatz dazu bleibt der Schauspieler laut Knoedgen „im wesentlichen *homogen*.“¹⁸² Der Schauspieler „verkörpert“ die Rolle selbst. „Die Gestaltung der Rolle und Darstellung der Rolle sind im Schauspiel ein und dieselbe, sie sind die gleiche szenische Arbeit.“¹⁸³ Wobei sich Knoedgens Zugang zum Schauspieler nur auf die körperliche Beschaffenheit, Schauspieler und Rolle als physisch dieselbe Person anwenden lässt. Die Theaterhistorikerin Gerda Baumbach beschreibt den Schauspieler des veristischen Schauspielstils als Akteur, der als Produzent der Rolle für den Zuschauer verschwinden soll. Es wird der Anschein von einer Einheit von Akteur und Rolle erzeugt.¹⁸⁴

Die Aufgabe des Figurenspielers ist es schließlich, das Objekt zu beseelen, zu animieren und eine Illusion zu schaffen. Die Illusion entsteht bei Knoedgen durch einen Abstraktionsprozess, den er in zwei „Beschaffenheiten“ teilt. Um ein reales Verhalten in ein Objekt zu projizieren muss das Objekt auf seine „bildnerische Beschaffenheit“ untersucht werden, also auf seine äußere Form.¹⁸⁵ Teschner arbeitet mit dem Material Lindenholz, das weich und gut formbar ist und sich somit zum Schnitzen eignet. Die zweite „Beschaffenheit“ ist eine funktionale, die die Figur auf ihre innere Beweglichkeit hin untersucht.¹⁸⁶ Um dem an sich unbeweglichen Material Holz eine „funktionale Beschaffenheit“ zu verleihen und aus der Materie einen Rollenträger zu gestalten, verbindet

¹⁸² Vgl. ebenda, S. 47.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Baumbach, 2012, S. 266.

¹⁸⁵ Vgl. Knoedgen, 1990, S. 66.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 66.

Teschner die einzelnen Holzelemente mit Gelenken und Gliedern. Dieser Vorgang der Mechanisierung von starrem, hartem Material übermitteln nach Knoedgen eine hohe „funktionalen Beschaffenheit“, da sich durch die Gelenke die Figur in ihrer Ganzheit verformen lässt. Der Abstraktionsgrad ist bei Teschner durch die „funktionale Beschaffenheit“ somit niedrig und „signalisiert (...) ein vitaleres Leben und ein vielseitigeres Verhalten.“¹⁸⁷ Teschners Figuren stellen in ihrer Materialität bereits Rollentypen dar und sie sind in ihrer äußeren Gestalt naturgetreu.

Überträgt man Knoedgens Überlegungen weiter auf Teschners Figurentheaterpraxis erkennen wir die Funktion des Figurenspielers Teschner als Subjekt, indem er entweder in der linken oder rechten Hand den „Lebensstab“¹⁸⁸ seiner Figur hält und mit der freien Hand die Stäbe der Hände führt. Der Figurenspieler wird gefordert, seine Finger zu kontrollieren, exakt und präzise zu führen, denn sie bewegen durch die Kugeln am Lebensstab den Kopf. Kommen bewegliche Requisiten zum Einsatz, wie etwa beim kleinen Mohr das Tablett mit dem Schlaftrunk, werden die Handstäbe und der Lebensstab durch eine Hand geführt und die freie Hand bedient den Requisitenstab.

„Die Führung der Figuren erforderte ungemein viel Geschick; die Hauptsache, das Tragen der Figur am Stab, mußte [sic!] sowohl mit der rechten als auch mit der linken Hand geübt sein. Die andere freie Hand führte beide Handstäbchen, und diese erforderte wieder eine getrennte Bewegung aus den führenden Fingern heraus.“¹⁸⁹

Teschner spielte die Hauptfiguren selbst und schrieb zudem genaue Anleitungen über die Abfolge der Bewegungen seiner Figuren.¹⁹⁰ Die Figuren stattete er mit komplizierten Mechanismen aus und deshalb ist

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 66.

¹⁸⁸ Teschner nennt den Rumpfstab seiner Figuren Lebensstab und dieser wird im Kapitel 3 näher beschrieben.

¹⁸⁹ Hadamowky, 1956, S. 139.

¹⁹⁰ In Hadamowsky *Richard Teschner und sein Figurenspiegel* sind die Spielanweisungen Teschners zu einigen seiner Stücke zu finden, mit genauen Regieanmerkungen, Bewegungen und Lichtplänen. Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 140ff.

eine präzise Führung der Kugeln, Stäbe und der Aufrichterschleife notwendig um die Gesten deutlich zu zeigen.¹⁹¹

An dieser Stelle bedarf es einer zusätzlichen Beschreibung, der Präsenz des Spielers, denn ein Zuschauer ist sich der Anwesenheit eines Figurenspielers durchaus bewusst. „Erst wenn dieses Subjekt als ein *aktiv inszenierendes* zu erkennen ist, kann die belebte Gestalt des Objektes als eine *inszenierte* wahrgenommen werden.“¹⁹² Die Raumausstattung von Teschners Gersthofer Atelier präsentierte sich durch schwarze Vitrinen, die mit Figuren und Kunststücken gefüllt waren. Seine magischen Bühneneffekte und sein Schweigen darüber, seine Selbstinszenierung und das Auftreten „im schwarzen, langen, hochgeschlossenen Arbeitsmantel“ gaben ihm den Titel „Zauberer von Gersthof.“¹⁹³ Teschners Präsenz war offenbar allgegenwärtig, obwohl er selbst und seine Assistentinnen während den Aufführungen hinter der Bühnenkonstruktion versteckt blieben und nie die Illusion brachen. Somit sei festgehalten, dass Teschner und auch seine Assistentinnen, „gleichfalls in langen schwarzen Arbeitsmänteln“,¹⁹⁴ während den Vorstellungen hinter dem Bühnenausschnitt entweder saßen oder knieten um Schatten auf der Projektionsleinwand zu vermeiden. Durch die Beleuchtung der Universalabdeckung, hinter der die Spieler agierten und der konvexen Wölbung der Scheibe, konnten diese ihre Bewegungen verfolgen, aber für den Zuschauer nicht sichtbar eine andauernde Illusion aufrechterhalten.¹⁹⁵ Und doch war Teschner allseits präsent, beginnend bei der Gestaltung des Zuschauerraums bis hin zu den Effekten, Bühnenkonstruktionen, Figuren und ihren Bewegungen.

¹⁹¹ Eine genaue Analyse der Bewegungsmechanismen erfolgt im Kapitel 3.

¹⁹² Knoedgen, 1990, S. 77.

¹⁹³ Vgl. Roessler, Arthur: Richard Teschner, Wien, Gerlach & Weidling, 1947, S.34.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Vgl. Vana, Gerhard: Teschners Tondo. Zum Bühnenportal des Figurenspiegels, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 143.

2.5.3 Gesten im *Karneval*

Im Film *Traum im Karneval* verzichtet Teschner, wie bereits ausgeführt, auf seine Begleitmusik, jedoch im Figurenspiel *Karneval* werden seine Figuren von sphärischen Klängen aus dem Polyphon begleitet. Zusätzlich kommt eine Spieluhr zu Beginn und am Ende des Figurenspiels zum Einsatz. Im Vorgang der Manipulation und Animation von leblosem Material und bei Teschner insbesondere durch seinen Verzicht auf Sprache, müssen die Codes der Gesten genau untersucht werden. Im *Karneval* erfahren wir von den Beziehungen der Figuren, sowie das Geschehen durch ihre Bewegungen, die im Hintergrund von den Figurenspielern vollzogen werden. Diese Bewegungen waren bei Teschner nicht improvisiert, sondern präzise geplant und in Regieanweisungen genau vorgegeben. Der folgende Analyseansatz konzentriert sich auf die Bewegung, die der Zuschauer wahrnimmt und welche Intentionen verstanden werden können. Vilém Flusser (1920-1991), Kommunikationswissenschaftler und Medienphilosoph, bietet eine Möglichkeit um den Gesten der Hände auf den Grund zu gehen und sie zu analysieren. In *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* beschreibt er die „Gesten als Bewegungen des Körpers und im weiteren Sinn als Bewegungen der mit ihm verbundenen Werkzeuge.“¹⁹⁶ Übertragen wir diese Definition auf den *Karneval*, finden wir Figuren, die von außen gesteuert ihre Werkzeuge wie Hände, Kopf und Beine bewegen. „Gesten sind Bewegungen des Körpers, die eine Intention ausdrücken“¹⁹⁷ und die Figurenspieler versuchen mit den Werkzeugen ihres Materials eine Geschichte zu erzählen. Flussers Kapitel „Geste des Machens“¹⁹⁸ kann zum Verständnis der Figurenbewegungen im *Karneval* herangezogen werden. Teschner selbst legte großen Wert auf die Hände und auf deren Führung. Die Führungsstäbe dienen zur Bewegung und werden auch nur

¹⁹⁶ Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1994, S. 7.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 8.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 61ff.

bei Figuren verwendet, wo sie eine Intention unterstützen um nicht entfremdend zu wirken. Im Vorspiel des *Karneval* begegnen wir der „Geste der Wahrnehmung“, die Flusser als „Geste des Empfangs, der Aufnahme, der Öffnung auf die Zukunft hin“ beschreibt.¹⁹⁹ So streckt bei Teschner die Dame die Hände nach dem Kavalier aus und mit wiederholten ruckartigen Bewegungen zum Körper hin, zeigt sie ihm ihre Zuneigung und er solle ihr folgen. In der Umarmung der Beiden sehen wir die „Geste des Begreifens“. Wie Flusser schreibt, handelt es sich dabei um eine praktische Geste, indem die Fingerspitzen das Subjekt berühren.²⁰⁰ Durch die Geste des Begreifens werden im *Karneval* auch die Beziehungen der Figuren dargestellt. Der Kavalier wirbt um die Dame, kniet sich vor ihr hin, sie gestattet die Berührung und erwidert sie. Die Dame streichelt das Bologneserhündchen. Als eine weitere Geste definiert Flusser die „Geste der Furcht“, indem die Hände im Moment der Wahrnehmung „an der Fortsetzung ihrer Bewegung“ gehindert werden und sich zurückziehen.²⁰¹ Bei Teschner zieht die Dame ihre Hände zurück, sobald sie die drei störenden Verfolger erblickt und ihr Körper drängt sich hinter den Kavalier. Diese beschriebenen Gesten lassen sich immer wieder auf den *Karneval* beziehen, genannt seien hier nur einige Beispiele. Die Figuren sprechen nicht nur mit ihren Händen, sondern mit ihrem ganzen Körper. Ruckartige Kopfbewegungen und die Drehung der Körperachse zeigen Abneigung, so wenn die Dame sich im Nachspiel den Verfolgern verweigert. Schnelle Bewegungen der Hände deuten Befehle an, wie zum Beispiel wenn die Dame das Bologneserhündchen nach draußen beordert oder ihrem kleinen Diener Aufträge erteilt. Im Traumspiel kommt zur Illusion noch der Realismus hinzu, indem die Atmung der Dame durch das Heben und Senken ihres Brustkorbs dargestellt wird.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 65f.

²⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 67.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 67.

Zu beobachten sind bei Teschner menschähnliche, beinahe tänzerisch anmutige Bewegungen, die der Zuschauer sofort mit eigenen Verhaltensweisen und Intentionen assoziiert. Es ist nicht notwendig mit Stimme die Figuren sprechen zu lassen. Sie brauchen keine Worte, denn ihre Sprache ist in der Bewegung universell, der Handlung kann jederzeit gefolgt werden und in den Köpfen der Zuschauer sprechen die Figuren. Eine Inspirationsquelle von Teschner war das Medium Film, das im Stummfilm ebenfalls auf Sprache verzichtete. Ein kurzer Exkurs zu Béla Balász (1884-1949) zeigt die Funktion der Gesten. Dieses Streben nach einem universellen Verständnis beschreibt auch Balázs in seinem Werk *Der sichtbare Mensch*, wo er die Popularität des Stummfilms durch „die internationale Lesbarkeit seiner Mimik und Gestik“ erklärt.²⁰²

„Nicht reden bedeutet noch nicht, daß man nichts zu sagen hat. Wer nicht spricht, kann angefüllt sein mit Erlebnissen, die nur in Formen, in Bildern, durch Mienenspiel und Bewegung ausgedrückt werden können.“²⁰³

Ein Fokus in Bezug auf die Bewegung und Animation muss auch auf den Figurenbauer und Figurenspieler gelegt werden. Teschner schafft seine Figuren mit seinen Händen, durch eine „Geste der Herstellung“.²⁰⁴ Nach Flusser dient dieser Vorgang um „den Gegenstand aus einem in einen anderen Kontext zu stellen, ihn ontisch zu verändern.“²⁰⁵ Teschner gibt seinem Material eine neue Funktion, indem er es zu einer Figur verarbeitet, ihr eine Intention gibt und sie in eine Handlung stellt. Zudem muss er den Gegenstand untersuchen, er verstrickt sich in ihm um erstens seine Beschaffenheit, wie hier das Holz und die eingebauten Mechanismen zu begreifen. Zweitens wird am Ende eine Bewegung erzeugt, die verstanden und angenommen wird. Die Bewegung ergibt sich beim Figurenspiel aus zwei Ebenen, auf der einen Seite aus der Ebene

²⁰²Balász, Béla: *Der sichtbare Mensch*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, 5. Auflage, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 230.

²⁰³ Ebenda, S. 225.

²⁰⁴ Vgl. Flusser, 1994, S. 73.

²⁰⁵ Ebenda.

des Figurenspielers und seiner Intention und auf der anderen Seite aus der Ebene der Figur und ihrer Intention. Wird erreicht, dass die beiden Ebenen verschmelzen, versteht der Zuschauer die Figur und Handlung.

3. Richard Teschners Figurentheater: Figuren und Technik

„Die Figuren waren ja reichlich unbeholfen und unschön, aber doch sehr wirkungsvoll, (...). Gleichzeitig eröffneten sich hier auch Einblicke in die Kulissenwelt dieser Bühne, und ich durfte den Wohn- und Reisewagen der Puppenspieler betreten. Da hingen nun ganze Trauben von Marionetten an den Wänden; da war der alte Marionettenschnitzer, Direktor und Spieler in einer Person.“²⁰⁶

Dieses Dokument berichtet über Teschners Begegnung mit Marionetten während seiner Prager Zeit. Sein Ziel war es, die landesüblichen Puppentheater zu reformieren und fernab von Jahrmärkten und Hanswurst-Vorstellungen, Teufeln und erschreckenden Krokodilen ein Figurentheater für Erwachsene zu realisieren.²⁰⁷ Im Laufe der Jahre erweiterte Teschner die Beweglichkeit der Figuren, indem er eine ausgeklügelte Technik entwickelte. Gleichzeitig war es nötig, eine passende Bühne zu bauen. Die schematische Darstellung einer weiblichen und einer männlichen Figur aus dem Jahr 1916 zeigt bereits die fortgeschrittenen Mechanismen von Gelenken an Armen, im Kopf und am Rumpf.²⁰⁸ Trotzdem konnte Teschner noch nicht mit seinen Figurenspielen an die Öffentlichkeit. Grund dafür war der erste Weltkrieg und die Einberufung seines damaligen Assistenten Bartholomäus Stefferl (1890-1966).²⁰⁹ Der Bühnenbildner Oskar Strnad (1879-1935) hingegen zeigte 1918 bereits Vorführungen in der Kunstgewerbeschule in Wien.²¹⁰ Mileva und Alfred Roller berichteten in ihren Briefen²¹¹ an Teschner von der Vorstellung. Alfred Roller bezeichnete Strnads Theater als

²⁰⁶ Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 39.

²⁰⁷ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 38.

²⁰⁸ Vgl. Abb. 4a, 4b in: George, Alys X.: Körpersprache, Maskenspiel. Richard Teschners Figurentheater und die Wiener Tanzkultur der Zwischenkriegszeit, in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 170.

²⁰⁹ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 53.

²¹⁰ Vgl. ebenda, S. 54.

²¹¹ Hadamowsky veröffentlicht beide Briefe in seiner Monografie. Alfred Rollers Brief ist mit dem 30. Juni 1918 datiert.

Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 52ff.

Milevas Brief ist auch im Ausstellungskatalog zu finden, undat. [1918].

Vgl. Ifkovits, 2013, S. 224f.

naturalistisch und mit einer zu realistischen Wirkung im Bühnenbild. Zudem beschreibt Roller die Mechanismen von Strnads Figuren. Die durch Züge bewegten, auswechselbaren Köpfe und auch der Federmechanismus im Rumpf zum Verbeugen der Figur waren vorhanden.²¹² Mileva Roller berichtet von einem schwarzen Vorhang, der die Bühnenöffnung verdeckte und von beweglichen Handgelenken.²¹³ Der Vergleich zu Strnad soll zeigen, dass Teschners mechanische Entwicklungen und Visionen des Figurentheaters nicht einmalig zu der Zeit waren und durchaus auch Versuche von anderen Zeitgenossen zu bewundern waren. Die angedeuteten Mechanismen von Kopf, Armen und Beinen, sowie im Rumpf werden nun in Bezug auf Teschner genau analysiert und die Besonderheiten aufgezeigt. Anschließend folgt die Untersuchung des Bühnenbaus, immer auch im Bezug zum *Karneval*.

3.1 Die Figuren

Bei seiner Hochzeitsreise 1911 nach Holland²¹⁴ begegnete Teschner den javanischen Stab- und Stockfiguren. Holland war Kolonialmacht von Indonesien, deshalb war es möglich javanische Figuren zu finden und zu kaufen. So erstand Teschner in einem Antiquitätenladen Wayang Kulit und Wayang Golek Figuren, die er anschließend in Wien restaurierte.²¹⁵ Wayang Kulit sind zweidimensionale Lederfiguren aus Büffelhaut, die im indonesischen Schattentheater zum Einsatz kamen.²¹⁶ Mit Armen und Beinen ausgestattet, werden die Figuren durch Führungsstäbe beweglich. Es lassen sich zwei Charaktere unterscheiden, auf der einen Seite die edlen und vornehmen Figuren und auf der anderen Seite die

²¹² Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 55.

²¹³ Vgl. ebenda, S. 56.

²¹⁴ Bei Klaus Behrendt ist Amsterdam und Den Haag angegeben, bei Hadamowsky nur Amsterdam. Die Angabe Holland bezieht sich hier auf die Beschilderung in der Ausstellung.

²¹⁵ Vgl. Behrendt, Klaus: Metamorphose des Wayang Golek, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S. 59.

²¹⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, 1991, S. 37.

kriegerischen.²¹⁷ Die Wayang Golek Figuren sind hingegen dreidimensionale vollplastische Holzpuppen mit einem hölzernen Rumpf, durch den ein Haltestab eingeführt wird. Auf diesem Stab sitzt der ausgehöhlte Kopf und wird unabhängig vom Rumpf statisch drehbar. Die Arme sind zweigeteilt in Oberarm und Unterarm mit abgewinkelten, nicht drehbaren Händen. Der Oberarm ist mit einer Schnur locker am Rumpf befestigt. An den Händen werden wiederum mit einer Schnur die Führungsstäbe angebracht. Das Kostüm ersetzt bei den meisten Wayang Golek Figuren die Beine.²¹⁸

Teschner besaß eine Sammlung von Wayang-Figuren, neun Wayang Kulit und vier Wayang Golek Figuren.²¹⁹ Das ÖTM stellte drei der Figuren aus. Darunter auch eine zwei dimensionale Wayang Kulit Figur, der *Prinz* aus bemalter Rinderhaut. Eine weitere Figur, benannt als *narrenhafter Diener*, war dreidimensional aus Holz geschnitzt mit einem in Batik gefärbten Kostüm aus Baumwollgewebe. *Die Prinzessin*, auch eine dreidimensionale Wayang Golek Figur, ist auch aus Holz geschnitzt und gefasst. Das Kostüm ist ebenfalls aus Baumwollgewebe und einem mit Bouillon und Flitter besticktem Baumwollsamt gefertigt. Geschmückt wurde *Die Prinzessin* mit einer Borte aus Metallfäden und mit Schmuck aus transparenten Steinen.²²⁰ Die Gelenke dieser Figuren sind mit Fäden verbunden und die Knoten sichtbar angebracht.

Im Vergleich zu den Wayang Golek Figuren, deren Körper auf einem nach unten hin breiter geformten Tragstab aufgesetzt war, erweitert Teschner die Figur durch einen ausgeformten Korpus. Zusätzlich ergänzte er die Füße. Die Arme erweiterte er durch die Gelenksmechanismen an der Hand und am Unterarm. Die Arme bestehen bei Teschner aus drei Teilen: Oberarm, Unterarm und Hand. Die Führung der Arme durch einen an der Handfläche befestigten Stab behielt er bei. Neben der Weiterentwicklung

²¹⁷ Vgl. ebenda, S. 43.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 55.

²¹⁹ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 43.

²²⁰ Die Beschreibungen sind von der Beschilderung der Ausstellung entnommen.

der Bauweise beschäftigte sich Teschner aber vor allem mit einer neuen Mechanisierung und erweiterte durch neue Techniken das Bewegungspotenzial der Figuren.

„Die Teschner=Figuren kann man weder zu den orientalischen Stab= oder Stock=Puppen noch zu den im Occident üblichen Faden=Marionetten zählen. Ihr Bewegungs=Mechanismus ist eine Vereinigung des Stäbchen= und des Fadenprinzips. Die Figur als Ganzes und die Arme samt den Händen werden an dünnen schwarzen Stäben von unten her geführt, Kopf, Hals, der biegsame Rumpf und auch die Beine werden durch die Fäden, die im Innern der Figur ebenfalls nach unten laufen, bewegt.“²²¹

In diesem Dokument beschreibt Teschner selbst das Bewegungsprinzip seiner Figuren. Es gelang ihm eine Synthese der javanischen Stabpuppe und der europäischen Marionette. Die von oben steuerbaren Fäden der Marionette verlegte er in den Führungsstab der Stabfiguren und vereinte in Bezug auf die Bewegung das physikalische Prinzip des Pendels der Marionette mit dem Hebelprinzip der Stabpuppe.²²² Die Führung von oben durch Fäden ergibt bei der Marionette ähnlich einem Pendel, schwingende und gleitende Bewegungen.²²³ Das Hebelprinzip hingegen gewährleistet durch eine Krafteinwirkung von unten eine präzise und genaue Führung.²²⁴

Um die gesamte Bewegungsvielfalt erfassen zu können, werden die Mechanismen im Folgenden nun im Einzelnen betrachtet und beschrieben.

3.1.1 Figurenbau und Mechanik

Teschner fertigte genaue Arbeitsbücher an, in welchen sich sowohl Notizen zu Bohrgröße, Bohrweise, als auch Anmerkungen zu Besonderheiten bei weiblichen und männlichen Figuren finden.

²²¹ Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 87.

²²² Vgl. Krafka, 2013, S. 184.

²²³ Vgl. <http://www.wissen.de/lexikon/pendel-physik> [20.05.2014].

²²⁴ Vgl. <https://www.edumedia-sciences.com/de/a856-hebelprinzip> [20.05.2014].

Bei der folgenden Beschreibung des Figurenbaus handelt es sich um Teschners späte Figuren und insbesondere um die Figuren des *Karneval*. Für eine genaue Betrachtung des Figurenbaus und der Mechanismen werden mehrere Analysen hinzugezogen und versucht miteinander zu verknüpfen. Als Grundlage dienten aktuelle Beiträge aus dem Ausstellungskatalog: Angela Sixt, „Tradition und Experiment. Die Entwicklung der Materialität bei Richard Teschners Stabfiguren“²²⁵ und Alys X. George, „Körpersprache, Maskenspiel. Richard Teschners Figurentheater und die Wiener Tanzkultur der Zwischenkriegszeit“.²²⁶ Bei Hadamowsky sind Skizzen zu den einzelnen Figurenteilen zu finden und werden als Hilfestellung eingefügt. Die in der Ausstellung gezeigte Multimedia-Präsentation von Chris Mendez,²²⁷ der anhand der Dame aus dem *Karneval* den technischen Aufbau rekonstruierte, erleichterte das Verständnis der komplexen Mechanismen. Hansjürgen Fettig liefert in seinem Buch *Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen*²²⁸ eine einfache und klare Beschreibung der Mechanismen und zeigt, wie groß der Einfluss Teschners war und inwieweit seine Erkenntnisse auch in der aktuellen Puppentheaterpraxis vorkommen und erweitert werden. Seine praxisnahen Beschreibungen wurden ebenfalls hinzugezogen.

Teschners Figuren bestehen aus Lindenholz. Die Einzelteile ließ er von Drechslern und Bildhauern anfertigen. Dazu entwarf Teschner Schablonen

²²⁵ Vgl. Sixt (2013b: S.226ff).

Angela Sixt begann für das ÖTM im Zusammenhang mit ihrer Diplomarbeit „*Lasst sie weitertanzen ...!? Ein Spagat zwischen Gebrauch und Erhaltung*“ *Das Figurenspiel (1912-1947) im Österreichischen Theatermuseum Wien*, 2008, die Figuren zu restaurieren.

²²⁶ Vgl. George, 2013, S. 158ff.

²²⁷ „Dame aus *Karneval* (1929)“, Technischer Aufbau einer Figur, Multimedia-Präsentation, Chris Mendez 2013, Laufzeit ca. 3‘36““. Mittels Animationsbilder in 3D wurde der Aufbau der Figur und ihre Mechanismen detailliert gezeigt und erklärt. Die Multimedia-Präsentation war ausschließlich in der Ausstellung zu besichtigen. Im Ausstellungskatalog ist eine Abbildung des 3D Scans eingefügt.

Vgl. Sixt, Angela: Das Sichern der existenziellen Grundlage eines kleinen Figurenkosmos, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, (2013a: S. 311).

²²⁸ Fettig, Hansjürgen: *Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen*, Frankfurt am Main, Nold, 1996.

und maßgetreue Zeichnungen. Anhand dieser modellierte er Wachs- oder Gipsmodelle als Vorlage und die Drechsler und Bildhauer schufen die gewünschten Einzelteile.²²⁹ Die Fertigstellung übernahm Teschner selbst. Mit „Schnitzmessern, Schneide-, Stech- und Stabinstrumenten“, sowie mithilfe von Feinbohrern und Schleifgeräten fertigte er die Details der Figuren und baute die Einzelteile anschließend selbst zusammen.²³⁰ Später nutzte er auch sogenanntes plastisches Holz²³¹ um die Körperteile zu modellieren und vor allem zu überformen, wodurch Detailarbeiten wie Falten oder auch knochige Hände möglich wurden.²³² Als Fäden wurden Darmsaiten²³³ benutzt, die er durch die Bohrvorrichtungen zog. Der Knoten am Ende der Darmsaiten wurde abgeschliffen, mittels Feuchtigkeit geschmeidig gemacht und in einer Vertiefung versenkt. Für die spätere Restaurierung und vor allem um die Rekonstruktion der Stücke zu gewährleisten, wurden die Darmsaiten durch Nylonfäden ersetzt.²³⁴

Der Korpus wurde anatomisch korrekt angefertigt und bis ins kleinste Detail ausgearbeitet. Brüste und Genitalbereich wurden geschnitzt, auch wenn sie meistens vom Kostüm bedeckt waren. Durch eine präzise Bohrmethode wird durch den Korpus vertikal ein hohles Tonkinrohr²³⁵

²²⁹ Vgl. Sixt, (zit. 2013a: S. 228).

²³⁰ Vgl. ebenda.

²³¹ Schnelltrocknende, füllkräftige und transparente Holzpaste auf Nitrocellulosebasis, zeichnet sich durch vorzügliche Haftung aus, geringer Volumenschwund und rasche Trocknung, lässt sich gut ausziehen und ergibt eine holzähnliche und tragfähige Oberfläche, lässt sich nach Erhärtung schleifen, hobeln, feilen oder sägen, sowie beizen und nachlackieren.

Vgl.

<http://www.koch.ch/katalog/StartFromSearchEngine.asp?page=http://www.koch.ch/katalog/ColorVersion/ArticlePages/0030,0050,0050,0200,0020.html> [03.02.2014].

²³² Vgl. Sixt (2013a: S. 228).

²³³ Darmsaiten sind gedrehte Schnüre aus Tierdärmen und finden vor allem Verwendung in der Herstellung von Streichinstrumenten.

Vgl. http://www.saiten.biz/violine-viola-cello-kontrabass/lexikon/darmsaiten__5.htm [16.05.2014].

²³⁴ Vgl. Sixt (2013b: S. 302).

²³⁵ Der Name Tonkin, auch Tongking genannt, bezeichnet den nördlichsten Teil von Vietnam. Ein Tonkinstab ist ein dickwandiges Bambusrohr von einer speziellen Bambusart mit einem Durchmesser von 0,3 bis 3cm.

Vgl. <http://bambus-wissen.de/bambus/?s=Tonkin> [16.05.2014].

eingeführt und bei späteren Figuren durch einen Metallstab ersetzt.²³⁶ Teschner adaptierte die Bauweise der javanischen Stabpuppen und erweiterte sie. Die unteren Extremitäten der javanischen Figuren wurden entfernt und das Rohr eingefügt.

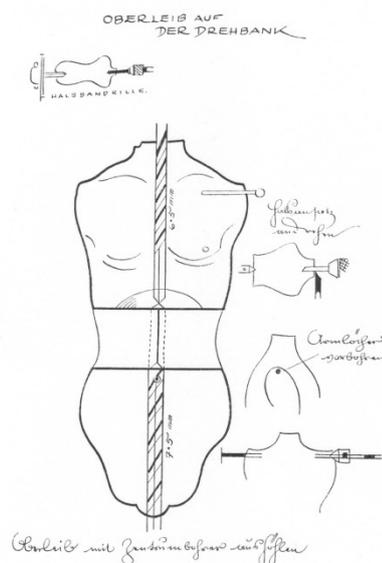


Abbildung 4: Skizze Oberleib (Korpus)
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.

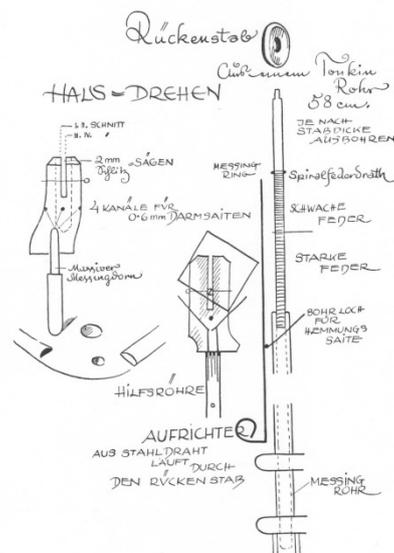


Abbildung 5: Skizze Rückenstab (Lebensstab)
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.

Der sogenannte „Lebensstab“ ist der zentrale Bewegungsmechanismus. Von ihm ausgehend lassen sich alle Teile der Figur führen. Durch das hohle Rohr verlaufen die Darmsaiten für Kopf, Arme und Beine. Der spätere Metallstab reichte bis zum Unterlaib und wurde nach oben durch zwei Federn, eine starke und eine schwache, und anschließend mit einem Messingrohr bis zum Kopfwender erweitert. In der Skizze ist am Oberleib ein Bohrloch von 6,5 Millimeter vermerkt und am Unterleib von 7,5 Millimeter.²³⁷ Vermutlich war am Unterlaib ein größerer Durchmesser erforderlich, da das Metallrohr dicker ist, als das obere Messingrohr. Diese Konstruktion diente um den Verbeugungsmechanismus einzubauen. Ein

²³⁶ Vgl. Sixt (2013a: S. 229).

²³⁷ Vgl. Abbildung 4: Skizze Oberleib (Korpus).

Stahldraht, der sogenannte „Aufrichter“²³⁸ wird unterhalb der Kopfbügelkugeln, die zum Bewegen des Kopfes dienen, eingeführt und endet mit einer gebogenen Drahtschleife. Der „Aufrichter“ stabilisiert die starke Spiralfeder in der Körpermitte. Wird die Schleife nach unten gezogen, sinkt die Figur in sich zusammen. Zusätzlich kann durch diesen Mechanismus eine seitliche Schulterbewegung vorgenommen werden, ohne dass sich das Becken mitdreht.²³⁹ In der Skizze ist am Korpus im Bereich der Schulterpartie ein Bohrloch von 2 Millimeter notiert und auch an der Hüfte befinden sich Bohrlöcher, vermutlich für die Fädelung mittels Darmsaiten.

Die Figuren sind zudem am unteren Teil des „Lebensstabs“,²⁴⁰ ab der Höhe der Fußsohlen, mit einer Steckvorrichtung versehen.²⁴¹ Diese dient dazu, die Figuren in der sogenannten Kammvorrichtung während dem Spiel abzustellen. Die Vorrichtung am Stab kann „unter elastischen Kunststoffplättchen an der Kante des Bühnenkammes in bestimmten theatralischen Posen fixiert werden.“²⁴² Das Abstellen der Figuren diente zum besseren Spiel mit mehreren Figuren in einer Szene.

Den Kopf ließ Teschner aus einem Stück dreheln. Das Dreheln schafft runde Linien, die anschließend zu flachen Partien bearbeitet werden. Der Kopf wird somit stilisiert. Eine zu naturalistische Nachbildung des menschlichen Gesichts würde im Zusammenwirken mit Licht und Bewegung und der hinzukommenden Distanz Figur-Zuschauer nicht funktionieren.²⁴³ „Auf einem mit Einzelheiten übersäten Gesicht ergibt aber

²³⁸ Vgl. Abbildung 5: Skizze Rückenstab (Lebensstab).

²³⁹ Vgl. George, 2013, S. 160.

²⁴⁰ Vgl. Abbildung 5: Skizze Rückenstab (Lebensstab).

²⁴¹ Vgl. Sixt (2013a: S. 229).

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Vgl. Purschke, Hans: Gedrechselte Köpfe, in: Fettig, Hansjürgen: Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen, Frankfurt am Main, Nold, 1996, S. 70f.

das Zuviel an Furchen und Wülsten ein Zuviel des Lichterspiels; dieses verwischt sich und die belebende Wirkung kommt nicht zustande.“²⁴⁴



Abbildung 6: Skizze Kardangelenke auf dem Kopf
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.

Der Hinterkopf wird zu einem Teil ausgehöhlt um in diesem Hohlraum den Hals zusammen mit dem Halsgelenk einzusetzen. Der Kopf ist geneigt und das Kinn wird frei, indem die Kopfachse und die Körperachse einen spitzen Winkel bilden.²⁴⁵ Der Kopfmechanismus war anfangs wie bei den javanischen Stabpuppen direkt mit dem Führungsstab verbunden und somit unabhängig vom Korpus statisch nach links und rechts drehbar.²⁴⁶ Der sogenannte „Kopfwender“ verband Hals und Kopf und wurde direkt in die Aushöhlung montiert. Ein eingebautes Kardangelenke, der Kopfwender,

²⁴⁴ Ebenda, S. 71.

²⁴⁵ Vgl. Purschke, 1996, S. 73.

²⁴⁶ Vgl. Sixt (2013a: S. 229).

garantiert die Bewegung. Diese Gelenksart ermöglicht Kräfte und Bewegungen um Ecken zu leiten, indem zwei Gelenksachsen im rechten Winkel zueinander im hohlen Kopf angebracht werden.²⁴⁷ Im Hohlraum befindet sich das Halsende mit einem Schlitz, um die zwei Rundhölzer einzufügen. Das dickere Rundholz wird mit dem Kopf locker verschraubt, das dünnere mit dem Hals, wodurch ein Schaukeln und die Bewegung des Kopfes ermöglicht werden.²⁴⁸ Von diesem Kardanmechanismus gibt es zwei Varianten. Das Gelenk kann direkt am Kopf befestigt sein oder durch einen Aluminiumring mit dem Hals verbunden werden. Diesen Aluminiumring setzte Teschner ein, um schließlich den Mechanismus zu vollenden und ebenfalls eine vertikale Bewegung des Kopfes zu erreichen. Er trennte den Kopf vom Hals und setzte ihn auf den Ring, welcher durch ein Kardangelenke mit dem Hals verbunden wurde. Der Ring war mit vier Bohrlöchern versehen, durch die die Zugfäden bis zum unteren Ende des „Lebensstabs“ führten. Die Fäden wurden im hohlen Kopf versteckt. Bei der ersten Variante des Kopfmechanismus wurden die Zugfäden direkt am Kopf befestigt und beim Aluminiumring durch die vier Löcher gezogen. Bei beiden Bauweisen führen die Fäden am unteren Ende des „Lebensstabs“ durch Austrittsbohrungen wieder hervor. Mit der Anbringung von kleinen Holzkugeln am Fadenende wurde das Durchrutschen verhindert und eine Handhabung des Bewegungsmechanismus möglich. Durch das Ziehen der Kugeln bewegt sich der Kopf in die gewünschte Richtung.²⁴⁹ Der Aluminiumring ermöglichte das Wechseln der Köpfe ohne sie zu beschädigen. Dadurch wuchs auch die Figurenvielfalt.

Bis in die 1920er Jahre wurden die Haare in einem Stück mit dem Kopf gedrechselt. Später nutzte Teschner dafür Perücken aus Leder, plastischem Holz oder Pergament und fixierte sie mit Klebstoff oder

²⁴⁷ Vgl. Fettig, 1996, S. 316.

²⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 172.

²⁴⁹ Vgl. ebenda.

mechanisch am Kopf.²⁵⁰ Vor 1928 formte er die Augen mandelförmig und sie waren nach außen gewölbt. Später wurde die Augenpartie ausgehöhlt und der Hohlraum mit Gold bemalt. Durch Lichteinfall entstand somit die Illusion einer Pupille. Tierfiguren und Fabelwesen erhielten meist Glasaugen.²⁵¹ Teschner behauptete,

„die Marionetten haben überhaupt keinen Ausdruck und sie haben eigentlich auch keine Augen! Deutlicher gesagt: während die meisten Marionettenschnitzer ihren Puppenköpfen einen übertrieben starken Ausdruck geben und sich so auf eine einzige Miene festlegen, halte ich meine Köpfe indifferent und lasse die Augen leer. Ich überlasse es der Magie des Lichtes und der wechselnden Beleuchtung, in den Gesichtern meiner Figuren ein Mienenspiel hervorzuzaubern.“²⁵²

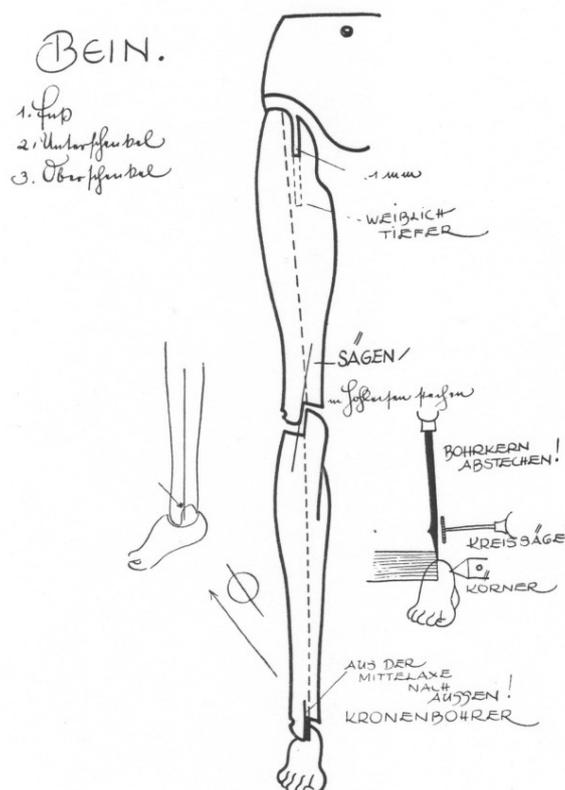


Abbildung 7: Skizze Bein
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.

²⁵⁰ Vgl. Sixt (2013a: S. 231).

²⁵¹ Vgl. ebenda, S. 230f.

²⁵² Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 90.

Die Beine baumeln und sind nur bei tanzenden und kämpfenden Figuren mit Zugfäden oder Führungsstäben an den Fußsohlen versehen und folgen ansonsten dem Bewegungsrhythmus der Lebensstabführung. Benötigt die Figur eine Bewegung der Beine durch Zugfäden, werden diese durch Ösen am Unterleib verlegt und am Ende mit einer Kugel oder einem Ring versehen.²⁵³ Die Dreiteilung in Oberschenkel, Unterschenkel und Fuß erfordert eine Zusammenfügung durch Kniegelenk und Knöchel. Oberschenkel und Korpus sind durch ein Kardangelenke verbunden, was eine Rückwärtsschwingung ermöglicht, jedoch keine seitlichen Bewegungen.²⁵⁴ Die Skizze zeigt beim oberen Einschnitt des Oberschenkels für die Anbringung am Korpus einen Durchmesser von einem Millimeter. Zusätzlich ist vermerkt, dass der Einschnitt bei weiblichen Figuren tiefer sein muss, vermutlich um die anatomische Korrektheit der weiblichen Hüfte anzupassen.²⁵⁵ Aus der Perspektive des rechten Beines wird dazu der linke untere Teil des Oberschenkels mit einer Kreissäge vertieft angesägt und entgegengesetzt beim Unterschenkel der rechte Teil. Somit lassen sich die Enden zusammenstecken und durch das Einfügen eines Metallstiftes wird das Kniegelenk beweglich. Dasselbe Prinzip erfolgt am Knöchelgelenk.

Die Arme teilen sich in Oberarm, Unterarm und Hand. Ellenbogen und Handgelenk verbinden die Einzelteile durch dieselbe Gelenkskonstruktion wie bei den Beinen. Am Oberarm befindet sich ein abnehmbarer gerundeter Gelenkbolzen, der ihn mit dem Korpus verbindet.²⁵⁶ Auf einem hohlen Drahtstift wird eine durchbohrte Kugel aufgesetzt. Dieser Stift wird horizontal in den Schulterbereich des Oberkörpers gebohrt. Der Vorsatz bildet den Gelenksansatz. In einem Winkel von 45 Grad bohrte Teschner ein Loch durch die Schulter, durch welches die Darmsaite gezogen wurde.

²⁵³ Vgl. Sixt (2013a: S. 229).

²⁵⁴ Vgl. George, 2013, S. 160.

²⁵⁵ Vgl. Abbildung 7: Skizze Bein.

²⁵⁶ Vgl. ebenda.

An der Außenseite der Schulter wird die Bohrung ausgerieben um darin den Knoten der Darmsaite zu versenken. Die Kugel am Drahtstift definiert den Abstand der Schulter zum Oberleib.

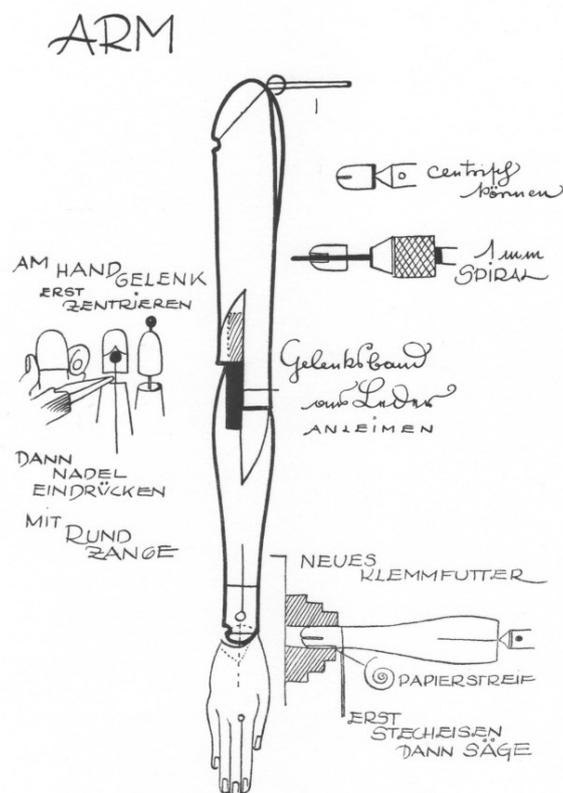


Abbildung 8: Skizze Arm
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.

Diese Gelenkskonstruktion erlaubt eine Drehung um die eigene Achse. Zudem erleichterte das abnehmbare Gelenk das Wechseln der Kostüme.²⁵⁷ Durch die Dreiteilung erhielten die Arme größere Bewegungsmöglichkeiten. Bei der Führung lassen sich zwei Varianten erkennen. Erstere funktioniert durch Zugfäden, welche im Korpus der

²⁵⁷ Diese Beschreibung findet sich bei Angela Sixt als Fußnote in ihrem Beitrag zum Ausstellungskatalog „Tradition und Experiment“. Vgl. Sixt (2013a: S. 233).

Figur und des „Lebensstabs“ verlegt wurden. Bei der zweiten Bauweise wurde ein Führungsstab aus Tonkin oder Metall direkt mit einer Schnurverbindung an den Handflächen angebracht.²⁵⁸ Die späteren Figuren, wie zum Beispiel die Dame, weisen am Unterarm einen sogenannten „Gelenksschnitt“ auf. Diese Trennung des Unterarms durch ein Gelenk ermöglicht eine zusätzliche Drehung der Hände um 360 Grad mit Hilfe der Führungsstäbe. Den Händen widmete Teschner eine besondere Aufmerksamkeit. Die Finger sind bis ins kleinste Detail naturgetreu geschnitzt und können sogar mit Falten versehen sein. In der späteren Schaffensphase benutzte Teschner für die Hände Buchsbaumholz, da sich zeigte, dass Lindenholz weniger strapazierbar ist und mit der Zeit brüchig wurde.²⁵⁹ Die Hände der Dame sind beispielsweise aus Buchsbaumholz gefertigt.

3.1.2 Figuren im *Karneval*

„Es wurde eine höchstmögliche Beweglichkeit angestrebt, aber immer mit dem Bedacht, eine Übermechanisierung zu vermeiden. Denn eine gute und künstlerische Marionette muß [sic!] ein leicht spielbares Instrument sein, aber keine komplizierte Maschine, kein seelenloser Automat, so daß [sic!] sie der Puppenführer mit wenigen Handgriffen leicht lenken kann. Er muß [sic!] so innig zu einer Einheit mit ihr verwachsen können, wie etwa der Musiker mit seiner Geige.“²⁶⁰

Der Figurenspieler kann immer nur eine Figur bewegen, denn eine Hand führt den „Lebensstab“ und bewegt die Manipulationskugeln und die andere Hand die beiden Stäbe der Hände. Diese Führung der Figuren war und ist auch heute noch für den *Karneval* erforderlich, denn die Figuren weisen alle eben besprochenen Eigenschaften auf und sind dadurch mit dem höchstmöglichen Bewegungspotenzial ausgestattet.

²⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 229.

²⁵⁹ Vgl. Sixt (2013a: S. 228).

²⁶⁰ Teschner, zitiert nach Hadamowsky, 1956, S. 89.

Die Dame wurde als Grundlage für die Multimedia-Präsentation und dem 3-D Scan von Christian Mendez verwendet. Diese technischen Rekonstruktionen lassen sich auch auf die restlichen Figuren im *Karneval* übertragen. Die Köpfe sitzen auf dem Aluminiumring und werden am unteren Ende des „Lebensstabs“ mit vier Kugeln bewegt. Alle Figuren haben den „Aufrichter“ eingebaut. Der Unterarm der Dame ist mit dem Gelenkschnitt ausgestattet. Den Verfolgern gab Teschner an der Fußsohle ebenfalls einen Führungsstab und somit lassen sich die Beine bewegen und baumeln nicht nur wie jene beim Kavalier und der Dame. Beim „kleinen Mohr“ wurden Zugfäden durch die Ösen an den Füßen bis zum Unterleib verlegt und erzielen so seine zappelnden und tänzerischen Bewegungen.²⁶¹ Das Bologneserhündchen besitzt vier Kugeln mit Zugfäden für die Kopfbewegung und zusätzlich zwei Kugeln mit Zugfäden für die Ohren. Für den wedelnden Schwanz ist am Schwanzende ein Führungsstab angebracht. Seine Augen sind aus Glas und nicht wie bei den anderen Figuren ausgehöhlt. Die abstrakten Figuren im Traum, wie das „Hörnchen“ und der „Gelbe“ besitzen einen Schwanz, der aus einer Darmsaite mit aufgereihten Kugeln besteht und am Ende ebenfalls durch einen Führungsstab beweglich wird. Später wurde die Darmsaite durch einen Metallschlauch ersetzt.²⁶² Zudem lassen sich die Arme und Ohren der abstrakten Figuren um 360 Grad drehen. Die beweglichen Möbel sind ebenfalls mit Zugfäden ausgestattet. Die Requisiten, wie das Tablett des „kleinen Mohr“ oder der Dolch des Kavaliers, werden durch Stäbe geführt und getragen. Der Schmetterling flattert ebenfalls mit Hilfe von Stäben und Zugfäden.

Durch den Einsatz von unterschiedlichen Figurentypen, wie Dame, Kavalier, Mohr, Hund und den abstrakten Figuren, zeigt Teschner im *Karneval* eine Bewegungsvielfalt, die fast sein gesamtes Repertoire absteckte. Auch wenn die Bewegungsmechanismen aus heutiger Sicht

²⁶¹ Vgl. Sixt (2013a: S. 229).

²⁶² Vgl. Sixt (2013a: S. 229).

dank der Rekonstruktionen und Restaurierungen erschlossen werden konnten, erzeugt die Kombination von starrem Material wie Lindenholz mit eingesetzten Gelenken eine besondere Wirkung.

3.2 Raum

Die filigranen, technisch hoch entwickelten Figuren müssen in einer passenden Bühne ihren Platz finden. Teschners Bühnenwerk ist in zwei Abschnitte zu Teilen, in den „Goldenen Schrein“ und in den „Figurenspiegel“. Die Figuren des *Karneval* bewegten sich in beiden Bühnenkonstruktionen.

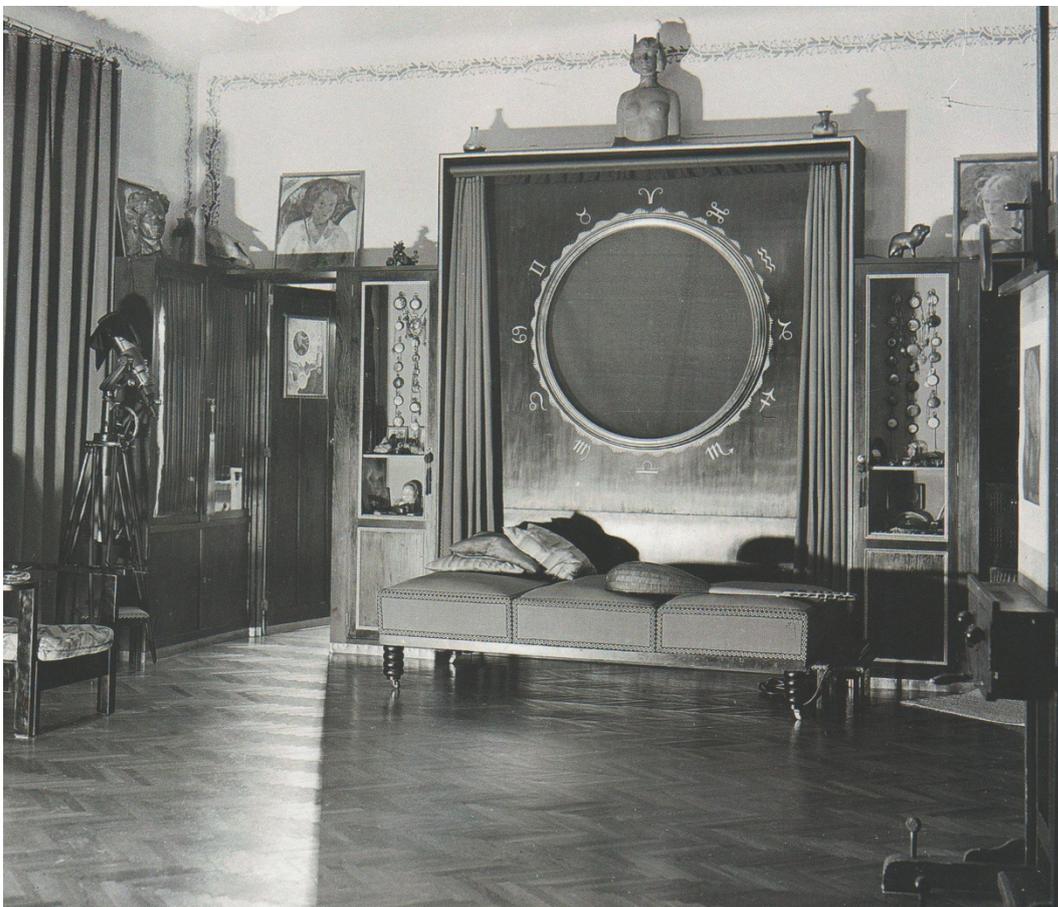


Abbildung 9: Atelierraum von Richard Teschner in der Messerschmidgasse, Wien
Mit dem „Figurenspiegel“
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 149.

Teschner konzipierte sein Figurentheater so, dass bereits beim Betreten des Zuschauerraums sein Werk und seine Arbeit ersichtlich wurden. Die Aufführungen fanden in seinem Atelier in Gersthof, in der Messerschmidgasse 48 in Wien, statt. Der ehemalige Direktor der Theatersammlung Franz Hadamowsky schilderte in seiner Monografie über Teschner den Raum folgendermaßen: „Aber schon dieser Zuschauerraum, wie ganz anders war er als ähnliche Räume!“²⁶³ Links und rechts der Bühne standen hohe, schwarze Glasschränke, gefüllt mit „zahlreichen alten, silbernen Taschenuhren aus den vergangenen Jahrhunderten“, Specksteinfiguren und gesammelte Antiquitäten.²⁶⁴ Teschners Assistentin Lucia Jirgal berichtete von „Tableaus voll märchenhafter Schmetterlinge und Käfer und Gesteine.“²⁶⁵ Ein Himmelfernrohr fand ebenfalls seinen Platz, sowie kleine Figuren auf den Schränken und Bilder.²⁶⁶ Auch seinen sogenannten „Kopfbaum“, ein Requisitenhalter in Form von Ästen, an dem er seine Aufsatzköpfe und Kostümteile platzierte, konnte man besichtigen.²⁶⁷ Durch diese Elemente führte Teschner den Zuschauer bereits vor der Vorstellung in eine geheimnisvolle Welt ein. Das Bühnenportal war zu diesem Zeitpunkt mit einem schwarzen Vorhang bedeckt und die Fenster mit schwarzen, schweren Vorhängen versehen. Der Raum in seiner dunkel gehaltenen Ausstattung, sowie Teschners schwarze Kleidung ließen die Figuren immer im Vordergrund stehen. Josef Mayerhöfer, ebenfalls Direktor der Österreichischen Theatersammlung, dokumentierte den Nachlass Teschners der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek:

„Im Vorführraum: 5 Figurenkästen, 8 Glasvitrinen, 1 Sekretär, 1 Programmkasten. Außerdem ein Stimmgabelklavier (Klavier mit 61 Tasten) und Laute, (selbstentworfen). An den Wänden und auf den

²⁶³ Hadamowsky, 1956, S. 145.

²⁶⁴ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 145.

²⁶⁵ Jirgal, 1991, S. 55.

²⁶⁶ Vgl. ebenda.

²⁶⁷ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 145f.

Kästen verschiedene Gemälde des Künstlers. 52 Sitzplätze (nicht original).²⁶⁸

Der Zuschauerraum im ÖTM wurde ebenfalls mit den Vitrinen ausgestattet, links und rechts des originalen Figurenspiegels. In den Kästen wurden Figuren von Richard Teschner präsentiert. Für ca. 50 Zuschauer war Platz, die Fenster waren verdunkelt und an der Decke hing ein Luster, dem Originalraum nachempfunden.

Den Vorstellungsbeginn schilderte Teschners Assistentin Lucia Jirgal folgendermaßen: „Mit dem Gongschlag, dem Rauschen des Vorhangs, dem Erlöschen des Saal-Lichtes und dem ‚Auftritt‘, ‚Bühnenbild an...‘, war für beide Teile die Verzauberung gekommen.“²⁶⁹ Hadamowsky berichtete:

„Die Stille der Erwartung wurde unmittelbar durch die Nennung des Titel des Spiels und das ‚Wir beginnen‘, unterbrochen, ein seltsamer, tiefer Gongschlag folgte. Zugleich wurde hinter der Bühne der elektrische Widerstand betätigt, das Licht im Zuschauerraum immer dunkler, bis es ganz verlosch.“²⁷⁰

Bei der Rekonstruktion im ÖTM wurde auf das „Wir beginnen“ und den Gongschlag verzichtet. Was aber durchaus wahrgenommen werden konnte, war das Betätigen der Elektrik hinter der Bühne, sowie die Verdunkelung des Zuschauerraums.

3.2.1 Vom „Goldenen Schrein“ zum „Figurenspiegel“

Für die Untersuchung der beiden Bühnenkonstruktionen wurde der aktuelle Beitrag im Ausstellungskatalog vom Architekten Gerhard Vana, „Teschners Tondo. Zum Bühnenportal des Figurenspiegels“²⁷¹ und die Beschreibung von Hadamowsky herangezogen.²⁷²

Durch die Begebenheit, dass sich die Figuren des *Karneval* in beiden Bühnen bewegen, muss an dieser Stelle eine Beschreibung des

²⁶⁸ Vgl. Mayerhöfer, 1970, S. 30.

²⁶⁹ Jirgal, 1991, S. 56.

²⁷⁰ Hadamowsky, 1956, S. 146.

²⁷¹ Vana, 2013, S. 138ff.

²⁷² Hadamowsky, Franz: Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters, Wien/Stuttgart, Eduard Wancura Verlag, 1956.

„Goldenen Schrein“ erfolgen, den Teschner 1912 in seinem Atelier einbaute. Mayerhöfer dokumentierte den Nachlass folgendermaßen:

„*Goldener Schrein*: Holz, vergoldet (1912). Bühne 72 x 109 cm. Fix verbunden damit ein Unterbau, mit dunklem Stoffen verkleidet. Dazu 6 Detailskizzen. Die Türen erst 1913 geschaffen. Elektrische Anlage mit 20 Glühbirnen, 23 Schaltern und 3 Regelwiderständen, teilweise im Unterbau untergebracht. Die gesamte Bühne ist transportabel.“²⁷³



Abbildung 10: "Goldener Schrein", Ansicht von vorne
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 210

Die Bühne ist zweigeteilt und besteht aus einem verkleideten Unterbau, auf dem die Guckkastenbühne stand. Der Zuschauer blickt auf eine reich verzierte mit vergoldetem Blätterwerk und sezessionistischer Ornamentik gestaltete Fassade, „gefasst von palmenartigen Pfeilern“.²⁷⁴ Vana analysiert die Ornamentik detaillierter als stilisiertes Blätterwerk und Reliefdarstellungen von Meereswellen. Mit einer Zugschnur lassen sich

²⁷³ Mayerhöfer, 1970, S. 30.

²⁷⁴ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 76.

die Doppelflügeltüren des tabernakelartigen Portals von hinten öffnen.²⁷⁵ Es kommt ein rechteckiger Bühnenausschnitt zum Vorschein mit einem Vorhang, der sich ebenfalls mit einer Zugschnur öffnen lässt. Von vorne vergoldet, zeigt sich hinter dem Bühnenausschnitt eine ausgefeilte Technik, die im „Figurenspiegel“ dann erweitert wurde. Der Bühnenausschnitt des „Goldenen Schrein“ ist von hinten auf drei Seiten mit farbigen Lampen versehen, die für eine diffuse Grundstimmung sorgen.²⁷⁶



Abbildung 11: "Goldener Schrein", Ansicht von hinten

Quelle: Ifkovits, 2013, S. 211.

²⁷⁵ Vgl. Vana, 2013, S. 139.

²⁷⁶ Vgl. Krafka, 2013, S. 187.

Für die punktuelle Beleuchtung waren an der Obersoffitte zwei Leuchtröhren angebracht und eine starke Lampe, später ersetzt durch einen mittleren Scheinwerfer.²⁷⁷ Die Spielfläche für die Figuren ist eine Halterung in Form eines Kammes, in dessen Zwischenräumen die Figuren durch die Einsteckvorrichtung am Lebensstab abgestellt werden konnten. Die Hintergründe der szenischen Bilder waren aus bemalter Seide.²⁷⁸ Von 1912 bis zum Ende der Spielzeit 1930/31 bewegten sich Teschners Figuren im „Goldenen Schrein“. Bei der Theaterausstellung 1936 in der Wiener Hofburg wurde die Teschner Bühne ausgestellt.²⁷⁹ 1940 entschloss sich Teschner den Goldenen Schrein mit Figuren und Bühnenbildern für den Betrag von „8000 RM“ der Nationalbibliothek zu überlassen.²⁸⁰

Teschner bespielte seit 1932 bereits seine neue Bühne, den „Figurenspiegel“. Die Inspiration für diese Bühnenkonstruktion holte sich Teschner durch seine Arbeit am Film *Der geheimnisvolle Spiegel*.²⁸¹ Dieser sollte eine Mischung aus Schauspiel und Figurenspiel werden. Teschner erhält im Sommer 1927 von der Ufa den Auftrag, den Film mit einem Spiegel und Figuren auszustatten. Der Spiegel sollte in der Geschichte als Orakel dienen, in dem die Darsteller des Films Visionen ihrer Zukunft sehen konnten. Dazu fertigte er die Figuren so an, dass sie in den Gesichtszügen den Schauspielern ähnelten. Die Uraufführung fand am 28. März 1928 statt, allerdings ohne Teschners Szenen.²⁸² Seine Arbeit und seine Figuren fanden keinen Anklang. Der Film *Der geheimnisvolle Spiegel* gilt auch als verschollen und ist als Rekonstruktion auf der DVD des ÖTM zu sehen.

²⁷⁷ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 76.

²⁷⁸ Vgl. ebenda.

²⁷⁹ Vgl. Weißenböck, 1991, S. 92.

²⁸⁰ Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 78.

²⁸¹ Erstaufführung 21.03.1928; Regie Carl Hoffmann.

²⁸² Vgl. Locker, 2013, S. 264.

Inspiziert durch diese Arbeit am Film, arbeitete Teschner von Mai bis Oktober 1931 an seiner neuen Bühne.²⁸³ Am 11. November kam es zur ersten Vorstellung im Figurenspiegel.²⁸⁴

„Aus kleinen Anfängen und aus der reinen Freude an vielseitiger Arbeit entstand im Jahre 1914 meine Marionettenbühne, die ich heute in ihrer endgültigen Form den ‚Figurenspiegel‘ nenne. (...) Als ich im Jahre 1932 daran ging, eine völlig neue, vergrößerte und verbesserte Bühne zu bauen, mußte [sic!] ich wiederum auf jede äußere Hilfe verzichten. Ich mußte [sic!] auch dieses Theater aus eigenen Mitteln und mit Aufwendung meiner letzten Reserven herstellen.“²⁸⁵

Sein Vorhaben, ein eigenes Theater zu bauen, wie er selber schreibt, „etwa im Türkenschanzpark“ scheiterte an der Finanzierung und seine Bestrebungen nach Förderungen wurden abgelehnt.²⁸⁶ So baute er den Figurenspiegel in sein Atelier in Gersthof ein. Im Nachlass von Mayerhöfer ist notiert:

„*Figurenspiegel*: Kreisförmiger Bühnenausschnitt (Durchmesser 110 cm) mit Goldrand, schwarze Bühnenverkleidung mit Tierkreiszeichen; im Kreis konkave Glasplatte. Dunkler Vorhang, über den Spiegel zu ziehen. Der Figurenspiegel ist fix in eine Wand eingebaut. Dazu 66 Detailskizzen.“²⁸⁷

Die Beschreibung des Figurenspiegels folgt ausgehend vom ersten Blick des Zuschauers und anschließend hinter das Portal um die ganze Dimension seiner Arbeit zu zeigen. Die Raumgestaltung des Zuschauerraums wurde bereits beschrieben und es folgt nun der Blick auf den kreisrunden Bühnenausschnitt mit einem Durchmesser von 110

²⁸³ Hadamowsky listet die Lieferanten für die Einzelteile des Figurenspiegels auf. Teschner fertigte einen genauen Plan an und montierte 1931 die von J. Fucik gelieferte Schalttafel. M. Welz brachte den Rundrahmen und W. Bednav das Glas. Die Schiebe- und Kugelregulierwiderstände stammen von Czibowski und von L. Schulmeister die Vorschaltapparatur. Die elektrische Einrichtung erfolgte durch R. Braun. Die fünf kleinen Linsenscheinwerfer und der Projektionsapparat stammen von A. Ebeling.

Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 82.

²⁸⁴ Vgl. Weißenböck, 1991, S. 92.

²⁸⁵ Teschner, Richard: Der Figurenspiegel. 1938, in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 218.

²⁸⁶ Ebenda.

²⁸⁷ Mayerhöfer, 1970, S. 30.

cm.²⁸⁸ Die geometrische Form des Kreises könnte als Symbol der Unendlichkeit und Vollkommenheit interpretiert werden. Die Größe, die Anbringung im Portal und die Distanz zum Zuschauer wurden von Teschner genau berechnet.²⁸⁹ Der zum Vorstellungsbeginn von hinten abgedeckte und verdunkelte Bühnenausschnitt funktionierte durch den erhellten Zuschauerraum als Spiegel. Hadamowsky beobachtete die Scheibe als „ein blinkendes Etwas, das die Geheimnisse im Bühnenraum verschwieg, die es auch dann nur zum kleinsten Teil preisgab, wenn der Zuschauerraum dunkel und die Bühne hell wurde.“²⁹⁰ Vana beschreibt den kreisrunden Ausschnitt als Korona.²⁹¹ Die Scheibe ist in einen goldenen Rahmen gefasst und in einen rechteckigen schwarzen Bühnenbau eingesetzt. Ein angebrachter Vorhang kann den gesamten Spiegel bedecken. Öffnet sich dieser Vorhang, blickt der Besucher auf die Glasscheibe mit goldener Fassung, die zusätzlich noch mit zwölf Tierkreiszeichen auf schwarzem Hintergrund umrahmt wird. Die Anordnung der Tierkreiszeichen wird bei Vana genau behandelt, um dadurch Teschners Interesse an der anthroposophischen Lehre zu erklären.²⁹² Teschners Bezug zur Anthroposophie würde für diese Arbeit zu weit führen. Zu beobachten ist, dass Teschner die übliche Anordnung der Tierkreiszeichen um 90 Grad drehte um sein Zeichen, den Widder oben anzuführen. Der Widder gilt als Symbol für den Kopf, womit sich Teschners Anordnung der Zeichen auf den Körper und seine Symbole beziehen könnte und sich astrologisch analysieren ließe. Vielleicht brachte Teschner sein Zeichen aber auch oben an, um seine Selbstinszenierung zu unterstützen.

²⁸⁸ Bei Vana findet man die Angabe von ca. 112cm. Es handelt sich heute, nach mündlichen Überlieferungen um die dritte Scheibe. Vermutlich weichen die Maße deshalb ab.

Vgl. Vana, 2013, S. 144.

²⁸⁹ Vgl. Vana, Abbildung 13-15, 2013, S. 154.

²⁹⁰ Hadamowsky, 1956, S. 79.

²⁹¹ Bei Elke Kraffka und Ludwig Krafft wird der Rahmen als Aureole, Heiligenschein, interpretiert.

²⁹² Vgl. Vana, 2013, S. 141.

Das wichtigste Element dieser Bühne stellt das eingesetzte Glas, wodurch der Bau auch seinen Namen erhält.

„Ich nenne meine Spiele ‚Figurenspiegel‘, weil meine Bühnenbilder nicht wie in den üblichen Marionetten-Theatern – die meist absichtlich oder unbewußt [sic!], das große Theater – die Menschenbühne nachahmen, von einem viereckigen Rahmen eingefasst [sic!] sind, sondern weil bei mir die Szenen in einem kreisrunden Hohlspiegel erscheinen. Überdies ermöglicht es eine von mir erdachte Einrichtung, den Gang der Bühnenhandlung auf der konvexen Seite des Spiegels in Augenhöhe des Zuschauers jederzeit zu kontrollieren.“²⁹³

Dieses Glas, welches auch oft als Scheibe bezeichnet wird, hat mehrere Funktionen. Wie Teschner oben beschreibt, wird das Glas konvex in Form eines Hohlspiegels zum Figurenspieler angebracht. Durch das Verdunkeln des Zuschauerraums und dem Beleuchten der Bühne, spiegeln sich die Figuren im konvexen Glas.

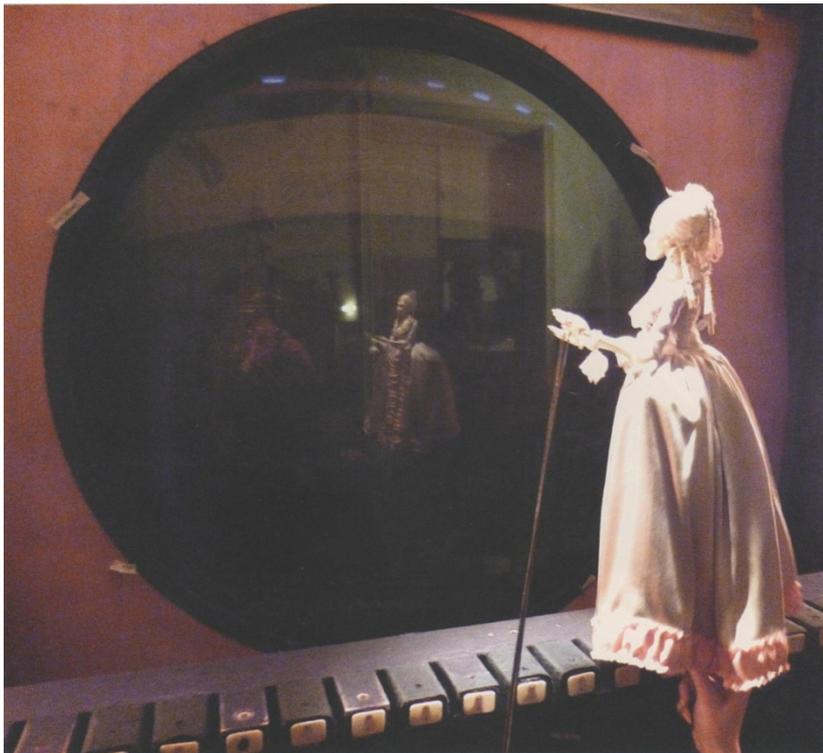


Abbildung 12: Spiegelung der Figurine der Prinzessin an der konvexen Seite des "Figurenspiegel" Blick auf die Rückseite des Bühnenportals nach dem Umdrehen des Glases im Jänner 2013. Quelle, Ifkovits, 2013, S. 155.

²⁹³Teschner, Der Figurenspiegel, 2013, S. 219.

Der Figurenspieler kann die Bewegungen seiner Figuren hinter der Bühne mitverfolgen ohne vom Zuschauer gesehen zu werden. Trotz der genauen Beschreibung Teschners und seinen Skizzen zum „Figurenspiegel“, wurde nach seinem Tod die Scheibe konkav zum Figurenspieler eingesetzt. Für zusätzliche Verwirrung stiftet die Forschungsliteratur, weil sie sich nicht auf eine einheitliche Definition beschränkt. Es ist genau zu betrachten, von welchem Blickwinkel die Literatur konvex oder konkav definiert, also ob vom Zuschauer oder Spieler aus gesehen. So schreibt Hadamowsky in seinem Buch *Richard Teschner und sein Figurenspiegel* von einer „konvexen Linse gegen das Publikum“²⁹⁴ und in seinem Beitrag „Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel“ im Band zur Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek von Figuren, die „hinter einer leicht konkaven, runden, einem Spiegel ähnlichen Glasscheibe“ agieren.²⁹⁵ Bei Hadamowsky erfordert es nur eine genaue Lektüre um zu verstehen, dass es sich eigentlich um eine zum Spieler hin konvexe Scheibe handelt. Der ehemalige Leiter der Puppentheatersammlung der Stadt München, Ludwig Krafft (1901-1977), hingegen berichtet von seinem Blick als Zuschauer auf eine „konkave Linse“.²⁹⁶ Ab wann und warum die Scheibe anders eingesetzt wurde, ist nicht mehr zu ergründen. Fest steht, dass der jetzige Aufbau im ÖTM und die laufenden Rekonstruktionen wieder mit einer konvexen Scheibe zum Spieler umgesetzt wurden. Die Erkenntnis kam daher, dass sich mit der konkaven Seite die Figuren nicht als Spiegelbild beobachten lassen, was die eigentliche Intention Teschners war. Die Glasscheibe ist zudem mit einer Gaze zur Seite des Spielers überzogen und gibt dem Bild dadurch

²⁹⁴ Hadamowsky, 1956, S. 79.

²⁹⁵ Hadamowsky, Franz: Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek 1954-1965, in: Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1970, S. 23.

²⁹⁶ Vgl. Krafft, 1970, S. 13.

einen Weichzeichner Effekt.²⁹⁷ Durch die konvexe Wölbung und der Gaze erzielte Teschner eine Bildkonzentration und eine Tiefenillusion.

Der Blick hinter das Bühnenportal verwehrte Teschner zu seiner Zeit jedem Besucher. Der Eingang zur Hinterbühne befand sich in seinem Atelier auf der linken Seite. Im Nachlass ist dokumentiert:

„*Bühnenapparat*: 143 Glühbirnen, 28 Schalter, 15 Regelwiderstände, 4 Scheinwerfer, 3 Standstrahler, 2 Scheinwerfer mit Stativ, 2 fahrbare Stativlampen, Akku, 6 Volt, 1 Projektionsapparat, 2 Hilfsgestelle mit Laufbrett, 1 grünes Laufbrett, 2 Laufbretter für Ständer mit Dekorationen, 1 Rahmen für Dekorationen zum Spielen, 1 Rahmen für Dekorationen zur Aufbewahrung.“²⁹⁸

Dieser „Bühnenapparat“ zeigt sich hinter dem kreisrunden Ausschnitt als rechteckiger Rahmen, der auf einem Tisch steht.²⁹⁹ Über dem Rahmen erstreckt sich ein Schnürboden, für den Zuschauer nicht sichtbar. Hintergründe aus Seide oder Organtín können durch das Prinzip eines Selbstrollers ab- und wieder aufgerollt werden.³⁰⁰ Die Holzstangen im Schnürboden haben eine eingebaute Federmechanik und durch Ziehen an einem Stab können die Prospekte wieder aufgewickelt werden.³⁰¹ Unterhalb des Schnürbodens befinden sich die Spielleiste, die technisch erweiterte Kammvorrichtung und ein Tisch zum Ablegen der Requisiten. Der Kamm hat nicht nur die Funktion, die Figuren abzustellen, sondern dient auch dazu, das Spiel kurzzeitig auf eine andere Figur zu konzentrieren oder Figuren in unterschiedlichen Distanzen anzubringen. Bewegen sich die Figuren, befinden sie sich hinter dem Kamm, also distanzierter zum Publikum. Ruhen sie, stecken sie vor den agierenden Figuren.

Ausgehend vom Zuschauerraum befindet sich hinter der Kammvorrichtung der schwarze Vorhang, es folgt ein Schleier und als letztes das jeweilige

²⁹⁷ Vgl. Vana, 2013, S. 144.

²⁹⁸ Mayerhöfer, 1970, S. 30.

²⁹⁹ Hadamwosky, 1956, S. 82.

³⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 81.

³⁰¹ Vgl. <http://www.oskar-widmer.com/Geschichte.36.0.html> [21.05.2014].

Prospekt für das Hintergrundbild.³⁰² Der Schleier, die sogenannte „Universalabdeckung“, dient zur Abdeckung der Spieler und hat den Effekt, wenn von vorne beleuchtet, für die Spieler durchsichtig und für die Zuschauer undurchsichtig zu werden. Somit kann der Figurenspieler unbeobachtet seine Bewegungen im Spiegel verfolgen.³⁰³

Um den Holzrahmen sind in vier Reihen die Glühbirnen in rot, gelb, blau und grün angebracht um die Szene mit einer Vier-Farbenbeleuchtung zu gestalten. Damit wird die Gesamtbeleuchtung gewährleistet. Punktlicht, bewegtes Licht und Effekte werden durch zusätzliche Lichtquellen und Projektoren erzeugt.³⁰⁴ Teschner fertigte dafür genaue Lichtpläne, Abläufe der Stimmungen und Projektionen an. Die Hinterbühne, sprich der Bereich hinter den Prospekten, ist mit mehreren übereinandergestellten Projektoren³⁰⁵ ausgestattet um zusätzlich Effekte auf eine Leinwand projizieren zu können. Kommen Projektionsbilder zum Einsatz, ersetzt die Leinwand das Prospekt. Diese Projektoren sind mit Kohlenbogenlampen ausgestattet. Durch das Übereinanderstellen der Projektoren konnte Teschner mehrere Bilder gleichzeitig auf einen Punkt projizieren. In den entstehenden Lichtfall auf die Leinwand setzte er einen Elektromotor ein, der es ihm ermöglichte unterschiedliche Körper, wie beispielsweise Prismen, zu drehen und somit einen Effekt zu erzielen.³⁰⁶

Bereits der „Goldene Schrein“ war technisch hoch ausgestattet, doch erst beim „Figurenspiegel“ lässt sich Teschners technisches Wissen und seine Visionen vollständig nachvollziehen. Es zeigt sich, dass ein Figurenspieler wie Teschner nicht nur seine Figuren selbst entwarf und teils herstellte, sondern dass eine ebenso ausgefeilte technische Bühnenausstattung Voraussetzung für seine Figurenspiele war. Die einzelnen Materialien

³⁰² Diese Anordnung war im Originalbau im ÖTM während der Ausstellung zu sehen. Angela Sixt zeigte in ihren Führungen den hinteren Bereich des „Figurenspiegel“.

³⁰³ Hadamowsky, 1956, S. 81.

³⁰⁴ Vgl. Krafka, 2013, S. 192.

³⁰⁵ Den ersten Projektor kaufte Teschner 1912 bei der Firma Lechner.

Vgl. Hadamowsky, 1956, S. 83.

³⁰⁶ Vgl. ebenda.

spielen eine Rolle, sei es die hohe Beweglichkeit der Figuren und ihre Kostüme, sowie das dazugehörige Bühnenbild im passenden Licht. Musik und eine Raumausstattung ergänzen das Figurenspiel. Der Blick hinter den Spiegel zeigt, wie aufwändig und geplant Teschners System war um seine gewünschte Illusion auf der anderen Seite der Scheibe zu erreichen.

3.2.2 Ausstattung des Figurenspiels *Karneval*

Für das Bühnenbild im *Karneval* inspirierte sich Teschner am historischen Setting des *Rosenkavalier*, dem Rokoko. Das Rokoko verbreitete sich in Europa zwischen 1720 und 1760 und kennzeichnete sich durch ornamentale Elemente, die organisch aus dem Barock entstanden und auf die Begeisterung für Natur, Botanik und Zoologie verweisen.³⁰⁷ Diese Elemente findet man bei Teschner vor allem im Mobiliar des Traumspiels, beim „Konsolentischchen“ und dem „Leuchterengel“. Die Spezifika des Rokoko sind im *Karneval* vertreten, wie Intimität im Traumspiel, Eleganz in den Kostümen, Glück und Freude bei den Liebenden. Die Dekoration ist mit gewölbten, verschnörkelten und geraden Linien und Tiermotiven verziert. Hinzu kommen Hintergründe aus bemalter Seide. Im Vorspiel zeigt Teschner einen winterlichen Park bei Nacht durch eine kalte Mondlicht-Beleuchtung.³⁰⁸ Das oben durchlöchernte Prospekt wird von hinten beleuchtet und stellt einen Sternenhimmel dar. Unterhalb des Himmels erstreckt sich ein Tanzpalast mit drei von hinten beleuchteten Fenstern. So werden Vorgeschichte und der Ort der Handlung räumlich etabliert. Durch die Kantenbeleuchtung wird die Struktur sichtbar und eine Tiefenillusion entsteht. Die proportionale Bemalung des Gartens und des Sternenhimmels verleiht der gesamten Bemalung des Tanzpalastes mehr Tiefe.

Das Traumspiel taucht Teschner in ein rötliches Licht, das Wärme illusioniert und den Innenraum bei Nacht unterstützt. Als künstliche

³⁰⁷ Vgl. Grünwald, 1996, S. 175f.

³⁰⁸ Vgl. Behrendt, 1992, o.S.

Lichtquelle für das szenische Spiel dient der „Leuchterengel“. Die Dame wird punktuell durch einen Hauch weißem Licht hervorgehoben. Möbliert ist der Alkoven durch ein in der Mitte platziertes Bett mit weißen Spitzenkissen, auf der die Dame in den Alptraum verfällt. Rechts befindet sich ein „Konsolentischchen“ und links der „Leuchterengel“. Das Hintergrundprospekt zeigt die Wand des Alkovens mit Stuck verziert. Durch die Beleuchtung wird die Maserung sichtbar und vermittelt eine Tiefenillusion. Das Bild an der Rückwand ist dem Rokokostil gemäß naturgetreu gemalt und in das Wandprospekt eingebaut. Holzvertäfelung, die Stuckaturen und die verschnörkelten Linien der Möbel, verziert mit Blumen, Blättern und Tierornamenten, schaffen in sich einen homogenen Raum. Ein weiteres schmuckvoll verziertes Detail ist das silberne Tablett des Schlaftrunks mit Tasse, Kanne und Zucker, das der „kleine Mohr“ mittels eines Requisitenstabes serviert.

Im Nachspiel befinden sich die Figuren im Salon des Hauses. Nach dem Prinzip des Rokokostils ist der Raum mit Licht überflutet. Das warme Licht fällt von hinten durch das Fenster und transportiert dadurch die Illusion von Tageslicht. Als künstliches Licht befindet sich an der Decke ein Luster. Das Prospekt zeigt rechts einen Ofen und in der Mitte ein beleuchtetes Fenster, das durch zwei ovale Spiegel flankiert ist. Links befindet sich eine Tür durch die Licht einfällt. Die leicht geöffnete Tür deutet auf die Größe des Hauses, auf anschließende Zimmer oder Gänge hin. Das Gewölbe illusioniert einen runden, großen Raum. Das Prospekt wirkt dreidimensional durch die Auftritte der Figuren von links und rechts, dem Fenster und der Tür und dem Vorderlicht, das wiederum Struktur gibt.

Die adelige Gesellschaft des Rokoko wird von den Historikern als eine „mondäne und geistig gebildete Gesellschaft, die das Wagnis, die Exotik, die Fantasie und die Natur liebt“³⁰⁹ geschildert. Eine verspielte und ebenso

³⁰⁹Grünwald, 1996, S. 176.

aufklärerische, freigeistige Gesellschaft.³¹⁰ Teschners Figuren entsprechen in ihren Kostümen und in der Handlung diesem Gesellschaftsbild. Die folgende Beschreibung basiert auf der Beobachtung der ausgestellten Figuren im ÖTM und den jeweiligen Beschilderungen, dem Vorstellungsbesuch und den Abbildungen im Programmheft. Ausgestellt waren lediglich der Kavalier, die Dame und das Bologneserhündchen. Die Haartracht des Kavaliere und der Verfolger ist aus Leder gefertigt und ähnelt dem weißgepuderten Haar des Rokokokavaliere, das auf dem Kopf flach gehalten und seitlich die waagrechten Lockenröllchen aufweist. Am Hinterkopf ist eine Haarschleife angebracht.³¹¹ Die lange Schoßweste, das Gilet, ist im Brustbereich ausgeschnitten um das darunterliegende Hemd und die Halsbinde zu präsentieren. Darüber tragen die männlichen Figuren einen Mantel, „Justaucorps“, „einen knielangen, enganschließenden Leibrock“ mit prunkvoll gestickten Stulpenärmeln.³¹² Passend zur Kniehose sind die Figuren mit hellen Strümpfen und hochhackigen Schnallenschuhen ausgestattet, den „soulier á la cavaliere“.³¹³ Ein Degen galt auch im Rokoko durchaus als modisches Accessoire.³¹⁴ Zur Unterscheidung der Figuren stattete Teschner den Kavalier prunkvoller und eleganter aus. Seine Lederperücke ist mit einer schwarzen Haarschleife mit Metallfäden geschmückt. Das „Justaucorps“ besteht aus violett-geblütem Seidengewebe mit lancierten Metallfäden und reich verzierten Stulpenärmel. Die Vorderseite ist mit Goldleder verstärkt. Dazu findet sich an der linken Brust eine Ansteckrose. Das Hemd aus einem Seidenplissee besitzt doppelt gefächerte Ärmel. Die Hose wurde aus einem Seidenripsstoff angefertigt und einer aus Metallfäden verzierten Borte.

³¹⁰ Vgl. Klein, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1950, S. 310.

³¹¹ Vgl. ebenda, S. 312.

³¹² Vgl. ebenda, S. 198.

³¹³ Vgl. Racinet, August: The Costume History. Die Kostümgeschichte. Le Costume Historique, Köln, Taschen GmbH, 2009, S. 284.

³¹⁴ Vgl. Klein, 1950, S. 312.

Abgesehen vom kleinen Mohren, versteckt sich der Kavalier als einziger Ballbesucher nicht hinter einer Halbmaske. Die drei Verfolger kleidete Teschner in drei unterschiedliche Farben, wodurch sie auch ihre Namen erhalten, der „Rote“, der „Braune“, der „Graue“. Sie verstecken ihre Gesichter unter grotesken Halbmasken. Der „Rote“ verbirgt sich hinter einer Hahnmaske und trägt hinten am Mantel bunte Franzen. Der „Braune“ versteckt sich hinter einer gelben Maske mit langer Nase und weißem Spitzenbart. Der „Graue“ trägt eine Maske mit roter Nase und einem weißen Haaransatz und zur Unterstützung des Karnevals einen Lampion an einem Requisitenstab.

Die Dame besitzt ebenfalls eine Rokoko Perücke aus Leder. Ihr Haarschmuck ist aus Wachsblumen, Federn und Glassteinen gestaltet. Ihr Gesicht versteckt sich hinter einer schwarzen Augenmaske mit einem weißen Spitzenende. Die „Robe á la Francaise“³¹⁵ - ein Rokokokleid im französischen Stil – besteht aus einem bodenlangen Überkleid, eingefasst in einem altrosa Saum. Darunter befindet sich ein broschierter Rock,³¹⁶ eine sogenannte glockenförmige „robe ronde“.³¹⁷ Das Oberteil besteht aus einem offenen Dekolleté, was die Brüste der Dame während des ganzen Spiels sichtbar werden lässt. Teschner zeigt somit die Erotik seiner Figur. In der Zeit des Rokoko war es nicht unüblich tief dekolletierte Mieder mit Schnürwerk zu tragen.³¹⁸ Links am Oberteil heftet ein Blumengesteck. Die Ärmel des Kleids sind gefächert und ellenbogenlang. Als Schmuck trägt die Dame zwei Ringe, bestehend aus einem roten und einem weißen Stein. Ganz im Stil des Rokoko ist ihre rechte Wange mit einem schwarzen Punkt versehen. Die Schuhe der Dame sind mit geschwungenen Stöckelabsätzen, den französischen Absätzen,

³¹⁵ Vgl. Racinet S. 310.

³¹⁶ Broschiertes Gewebe ist ein Stoff mit eingewebten Blumen oder Figurenmustern, die die Wirkung von Stickereien nachahmen.

Vgl. Klein, 1950, S. 63.

³¹⁷ Vgl. Klein, 1950, S. 310.

³¹⁸ Vgl. Ebenda, S. 312.

ausgestattet.³¹⁹ Auch dem Rokokostil entnommen ist der zierliche Beutel, bei Teschner ersetzt durch ein Tuch am Handgelenk.³²⁰

Der „kleine Mohr“ ausgestattet mit einem oranger Turban, roten Ohrringen, silbernen Armreifen, hat einen dunklen Teint und hebt sich von der bleichen, Rokokogesellschaft ab. Durch die bestickte Haremshose gibt ihm Teschner eine orientalische Richtung.

Einerseits ist zu beobachten, dass Teschner sein Bühnenbild und die Kostüme nach dem Modell des Rokoko gestaltete. Reich an Details wurden die Merkmale des Rokoko vermittelt und sind dadurch auch klar erkennbar. Andererseits wird der Stil entrückt durch die Verwendung von Prospekten, Lichtstimmungen, der Farben und des Figurenspiegels. Die Bühne und das Kostüm dienen als Unterstützung der Figuren und ihre fast tänzerischen Bewegungsvielfalt. Das Zusammenspiel der Materialien lässt sich wiederum erkennen und zeigt Teschners durchdachtes System vom kleinsten Mechanismus seines Figurenbaus und Bühnenbaus bis zum Kostüm und deren Stoffen und Materialien.

³¹⁹ Vgl. Ebenda.

³²⁰ Vgl. Ebenda.

Fazit

Die einleitende Fragestellung, wie starres Material, eine Figur aus Holz, mit Leben gefüllt werden kann, hat sich in der Arbeit beantwortet. Durch die Methode, die Materialien des Theaters einzeln zu betrachten, wie Bewegung, Licht, Raum und Musik/Sprache wurde versucht, die Illusionsschaffung zu entschlüsseln. Die Analyse des Materials, dient als Grundlage, anhand derer die Mechanisierung erarbeitet wird. Ist die Beweglichkeit gewährleistet, kann durch Manipulation das Material agieren und eine Objektrolle darstellen. Es zeigte sich, dass Teschner in erster Linie sein Material analysierte und anschließend seine Vorstellungen mechanisch umzusetzen versuchte. Bis zu den Figuren des *Karneval* war es ein langer Weg der Studien und Versuche um zur letztendlich vollmechanisierten Figur zu gelangen. Durch die Synthese von Stabfigur und Marionette, eine innovative Figurentechnik, kann Teschner als Erneuerer des Figurentheaters angesehen werden. Die Analyse des Figurenspiels *Karneval* zeigte die Komplexität von Teschners Konzept. Die Betrachtung seiner Methode, wie Ensprachlichung und die gestische Vielfalt seiner Figuren, das Spiel mit Lichtstimmungen, Bühnenbildern und Kostümen in entsprechenden Bühnenkonstruktionen wie „Goldener Schrein“ und „Figurenspiegel“, verdeutlicht, wie Teschner Inhalte vermittelte. Zudem konzentrierte sich Teschner nicht nur auf das Figurentheater, sondern holte seine Inspirationen auch von anderen Medien, wie dem Film und probierte sich darin aus. Er versuchte die Begebenheiten seiner Zeit, die Reformbewegungen um 1900 aufzunehmen und auf sein Figurentheater zu projizieren.

Sein Figurentheater besteht nicht nur aus beweglichen Figuren, sondern kann als Gesamtkonzept beschrieben werden. Teschner verfolgte diesbezüglich die Konzepte der Theaterreformen um 1900 von Meyerhold, Craig und Schlemmer und gab somit dem Bühnenbau und der Ausstattung eine ebenso große Bedeutung. Seine Bühnenkonstruktionen waren reichlich ausgestattet mit Leuchtkörpern und Projektoren. Treffen

die Materialien harmonisch aufeinander, ist die Illusion gewährleistet und das starre Material beginnt zu leben, sich in einer Geschichte zu bewegen und die Handlung zu transportieren. Der Figurenspieler rückt für diesen Moment in den Hintergrund.

Teschners nachträgliche Mystifizierung und Verherrlichung wird verständlich, betrachtet man die Begebenheiten dieser Zeit, die Umbruchsstimmung um die Jahrhundertwende, die rasante technische Entwicklung und die zwei Weltkriege. Dass er von den Zuschauern und seinen Bewunderern als „Magier von Gersthof“ gefeiert wurde, wird überzeugend durch seine ausgefeilten Effekte, wie Kristalle, Sternenhimmel und bewegliche Hintergründe. Teschner inszenierte ein Theater für Erwachsene mit magischen Momenten und gab dem Zuschauer in der Zwischenkriegszeit die Möglichkeit, durch Illusion und Verzauberung für einen Moment auszusteigen.

Abschließend lässt sich Teschner und sein Figurentheater nicht in eine künstlerische Richtung oder Strömung einordnen. Zudem zeigten die Ausstellung des ÖTM und die Vorstellung der Rekonstruktionen, dass sein Figurenspiel und die Faszination für seine Form von Theater zeitlos bleiben.

Literaturverzeichnis

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 5. Auflage, Stuttgart, Reclam, 2003.

Appia, Adolphe: Darsteller, Raum, Licht, Malerei, in: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 437-442.

Balász, Béla: Der sichtbare Mensch, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 5. Auflage, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 224-233.

Baumbach, Gerda (Hrsg.): Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters. Aufsätze, Band 2, Leipzig, Universitätsverlag, 2010.

Baumbach, Gerda: Meyerholds „Biomechanik“. (Re-) Konstruktion der Schauspielkunst, in: Baumbach, Gerda (Hrsg.): Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters. Aufsätze, Band 2, Leipzig, Universitätsverlag, 2010, S. 297-349.

Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs, Band 1, Schauspielstile, Leipzig, Universitätsverlag, 2012.

Behrendt, Klaus: Karneval, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner, Teschner Programme, Heft 2, o. S., Wien, Österreichisches Theatermuseum, 1992.

Behrendt, Klaus: Metamorphose des Wayang Golek, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S. 59-61.

Craig, E. Gordon: Die Künstler des Theaters der Zukunft, in: Craig, E. Gordon: Über die Kunst des Theater, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969, S. 15-49, (zit. 1969a).

Craig, E. Gordon: Der Schauspieler und die Übermarionette, in: Craig, E. Gordon: Über die Kunst des Theater, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969, S. 51-73, (zit. 1969b).

Craig, E. Gordon: Über die Kunst des Theater, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969.

Dudley, Underwood: Die Macht der Zahl. Was Numerologie uns weismachen will, deutschsprachige Ausgabe, Übers. Menzel, Gisela, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser Verlag, 1999.

Erbelding, Mascha: „Alles wäre Kunst“. Über die Begegnung der Pioniere eines künstlerischen Puppentheaters Paul Brann und Richard Teschner, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 66-71.

Fettig, Hansjürgen: Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen, Frankfurt am Main, Nold, 1996.

Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 3. Auflage, Berlin, Henschel Verlag, 1991.

Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1994.

George, Alys X.: Körpersprache, Maskenspiel. Richard Teschners Figurentheater und die Wiener Tanzkultur der Zwischenkriegszeit, in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.). Mit diesen meinen zwei Händen... Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 158-181.

Grünwald, Dietrich (Hrsg.): Geschichte der Kunst. Malerei, Plastik, Architektur im europäischen Kontext, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1996.

Hadamowsky, Franz: Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek 1954-1965, in: Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1970, S. 23-25.

Hadamowsky, Franz: Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters, Wien/Stuttgart, Eduard Wancura Verlag, 1956.

Hofmannsthal, Hugo: Die Bühne als Traumbild, in: Schoeller, Bernd (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Reden und Aufsätze I 1891-1913, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, S. 490-493.

Hofmannsthal, Hugo: Die Unvergleichliche Tänzerin, in: Schoeller, Bernd (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Reden und Aufsätze I 1891-1913, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, S. S. 496-501.

Hopfner, Rudolf: Richard Teschner. Gitarre mit zusätzlichen Basssaiten (1902), in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 72-75.

Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013.

Ifkovitz, Kurt: Richard Teschners Prager Jahre, in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 16-41, (zit. 2013a).

Ifkovits, Kurt: Versuch einer Biografie Richard Teschner, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 316-345, (zit. 2013b).

Jirgal, Lucia: Erinnerungen an Teschner, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S. 55-57.

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater, in: Müller Salget-, Klaus (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden. Band 3 Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 555-563.

Klein, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1950.

Knoedgen, Werner: Das unmögliche Theater. Stuttgart, Verlag Urachhaus, 1990.

Krafft, Ludwig: Der Figurenspieler Richard Teschner und das Puppenspiel seiner Zeit, in: Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1970, S. 10-15.

Krafka, Elke: „Alles neu inszeniert!“ Richard Teschners Figurentheater, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 182-217.

Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam, 2003.

Loacker, Armin: Unbefriedigende Verhältnisse. Richard Teschners Scheitern im Medium Film, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen

zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 258-283.

Martin, Peter: Schwarze Teufel, edle Mohren, Hamburg, Junius Verlag, 1993.

Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – Sezessionistischer Künstler, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1970.

Meyerhold, Wsewolod E.: Das stilisierte Theater, in: Meyerhold, Wsewolod E.: Schriften. Aufsätze Briefe Reden Gespräche, Zweiter Band 1917-1939, Berlin, Henschel Verlag, 1979, S. 131-136, (zit. 1979a).

Meyerhold, Wsewolod E.: Der Schauspieler und die Biomechanik, in: Meyerhold, Wsewolod E.: Schriften. Aufsätze Briefe Reden Gespräche, Zweiter Band 1917-1939, Berlin, Henschel Verlag, 1979, S. 478-480, (zit. 1979b).

Meyerhold, Wsewolod E.: Schriften. Aufsätze Briefe Reden Gespräche, Zweiter Band 1917-1939, Berlin, Henschel Verlag, 1979.

Pichler, Gerd: Richard Teschner und die Wiener Werkstätte. Der Einzug des Grotesken ins Kunstgewerbe der Wiener Moderne, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 76-95.

Purschke, Hans: Gedrechselte Köpfe, in: Fettig, Hansjürgen: Figuren Theater Praxis. Hand- und Stabpuppen, Frankfurt am Main, Nold, 1996, S. 70-75.

Racinet, August: The Costume History. Die Kostümgeschichte. Le Costume Historique, Köln, Taschen GmbH, 2009.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: Figurentheater. Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien, Stuttgart, Belser Verlag, 1991.

Roessler, Arthur: Richard Teschner, Wien, Gerlach & Weidling, 1947.

Schlemmer, Oskar: Die Bauhausbühne. In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 442-447.

Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur, in: Wingler, Hans M. (Hrsg.): Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy Farkas Molnar. Die Bühne im Bauhaus, 3. Auflage, Mainz/Berlin, Florian Kupferberg Verlag, 1965, S. 7-24.

Schoeller, Bernd (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Reden und Aufsätze I 1891-1913, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.

Sixt, Angela: Das Sichern der existenziellen Grundlage eines kleinen Figurenkosmos, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 300-311, (zit. 2013a).

Sixt, Angela: Tradition und Experiment. Die Entwicklung der Materialität bei Richard Teschners Stabfiguren, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 226-257, (zit. 2013b).

Strauss, Richard: Der Rosenkavalier. Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hoffmannsthal. Textausgabe, Katharina Hottmann (Hrsg.), Stuttgart, Reclam, 2008.

Teschner, Richard: Briefe an Arnold Höllriegl, in: Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991, S.10-11.

Teschner, Richard: Brief an Paul Brann, undat. Zwischen Mai und Juni 1906. in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 62-65.

Teschner, Richard: Der Figurenspiegel. 1938, in: Ifkovitz, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 218-219.

Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, 2. Aufl., München, 1999.

Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 5. Aufl., Reinbeck bei Hamburg, 2007.

Urban, Otto: Richard Teschner und die Kunst in Böhmen um die Jahrhundertwende. Einflüsse – Quellen – Inspirationen, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 42-61.

Vana, Gerhard: Teschners Tondo. Zum Bühnenportal des Figurenspiegels, in: Ifkovits, Kurt (Hrsg.): „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Theatermuseum/verlag filmarchiv austria, 2013, S. 138-157.

Weißenböck, Jarmila (Hrsg.): Der Figurenspiegel. Richard Teschner, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1991.

Weißböck, Jarmila (Hrsg.): Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner, Teschner Programme, Heft 2, o. S., Wien, Österreichisches Theatermuseum, 1992.

Wingler, Hans M. (Hrsg.): Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar. Die Bühne im Bauhaus, 3. Auflage, Mainz/Berlin, Florian Kupferberg Verlag, 1985.

Internet

<http://anthrowiki.at/Anthroposophie> [26.09.2014]

https://archive.org/stream/provisorischerka00kuns/provisorischerka00kuns_djvu.txt [08.05.2014]

<http://www.arte.tv/de/zum-film/2902338,CmC=2902342.html> [10.05.2014]

<http://bambus-wissen.de/bambus/?s=Tonkin> [16.05.2014]

<http://www.bologneser-hunde.de/2.html> [11.05.2014]

<https://www.edumedia-sciences.com/de/a856-hebelprinzip>; [20.05.2014]

<http://www.eza.cc/pdfs/1181-Speckstein.PDF> [08.05.2014]

http://www.filmportal.de/film/traum-im-karneval_95cfb84a6b5c4ad890129c0e5e4cd863 [10.05.2014]

<http://www.fwm-stiftung.de/movie/15646> [22.05.2014]

<http://fvn-rs.net/PDF/GA/GA039/GA039-476.html> [26.09.2014]

<http://www.gluehbirnenverbot.com/lichtquellen/kohlebogenlampe.html>
[23.05.2014]

<http://www.kleinehunderassen.info/bologneser.html> [06.10.2014]

<http://www.koch.ch/katalog/StartFromSearchEngine.asp?page=http://www.koch.ch/katalog/ColorVersion/ArticlePages/0030,0050,0050,0200,0020.html> [03.02.2014]

<http://www.oskar-widmer.com/Geschichte.36.0.html> [21.05.2014]

http://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Presse/2013/Teschner_OeTM/Richard_Teschner_Ausstellung_Presse.pdf [09.05.2014]

http://www.saiten.biz/violine-viola-cello-kontrabass/lexikon/darmsaiten__5.htm [16.05.2014]

<http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=458> [24.05.2014]

<http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/ausstellungen/2013/Teschner/PresstextTeschner-neu.pdf> [09.05.2014]

http://universal_lexikon.deacademic.com/60906/Alkoven [10.05.2014]

http://universal_lexikon.deacademic.com/33624/Triade [09.05.2014]

<http://www.wissen.de/lexikon/pendel-physik> [20.05.2014]

<http://woerterbuchnetz.de/Meyers/?sigle=Meyers&mode=Vernetzung&lemid=IP07042> [07.10.2014]

<http://www.woka.com/de/design/designer/secession/> [08.05.2014]

<http://www.woka.com/de/design/designer/wiener-werkstaette/> [08.05.2014]

Filmverzeichnis

„Mit diesen meinen zwei Händen...“ Die Bühnen des Richard Teschner. Eine Filmdokumentation, DVD 1 und 2, Wien, filmarchiv austria/Österreichisches Theatermuseum, 2013.

Teschner, Richard/Goldschmidt, Max (Regie). 1929 *Traum im Karneval*. Ca. 13 Minuten. „Mit diesen meinen zwei Händen...“. Die Bühnen des Richard Teschner. Eine Filmdokumentation, DVD 2, Wien, filmarchiv austria/Österreichisches Theatermuseum, 2013.

Wiene, Robert (Regie). 1926. *Der Rosenkavalier*. Restaurierte Filmfassung 2006. filmarchiv austria. DVD. Ca. 140 Minuten.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Entwurf zu <i>Alpdrücken</i> (Blatt 1).....	34
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 280.	
Abbildung 2: Entwurf zu <i>Alpdrücken</i> (Blatt 2).....	34
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 281.	
Abbildung 3: Inhaltsangabe <i>Karneval</i>	40
Quelle: Weißenböck, 1992, o.S.	
Abbildung 4: Skizze Oberleib (Korpus)	69
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.	
Abbildung 5: Skizze Rückenstab (Lebensstab).....	69
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.	
Abbildung 6: Skizze Kardangelenk auf dem Kopf	71
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.	
Abbildung 7: Skizze Bein	73
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.	
Abbildung 8: Skizze Arm.....	75
Quelle: Hadamowsky, 1956, o.S.	
Abbildung 9: Atelierraum von Richard Teschner in der Messerschmidtgasse, Wien	78
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 149.	
Abbildung 10: "Goldener Schrein", Ansicht von vorne	81
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 210.	
Abbildung 11: "Goldener Schrein", Ansicht von hinten	82
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 211.	
Abbildung 12: Spiegelung der Figurine der Prinzessin	86
Quelle: Ifkovits, 2013, S. 155.	

Abstract der Diplomarbeit

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Richard Teschner und beleuchtet sein künstlerisches Schaffen anhand seines Figurenspiels *Karneval*.

Im ersten Teil werden die Theaterreformen um 1900 beleuchtet um Teschner in eine Zeit einzuordnen, in der die Vision eines neuen Theaters und Schauspielers im Fokus stand. Als Vertreter der Zeit dienen Wsewolod E. Meyerhold, Edward Gordon Craig und Oscar Schlemmer. Basierend auf den Spezifika der Theaterreformen, den Materialien Bühne, Licht, Kostüm und Figur, wird folgend Teschners *Karneval* analysiert.

Im zweiten Teil wird anhand der Aufführungsanalyse das Figurenspiel *Karneval* aus mehreren Blickwinkeln beleuchtet. Dazu gehören Teschners Inspirationsquellen, seine Produktion des stummen Figurenfilms *Traum im Karneval* und die Bewegungsanalyse seiner Figuren.

Im dritten Teil werden Teschners Figurenbau und die Bewegungsmechanismen aus der technischen Perspektive analysiert, sowie seine zwei Bühnenkonstruktionen „Goldener Schrein“ und „Figurenspiegel“, im Zusammenhang mit dem *Karneval*.

Keywords

Richard Teschner, Karneval, Traum im Karneval, Figurenspiegel,
Goldener Schrein, Animation, Manipulation, Wayang Golek,
Theaterreformen, Craig, Schlemmer, Meyerhold

Lebenslauf

Persönliche Daten

Stefanie Nagler

Ausbildung

2004 – 2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien Laufende Diplomarbeit: <i>Figurentheaterpraxis in Richard Teschners Karneval</i>
1998 – 2004 Meran	Humanistisches Gymnasium „Beda Weber“
1995 – 1998	Mittelschule „Franz Pöder“ Algund
1990 – 1995	Grundschule „Franz Moser“ Algund

Praktika

November 2001	einwöchiges, schulisches Praktikum beim <i>Rai Sender Bozen</i>
Februar 2006	einwöchiges Praktikum als Inspizientin bei <i>Evangelimann</i> -Inszenierung an der Volksoper Wien

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Italienisch	Sehr gut
Englisch	Gut