



universität
wien

Diplomarbeit

Das Kabinetttheater

Entwicklungsgeschichte und künstlerischer Weg eines
Figurentheaters für Erwachsene

Verfasser

Helmut Michalek

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis	Seite
1	Einleitung..... 1
2	Phänomenologie des Figurentheaters..... 3
2.1	Begriffsbestimmung..... 3
2.2	Die Beschaffenheiten des Rollen-Objektes 3
2.3	Schauspieler und Figurenspieler 4
2.4	Offene und verdeckte Spielweise 6
2.5	Die materielle Variationsbreite des Figurentheaters 7
2.6	Der Subjektsprung..... 10
2.7	Die Bearbeitung von Theaterstücken 11
3	Das Kabinetttheater – Wie alles begonnen hat..... 12
3.1	Julia Reicherts erste Kontakte mit Puppen..... 12
3.2	Die Puppe als Kunstwerk und Werbeträger..... 13
3.3	Von der Puppe zum Figurentheater – die Weihnachtsvorstellung vom 21.12.1989..... 18
3.3.1	Tableaux vivants..... 20
3.3.2	Das erste Minidrama 24
3.3.2.1	Daniil Charms 25
3.3.2.2	„Die neugierigen alten Frauen“ 26
3.3.2.3	Die Umsetzung durch das Kabinetttheater 29
4	Das Kabinetttheater in Graz 30
4.1	Erste Anfänge..... 30
4.2	Minidramen I..... 30
4.3	Erste Kooperation mit dem Schauspiel..... 44
4.4	Die Wiener Gruppe – Minidramen II 50
4.5	Erstes Musiktheater..... 59
4.6	Abschiedsvorstellung Graz..... 61
5	Neuer Standort in Wien 63
5.1	Das Theater..... 63
5.2	Die erste Vorstellung 66
5.3	Hugo Ball: „Ein Krippenspiel. Bruitistisch“ 66
6	Vielfältige Aktivitäten 71
6.1	Neue Stücke..... 71

6.2	Koproduktion mit dem Theater Gruppe 80, Wien	75
6.3	Igor Strawinsky: „Die Geschichte vom Soldaten“	76
6.4	Minidramen von Gerhard Rühm	82
6.5	Jost Meier: „Sonata auf Texte von Ernst Jandl“	83
6.6	Manuel de Falla: „El retablo de Maese Pedro“	84
6.7	H.C. Artmann zum Gedenken des ersten Todestages	89
6.8	Kurt Schwitters: „Die Ursonate“	91
6.9	Minidramen von Paul Scheerbart und den Futuristen.....	93
6.10	Fritz von Herzmanovsky-Orlando: „Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter“	95
7	Nestroy-Preis 2004 – Sündenfälle	99
8	Premieren 2004 bis 2006	107
8.1	„Das andere Konzert“	107
8.2	Darius Milhaud - Bohuslaw Martinů: „Le boeuf dans la cuisine –The Nothing Doing Bar“	109
8.3	„I will a little tink – Gegenseitige Beeinflussung von vorläufig ganz rätselhafter Art“	111
8.4	Salvatore Sciarrino: „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“	113
9	Kabinettheater On Tour	119
10	Kabinettheater aktuell.....	122
10.1	„Gute Götter, so ein Theater – Zur Hölle mit Orpheus“	122
10.2	„Für Elise – Dialog für eine Stimme“	124
10.3	„Don Giovanni fährt zur Hölle“	125
10.4	Projekte	126
11	Conclusio.....	128
12	Quellen	130
12.1	Literaturverzeichnis	130
12.2	Internethinweis	136
12.3	Abbildungsverzeichnis.....	137
12.4	Interviews lt. Gesprächsprotokoll.....	139

1 Einleitung

Das Kabinetttheater in der Wiener Porzellangasse ist ein Figurentheater der besonderen Art. Der erste Impuls, eine Arbeit über dieses Theater zu schreiben, entstand im Dezember 2005 während einer Aufführung von Hugo Balls „Krippenspiel“. In weiterer Folge besuchte ich alle Vorstellungen im Wiener Raum, fallweise auch in den Bundesländern. Mich faszinierte vor allem das Repertoire abseits traditioneller dramatischer Literatur – Minidramen, zu dynamischen Kurzszenen mutierte Tableaux vivants, Textmontagen, futuristische, dadaistische Werke, absurdes Theater – sowie die Umsetzung im Figurenspiel. Ich sprach mit den Verantwortlichen des Kabinetttheataters, Frau Julia Reichert und Herrn Christopher Widauer, die mir zusagten, für Interviews zur Verfügung zu stehen.

Das der Einleitung nachfolgende Kapitel meiner Arbeit, eine Einführung in die Phänomenologie des Figurentheaters, bildet die theoretische Basis, welche zum Verständnis der Aktivitäten des Kabinetttheataters von Nöten ist.

Der Beginn meiner Recherchen befasst sich mit der Fragestellung, wie es überhaupt zur Konstituierung des Kabinetttheataters gekommen ist und untersucht die „ersten Anfänge“ in Graz. Seither sind einige Jahre vergangen, in denen dieses „Figurentheater für Erwachsene“ seinen eigenen künstlerischen Weg gegangen ist, dem ich mit meiner Forschungsarbeit folgen möchte.

Zentrale Themen sehe ich vor allem in einer Untersuchung der vielschichtigen figürlichen Variationsbreite, speziell entwickelter Techniken, neuer dramaturgischer Gestaltungsmittel, der Einbeziehung der metaphorischen Ebene, usw., zu ausgewählten Texten, auf die ich eingehen werde, um dem Zusammenspiel der Figuren – Objekte – eine Plattform zu verleihen. Wichtig erscheint mir die Kooperation des Kabinetttheataters mit dem Schauspiel und die Einbindung in das Musiktheater. Der Zeitraum meiner Untersuchungen erstreckt sich von 1979 bis 2007. Höhepunkt in der Geschichte des Kabinetttheataters war 2004 die Auszeichnung mit dem Nestroy-Preis für die beste Off-Theater-Produktion, aber auch für seine außergewöhnlichen Produktionen der vergangenen Jahre.

Wichtige Quellen, vor allem Programmhefte, aber auch Fotos, wurden mir vom Kabinetttheater zur Verfügung gestellt, von größter Bedeutung für mich sind jedoch die durchgeführten Interviews mit Julia Reichert und Christopher Widauer.

2 Phänomenologie des Figurentheaters

2.1 Begriffsbestimmung

Puppentheater, ursprünglich für Erwachsene gedacht, war um die Jahrhundertwende eine wichtige Kunstform.

Der Terminus Puppentheater (von lat. puppa = Mädchen, Puppe) wurde in jüngster Zeit in der Forschung durch Figurentheater ersetzt.

„Die Puppe kommt hier, obgleich in der Praxis häufig bespielt, im Titel nicht mehr vor. Die Figur hat ihren Platz eingenommen. Die Figur lässt sich nicht auf die Puppe als anthropomorphe Gestalt einengen, die Wortbedeutung umfasst ebenso eine rhetorische Figur oder eine Rollenfigur, die nicht unbedingt durch eine anthropomorphe Gestalt verkörpert wird.“¹

Werner Knoedgen sieht in der Emanzipation des Puppenspiels von der ihr innewohnenden Naivität der letzten Jahrzehnte und dem Vorbewusstsein des Volkstheaters eine „Entpuppung“ zu einer Kunstgattung. Gleichzeitig wurde ein Oberbegriff geschaffen, der in der Lage ist, die diversen Sparten und Techniken unter einem Begriff zu subsumieren.²

„Eine Spielfigur kann nun wirklich jeder Gegenstand sein. Er muß nur ein gewisses Spektrum an Ausdrucksmittel besitzen, so differenziert, daß er zumindest eine zeitlang Handlungsträger eines theatralischen Prozesses sein kann.“³

2.2 Die Beschaffenheiten des Rollen-Objektes

Die Gestaltungsmöglichkeiten des Figurentheaters beginnen im Bereich bedeutungsloser Materialien. Sie führen über wieder erkennbare „Dinge des täglichen Lebens“ bis hin zur anthropomorphen Theaterfigur.

¹ Wagner, Meike: Nähte am Puppenkörper. Bielefeld 2003, S. 26.

² Vgl. Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 96.

³ Podehl, Enno: Puppentheater im Kopf – Zur Dramaturgie des Figurentheaters, in: Fettig, Hansjürgen (Hrsg.): Figuren-Theater-Praxis. Hand- und Stabpuppen. Form, Gestaltung, Technik. Frankfurt a. M. 1996, S.13.

Hier ist die historische Entwicklung von der phänomenologischen Betrachtungsweise zu trennen. Die Position der weit in die Vergangenheit zurückreichenden Theaterpuppe ist nicht das erste Glied der Entwicklungskette, sondern deren Endprodukt.⁴

Werner Knoedgen unterscheidet:

A. die bildnerische Beschaffenheit. Diese legt die äußere Form der Figur fest und entscheidet, unabhängig von der darstellerischen Funktion, über Identität und Kontinuität der Rolle. Verformbare Materialien stellen die Kontinuität der Bildbedeutung in Frage, feste Materialien werden als Inbegriff des Unveränderlichen angesehen.

B. die funktionale Beschaffenheit. Sie betrifft die innere Mobilität des Objektes und entscheidet in erster Linie über die Möglichkeiten der Animation, in zweiter Linie über das Verhalten (Rolle). Diese Mobilität ist entweder in der Flexibilität des Materials verankert, oder sie wird bei Figuren aus festen Stoffen mittels Technik oder spielerischem Können erreicht.⁵

Ein niedriger Abstraktionsgrad bei relativ naturalistischer äußerer Gestalt dient der Darstellung sozialer Typen. Auf funktionaler Ebene, bei extremer Beweglichkeit, signalisiert er Vitalität, vielseitiges Verhalten – bis hin zum Rollenwechsel. Ein hohes Maß an Abstraktion kann auf der Ebene der bildnerischen Beschaffenheit zu einem Verlust der Identität der Figur führen. Ist der Grad der Abstraktion hinsichtlich der inneren Mobilität höher und das Objekt relativ starr, wirkt es unvital und zeigt einseitige Verhaltensweisen.⁶

2.3 Schauspieler und Figurenspieler

Die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, sich mit einer Zweigeteiltheit auseinanderzusetzen: mit der Nicht-Identität von Darsteller und Rolle. Er ist gezwungen, seine subjektiven darstellerischen Qualitäten mit den objektiven Anforderungen einer Rolle zu vereinigen.⁷

⁴ Vgl. Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 64-66.

⁵ Vgl. ebd., S. 66.

⁶ Vgl. ebd., S. 66.

⁷ Vgl. ebd., S. 46.

Seine Arbeit bleibt im Wesentlichen homogen. Die Darstellung der Rolle und die Gestaltung sind in einer Person verankert.

„Der Figurenspieler aber arbeitet immer heterogen. Er verhindert ausdrücklich, je mit der Rolle verschmelzen zu können. Und wenn er schließlich doch ‚hineinschlüpft‘, so wird dies unversehens ein ganz konkreter Vorgang; denn seine Rolle ist eine materielle Gestalt, die er in die Hand nimmt. Sie ist real existierendes, vom Darsteller abgespaltetes ‚Spielmaterial‘ im wörtlichen Sinne, das des ‚Darstellungspotentials‘ eines Spielers bedarf.“⁸

Phänomenologisch ist auf der Trennlinie zwischen Schauspiel und Figurentheater das Maskentheater angesiedelt. Der Aufbruch in die eine oder andere Dimension liegt in dem Umstand, dass der Maskenspieler seine Maske vom Gesicht nimmt.⁹

„Legt er die Maske beiseite, wird er zum ‚reinen‘ Schauspieler, der nun seine Rolle durch darstellerische Verschmelzung mit dem eigenen Körper repräsentiert. [...] Behält er die Maske aber in der Hand, ohne sie aufzugeben oder beiseite zu legen, [...] so spaltet er die bildnerische ‚Rollengestalt‘ von sich, dem ‚Rollenträger‘, ab und verpflichtet sich von nun an auf zwei getrennten Ebenen der Darstellung: die des ‚reinen‘ Spielers und die der ‚reinen‘ Rolle.“¹⁰

Der Figurenspieler nimmt in darstellerischer Absicht eine „Maske“ in die Hand und versucht durch „Manipulation“ die notwendige Einheit der Darstellung zu erreichen. Diese „Maske“ wird in der Bildhauerwerkstatt nicht in Form einer autonomen Figur geschaffen, sondern als funktionales Instrument für die entsprechende Rolle. Diese zusätzliche Qualität ist von Nöten, um mit der starren „Maske“ eine „theatralische Täuschung“ erreichen zu können.¹¹

„Nur der Spieler kann handeln und inszenieren. ‚Darstellen‘ in einem komplexeren Sinn müssen beide, agierendes Subjekt und materielles Objekt gemeinsam: aber nicht in einem irgendwie gearteten

⁸ Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 47.

⁹ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁰ Ebd., S. 54.

¹¹ Vgl. ebd., S. 55.

Nebeneinander von Ausstellung und Darstellung, sondern in der inszenierten Wechselbeziehung ihrer gegenseitig sich bedingenden Abhängigkeit.“¹²

2.4 Offene und verdeckte Spielweise

Der Zuschauer weiß, dass die physische Anwesenheit eines Menschen die unumgängliche Voraussetzung für das Figurentheater darstellt. Der Figurenspieler wird mit jeder Inszenierung entscheiden müssen, auf welche Weise er darstellerisch in Erscheinung treten soll. Die Anwesenheit des Spielers kann, wenn es dramaturgisch unbegründet ist, ebenso störend sein, wie das traditionelle Verborgensein.¹³

Die dramatische Puppe (Figur) lebt vom Illusionsprinzip der verdeckten Spielweise. Die Präsenz des Figurenspielers beeinträchtigt das Verhältnis der Figur zur Rolle.

„Die offene Spielweise zeigt die Verwandlung des Objektkörpers Puppe in ein lebendiges Wesen. Der Puppenspieler interagiert sichtbar mit der Puppe, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich um ein animiertes Wesen. Der Vorgang der Animation wird dem Zuschauer als Prozess vorgeführt, und es wird so ermöglicht, dass die Brüche in diesem Prozess der Rollengestaltung bedeutsam in die Inszenierung eingewebt werden.“¹⁴

Die offene Spielweise ist prinzipiell nicht an einen bestimmten Raum gebunden. Eventuell kann auch das Castelet, die abdeckende Einrahmung der Figurenbühne, entfernt werden.

Meist ist der Blick des Figurenspielers fest auf die Figur gerichtet. Fallweise kommt es aber auch zu Blickkontakten mit dem Publikum oder anderen Spielern. In solchen Momenten tritt der Spieler aus seiner dienenden Haltung heraus und wird zum Doppelgänger der Rollenfigur, zu einem „produktiven Störfaktor“.¹⁵

¹² Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 100.

¹³ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁴ Wagner, Meike: Nähte am Puppenkörper. Bielefeld 2003, S. 23.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 23.

2.5 Die materielle Variationsbreite des Figurentheaters

Wie bereits erwähnt, reicht die Skala der verwendeten Körper des Figurentheaters von Materialien, die sich im bildnerischen Urzustand befinden, bis hin zu detailgetreuen Verkörperungen dramatischer Figuren.

Materialtheater

Es ist die jüngste Spielart des Figurentheaters, das in seinen Inszenierungen zu weitgehendst gestaltlosen Materialien greift. Es verwendet Tücher, Sand, Plastikfolien, Stöcke, Papier, Knetmassen, Bleche, usw.

Der im Figurentheater grundsätzlich notwendige bildnerische Formungsprozess wird zur szenischen Aktion. Die dramaturgische Entfaltung bedingt die Notwendigkeit weiterer Formfindungen. Hier nähert sich das Materialtheater der bildenden Kunst, bleibt aber Theater, sofern nicht das autonome Resultat einer plastischen Gestaltung angestrebt wird, sondern eine in Raum und Zeit sich entfaltende Rollendarstellung.¹⁶

Werner Knoedgen verlässt den Bereich der dinglichen Materie, indem er dem Licht eine darstellerische Funktion zuschreibt, die in „Lichtgestaltungsspielen“ zum Tragen kommt.¹⁷

Objekttheater

Unter Objekttheater werden Inszenierungen von Gegenständen aus festem Material verstanden, welche, bevor sie in Szene gesetzt werden, ihre definitive bildnerische Gestalt bereits erfahren haben. Es handelt sich vor allem um Gebrauchsobjekte, deren äußere Form und Verwendungszweck mit menschlichen Charaktereigenschaften und Verhaltensmustern in Zusammenhang gebracht werden. Ein Hammer wird z.B. mit Stärke, Gewalt assoziiert werden. Ebenfalls werden Handlungsmuster angelegt, die bereits in der ungespielten Szenenkonstellation eindeutige Erwartungshaltungen konstruieren, z.B. Nadel und Ballon.¹⁸

¹⁶ Vgl. Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 50-51.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 52.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 53.

Puppentheater

Wie bereits in Kapitel 2.3 erwähnt, kann die Puppe in wirkungsästhetischer Betrachtungsweise als von ihrem Darsteller getrennte Theatermaske bezeichnet werden. Da verschiedene Spielformen des Figurentheaters existieren, gibt es entsprechende „Schwierigkeitsgrade“ bei der Abspaltung von der Rolle.

In einige Puppenkörper schlüpft der Figurenspieler teilweise hinein und leiht ihnen Funktionen des eigenen Körpers. Andere gestaltet er ganzkörperlich, hält sie in der Hand und manipuliert sie von außen. Wieder andere überlässt er den physikalischen Gesetzen ihrer materiellen oder technischen Beschaffenheit und lenkt sie über große Distanzen.¹⁹

Die Theaterpuppe ist völlig ungeeignet zur differenzierten psychologischen Darstellung eines Charakters oder zum Rollenwechsel. Sie ist eine definitive Rolle, deren Ausdruck, Verhalten und Handeln ein für allemal vorbestimmt ist. Selbst die geringste Abweichung im Rollenverhalten erfordert eine erneute Umsetzung im technisch-funktionalen und bildnerisch-gestalteten Bereich.²⁰

Sergej Oblaszow, ein Begründer des modernen Puppenspiels, sieht das besondere Privileg einer Puppe gegenüber einem lebenden Schauspieler in ihrer Leblosigkeit, die frei ist von jeder individuellen Zufälligkeit und unbewusster Ersatzhandlung, die aber der Figurenspieler bewusst herbeiführen kann.²¹

„Setzt sich ein Schauspieler auf einen Stuhl und zieht seine Hose hoch, werden die Zuschauer es unter Umständen nicht einmal bemerken. Tut das selbe eine Puppe, kann der Zuschauer in Beifallsstürme ausbrechen.“²²

¹⁹ Vgl. Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 57.

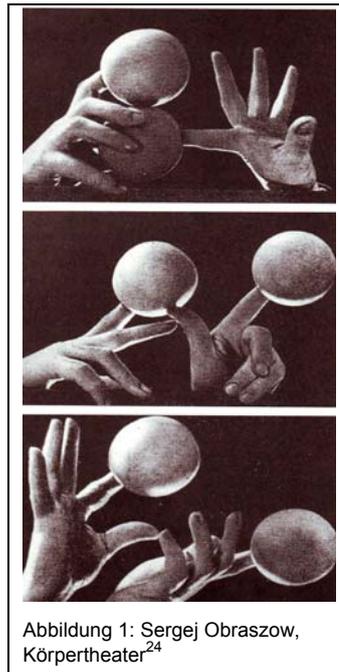
²⁰ Vgl. ebd., S. 58-59.

²¹ Vgl. Podehl, Enno: Puppentheater im Kopf – Zur Dramaturgie des Figurentheaters, in: Fettig, Hansjürgen (Hrsg.): Figuren-Theater-Praxis. Hand- und Stabpuppen. Form, Gestaltung, Technik. Frankfurt a. M. 1996, S. 15.

²² Ebd., S. 15.

Körpertheater

Sergej Oblaszow kann als Initiator des Körpertheaters, welches als Darstellung mit unmaskierten, isolierten Körperteilen definiert wird, bezeichnet werden. Er spielte in den 1930er Jahren Szenenfolgen mit seinen Händen, auf die er nur eine Kugel als Kopf gesteckt hatte. Nicht das Abbild des Menschen, sondern die symbolische Darstellung steht im Mittelpunkt.²³



„Im Unterschied zur Manipulation lebloser Materie ist – wie im Schauspiel – das ‚Hineinschlüpfen‘ in die Rolle physisch vollzogen. [...] Die Rollengestaltung scheint eine rein darstellerische Aufgabe zu sein. Dennoch muss auch dieser Bereich zur Wahrnehmung eines Theaters mit ‚Materialien‘ gezählt werden, denn der allein inszenierte Fuß, das Knie oder die Hand des Spielers sind trotz ihrer körperlichen ‚Individualität‘ keine autonomen, sondern nur behauptete ‚ganze‘ Subjekte.“²⁵

Oblaszows Hände sind ohne Zweifel handlungsfähig, ihr „Materialcharakter“ entspringt ihrer optischen Isolierung.

²³ Vgl. Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 62.

²⁴ Abbildung 1: Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 63.

²⁵ Ebd., S. 64.

2.6 Der Subjektsprung

Werner Knoedgen bezeichnet das Umsteigen des sich von seiner Rollenfigur trennenden Darstellers als „Sprung des szenischen Subjekts“.

„Dieses Springen ist eine der konsequentesten und häufigsten Inszenierungsformen des Figurentheaters. [...] Die bloße Demonstration eines solchen Ebenenwechsels unterliegt jedoch dem formalen Risiko, ein mehr oder minder banaler Effekt zu bleiben, und so ist es umso wichtiger, die Einbettung des Subjektsprunges in seinen jeweiligen inhaltlichen Zusammenhang zu sehen.“²⁶

Er bringt ein Beispiel: Eine Marionette versucht an ihren eigenen Fäden hochzuklettern. Nachdem sie der Figurenspieler mehrmals zurückgewiesen und ihr das eigene Spielkreuz mitsamt allen Fäden vor die Füße geworfen hat, klemmt sie ihr Kreuz unter einen Arm und geht hoch erhobenen Hauptes aus der Szene.²⁷

Der Subjektsprung wird zum einzigen Anlass der Szene. Die Wechselbeziehung zwischen Figurenspieler und Rollenfigur wird untersucht und erscheint plötzlich dünn und zerreißbar. Aus anderer Sichtweise ist es ein einziges Spieler-Subjekt, das hier den Aufstand gegen sich selbst inszeniert, verbunden mit der Vision, künftig die Tatsache ertragen zu müssen, von einander abhängig zu sein.²⁸ Störend ist, die rebellierende Marionette mittels eines zweiten Spielers „von unten“ von der Bühne entfernen zu müssen. Die Bindung eines Spielers an eine Figur ist die klassische Variante des Figurenspiels, aber nicht die einzige. Beide Ebenen sind variabel.

„Ein einzelner Spieler, der mehrere Rollen gleichzeitig manipuliert, ist zum Beispiel in der Volkstradition des europäischen Puppenspiels durchaus die Regel. Dieser Darsteller befindet sich genau genommen in theatralischer Kommunikation mit sich selber, die er allerdings auf der allein sichtbaren Ebene seiner Puppen austrägt. Hier ist die

²⁶ Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 80.

²⁷ Vgl. ebd., S. 82.

²⁸ Vgl. ebd., S. 83-84.

Notwendigkeit des unaufhörlichen Sprunges von einer Rolle zur anderen zwingender, artistischer Bestandteil der Konzeption.“²⁹

Eine vollständige Identifikation mit der Rolle ist schwer möglich, ein Subjektsprung ausgeschlossen.

Im japanischen Bunraku ist die Konstellation umgekehrt. Eine einzelne menschliche Figur wird von drei Spielern belebt. Die Arbeitsteilung: Kopf und rechte Hand – beide Beine – linke Hand. Das dargestellte Subjekt ist folglich eine Summation von Teilsubjekten. Ein Subjektsprung kann nicht stattfinden.³⁰

2.7 Die Bearbeitung von Theaterstücken

Es ist grundsätzlich zu unterscheiden, ob ein Werk für das Figurentheater geschrieben, oder ein Theaterstück für das Figurentheater adaptiert wurde. Es waren vor allem musisch veranlagte Menschen, die sich mit dem Figurenspiel beschäftigten: bildende Künstler, Musiker, Literaten, wie Joseph von Eichendorff, George Bernard Shaw, Arthur Schnitzler, Maurice Maeterlinck, Henri de Toulouse-Lautrec, Edward Gordon Craig, Paul Klee und andere.

Andererseits bietet sich das umfangreiche Material der Theaterliteratur an, welches auch für das Figurentheater geeignet erscheint. Es gibt nur eine Problemstellung: Theaterstücke wurden für Schauspieler geschrieben und setzen vielfach andere Rahmenbedingungen voraus.

Theaterstücke bedürfen also der Bearbeitung, um sie dem Figurentheater anzupassen. Diese verantwortungsvolle Aufgabe erfordert Sensibilität und Respekt den Vorlagen gegenüber, sowie Einfühlungsvermögen, um den Ablauf der Handlung möglichst werkgetreu umzusetzen.

Michael Meschke über Bearbeitungen:

„Puppentheater ist gegen allzu viele Worte empfindlich. Die Figur lebt, wie ich immer wiederhole, nicht primär vom Wort, sondern durch die Bewegung. So wie die Figur selbst die Essenz der Rolle ist, sollte

²⁹ Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart 1990, S. 89.

³⁰ Vgl. ebd., S. 90-91.

auch der Inhalt eines reichen literarischen Textes auf seine Essenz gebracht werden. Diese Ansicht, gepaart mit dem Respekt vor dem Werk, gab mir eine Art von Rechtfertigung für die Bearbeitungen.³¹

Der dramatische Text besteht aus Worten, deren Bedeutung nicht für sich allein steht. Der ihnen innewohnende, wahre Sinn entsteht erst mit der Einbeziehung des Subtextes, einer Bedeutungsebene, die der expliziten Aussage eines Satzes als zusätzliche Ausdrucksdimension unterlegt ist. Dieser Subtext sollte durch Textkürzungen nicht verloren gehen. Er muss gegebenenfalls mittels zusätzlicher figurespezifischer Ausdrucksmittel wiederhergestellt werden.

3 Das Kabinetttheater – Wie alles begonnen hat

3.1 Julia Reicherts erste Kontakte mit Puppen

„Vor Julia Reichert muß man sich fürchten. Zumindest als Puppe. Julia ist zwei, als sie zum ersten Mal eine Puppe auseinandernimmt, eine Babypuppe aus Gummi und Plastik. Was steckt da unter der rosigen Haut, will sie wissen. Also ab mit dem Kopf, weg mit Armen und Beinen. Nichts zu sehen. Der Torso bleibt ein starres Stück Plastik, an die Innereien kommt man nicht dran. Julia ist frustriert. Die Reste der Puppe landen tags darauf in der Futterkrippe des Nachbarn, eines Bauern. Die Kühe staunen.“³²

Julia Reicherts zweite Begegnung mit Puppen erfolgte am 60. Geburtstag ihres Vaters, des bekannten Schauspielers Willy Reichert, zu dessen Ehren Figurentheaterstücke aufgeführt wurden. Julia war für das Agieren mit den Puppen noch zu klein und wurde als Conférencier eingesetzt. Der Text war gereimt und musste auswendig vorgetragen werden. Julia litt an der „Peinlichkeit der persönlichen Präsentation“, die auch noch später bei einer Schulaufführung von „Was ihr wollt“ vorhanden war. Schon damals, meint

³¹ Meschke, Michael: Grenzüberschreitungen – zur Ästhetik des Puppentheaters. Frankfurt a. M. 1996, S. 49.

³² Schaber, Susanne: Stoff, Blech, Holz, in: Parnass, Heft 2/2000. Wien, S. 76.

Julia Reichert, wurde ihre spätere Vorliebe für das „Spielen im Verborgenen“ hinter der Bühne begründet.³³

„Fortan, und daran erinnere ich mich selbst, waren die Baukästen meines Bruders viel interessanter, aus denen ich Figuren bastelte, denen ich – so die Familie – Namen wie ‚Knieender Engel‘ gab. Als ich viel später die Spielzeugsammlung meiner Großmutter bekam, Holzspielzeug aus dem Fichtel- und Erzgebirge, faszinierten mich die Mechanismen so, daß ich erste kleine Studien im Münchener Stadtmuseum anstellte, wo man die zum Teil hinter Glas freigelegten Mechanismen betrachten kann. (Dieses Museum hat 1987 eine meiner Figuren angekauft.)“³⁴

Die von den Eltern initiierten Pflichtbesuche des Münchner und Salzburger Marionettentheaters sieht Julia Reichert keineswegs als Auslöser für ihre spätere Leidenschaft.

„Erst einige Jahre später, als ich 1971 von meinen Eltern zum 21. Geburtstag eine gemeinsame Reise nach Moskau geschenkt bekam, verwandelte sich durch eine Inszenierung des Puppenspielers und Leiters des Staatlichen Puppentheaters, Sergej Oblaszow, mein Interesse in eine anhaltende Lust, das plötzlich direkt erlebbare, in seinen inneren Gesetzen offen gelegte Spiel mit Puppen weiterhin zu verfolgen. [...] Erst viele Jahre später wurde mit klar, welchen Meister des Puppenspiels und Vorläufer einer ganz neuen Art von Figurentheater ich da gesehen hatte.“³⁵

3.2 Die Puppe als Kunstwerk und Werbeträger

Julia Reicherts erste mechanische Puppen entstanden 1979 zusammen mit Helmut Eisendle (gest. 2003). Er war Schriftsteller, Autor von Hörspielen, Theater- und Fernsehstücken, aber auch bildender Künstler.

³³ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 10.

³⁴ Reichert, Julia: Über mein Theater, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz, o. J., o. S.

³⁵ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 11.

Seine ursprüngliche Ausbildung als Telefonmechaniker befähigte ihn zu mechanischen Kunstwerken, wie die „Kugelkopfbetrachtungsmaschine“ auf Basis einer Kartoffelschälmaschine und des Kugelkopfes seiner IBM – Kugelkopfmachine. (Dieses Objekt wurde bei der 47. Frankfurter Buchmesse 1995 ausgestellt.)³⁶

1979 beschäftigte sich Eisendle mit Randgebieten der Mathematik und mit bildender Kunst. Sein Interesse galt dem magischen Quadrat. Es handelte sich dabei um ein quadratisches Zahlenschema mit n^2 von natürlichen Zahlen belegten Feldern, in dem bestimmte Gesetzmäßigkeiten herrschten. In einem Julia Reichert gewidmeten Heft bildete Eisendle unter anderem aus ihrem Geburtsdatum ein Quadrat.³⁷

Abbildung 2 zeigt eine „Weiterentwicklung des Magischen Quadrates für Julia“.³⁸ Resultat ist das Magische Dreieck, gebildet aus dem achtzackigen Stern. Folgende Kombinationen ergeben die Endsumme 15: ahf/ gb/ idb/ cdh/ def/ beh/ gec/ aei.

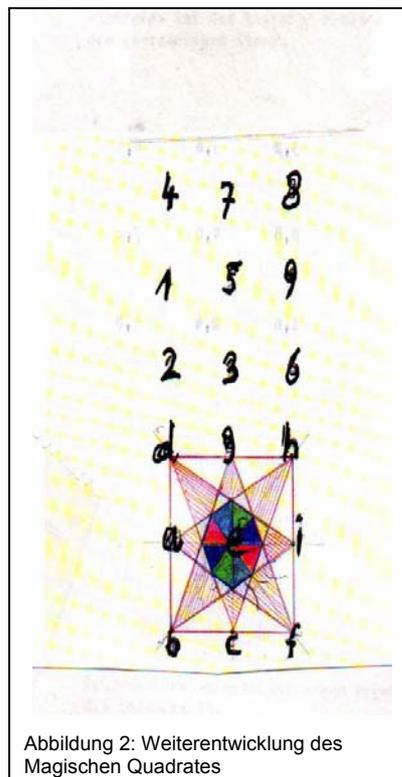


Abbildung 2: Weiterentwicklung des Magischen Quadrates

³⁶ Vgl. Brandtner, Andreas und Danielczyk, Julia in: Die Orte des Helmut Eisendle. Katalog der 243. Wechsellausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 2003, S.12.

³⁷ Vgl. ebd., S. 29.

³⁸ Abbildung 2: ebd., S. 28.

1980 besuchte Julia Reichert die Künstlerin Burgis Paier in der Nähe von Udine, die sie ermutigte, ihre ersten Versuche mit mechanischen Puppen weiter zu führen, mit dem Ergebnis, dass Helmut Eisendle immer kompliziertere Mechaniken einbaute.

Dr. Wolfgang Kaempfer, Leiter des Goethe-Instituts, stellte anlässlich des Triestiner Nihilistenkongresses 1981 zum ersten Mal Julia Reicherts Puppen aus.³⁹ In Schaukästen, die ein wenig einem Theaterraum nachempfunden waren, präsentierte Julia Reichert ihre mechanischen Puppen mit Namen wie „Liegende Elfe“, „Trotzender Teufel“, „Busenhupe“, u.a.

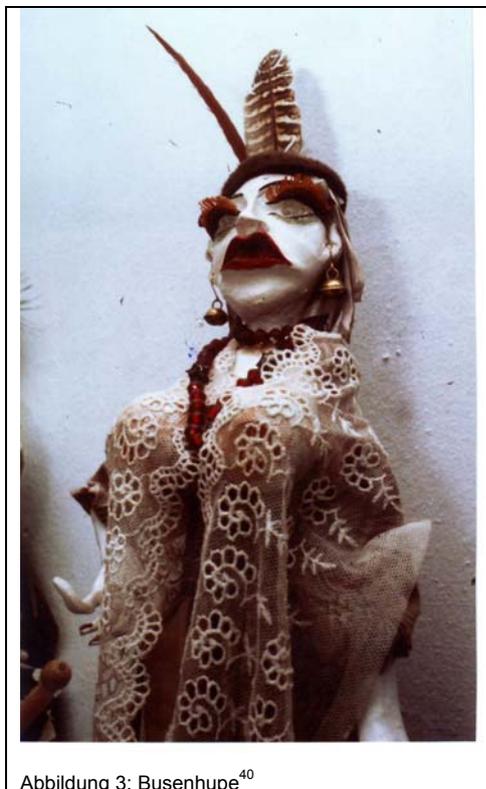


Abbildung 3: Busenhupe⁴⁰

Der Großteil dieser Figuren wurde verkauft. Künstler wie Günther Brus, Günter Schimunek, Heidi Wasserthal und Barbara Frischmuth begannen sie zu sammeln.⁴¹

³⁹ Vgl. Reichert, Julia: Über mein Theater, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz o. J., o. S.

⁴⁰ Abbildung 3: Archiv Julia Reichert.

⁴¹ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 12.

Kurz darauf begann eine Zusammenarbeit mit der Kostümbildnerin Aglaia Lang; doch in dem Maß, in dem die Figuren selbständiger, grotesker, bildnerisch prägnanter wurden, sank die Nachfrage nach ihnen.⁴²

Die Ausstellung dieser Modellreihe fand 1985 unter dem Titel „Sati(e)re“ in der Kongresshausgalerie in Graz statt. Zu dem gleichnamigen Katalog schrieb Wolfgang Bauer das Vorwort „Puppen spielen – Ein Dialog“.



⁴² Vgl. Reichert, Julia: Über mein Theater, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz o. J., o. S.

⁴³ Abbildung 4: Archiv Julia Reichert.

Parallel dazu entstand eine neue Spezies von Figuren: Werbepuppen für Neuerscheinungen des Münchner Hanser-Verlags, wie „Cosimo“, Italo Calvino's Baron auf den Bäumen, oder sein die Jahreszeiten in der Stadt erlebender „Marcovaldo“, der „Zahlenteufel“ aus dem gleichnamigen Buch von Hans Magnus Enzensberger, eine Porträtfigur von Umberto Eco mit Foucaults Pendel, u.a.⁴⁵



Abbildung 5: Porträtfigur Umberto Eco⁴⁴

1985 entwarf und fertigte Julia Reichert im Auftrag des „Steirischen Herbsts“ Masken und Kopfbauten nach Figurinen von Günter Brus zu Gerhard Roths Theaterstück „Erinnerungen an die Menschheit“, das im Schauspielhaus Graz uraufgeführt wurde. Zur gleichnamigen Ausstellung der Figurinen von Günter Brus im Künstlerhaus Graz präsentierte Julia Reichert vier auf Puppenformat verkleinerte Protagonisten des Stücks.⁴⁶

⁴⁴ Abbildung 5: Archiv Julia Reichert.

⁴⁵ Vgl. Reichert, Julia: Über mein Theater, in: Widauer, Christoph: Kabinettheater. Graz o. J., o. S.

⁴⁶ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 13.



Abbildung 6: Masken und Kopfbauten zu: Erinnerungen an die Menschheit⁴⁷

All diese Aktivitäten bezeichnet Julia Reichert als „Vorübungen“ für ihr Figurentheater. Aber erst zusammen mit Christopher Widauer erfolgte die erfolgreiche Umsetzung. Widauer arbeitete nach Absolvierung seines Philosophiestudiums im Kultur- und Musikmanagement zahlreicher kultureller Institutionen und Festivals, wie der Schubertiade Hohenems, der Styriarte Graz, der Mürztaler Werkstatt, oder der Szene Salzburg.

3.3 Von der Puppe zum Figurentheater – die Weihnachtsvorstellung vom 21.12.1989

Julia Reichert ist jedoch nicht zufrieden. Die Puppen sind zu statisch, sie will Bewegung, die Puppen in Aktion sehen. Julia Reichert beginnt

⁴⁷ Abbildung 6: Archiv Julia Reichert.

Theaterpuppen zu entwerfen, Christopher Widauer entwickelt sich zum talentierten und leidenschaftlichen Mechaniker und Bühnenbauer.⁴⁸

„Begonnen hat alles als Weihnachtsgeschenk, Dezember 1989 in Graz. Die Autoren und Musikerfreunde auch jenseits des ‚steirischen herbstes‘ in die Steiermark zu locken, hatten Puppenkünstlerin Julia Reichert und Christoph Widauer, damals styriarte-Intendant, zur vermeintlich einmaligen Öffnung des Vorhangs vor ‚Julia Reicherts Kabinetttheater‘ geladen. Geburtshelfer war der Raum. Die beiden bewohnten einen ehemaligen Pfarrkindergarten mit zentralem Bühnenausschnitt.“⁴⁹

Dieser Raum, in dem erstmals Figurentheater gespielt wurde, war ein Kleinraum – ein Kabinett. Er war gleichsam der Pate für die Namensgebung „Kabinetttheater“. Diese Bezeichnung wurde bereits am Tag der Weihnachtsvorstellung verwendet und blieb unverändert.⁵⁰

„Dann kam das Datum immer näher, für das die Leute eingeladen waren, und plötzlich war uns klar, halt, jetzt muss etwas passieren. Da haben wir schnell eine Bühne zusammengebaut, schnell Figuren, die wir uns ausgedacht haben, versucht in die Realität umzusetzen. [...] Schließlich ist es tatsächlich soweit gekommen, dass wir am Premierenabend sprichwörtlich die noch nassen Dekorationen in die Bühne geschoben haben. [...] Aber es waren viele Freunde da, aus der Literatur, aus der Musik, aus anderen Kunstformen, und die haben uns ermuntert mit dem Figurentheater weiter zu machen, was eigentlich nicht unsere Absicht war. Es war nicht gedacht, dass das eine jahrzehntelange Sache wird, wie es mittlerweile ist.“⁵¹

⁴⁸ Vgl. Schaber, Susanne: Stoff, Blech, Holz, in: Parnass, Heft 2/2000, Wien, S. 76.

⁴⁹ [URL:http://www.kabinetttheater.at/jubilaem.htm](http://www.kabinetttheater.at/jubilaem.htm) [Zugriff 29.08.2006.]

⁵⁰ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

⁵¹ [URL:http://radio.szta.hu/node/get.php/094pr169](http://radio.szta.hu/node/get.php/094pr169) [Zugriff 23.08.2006.] Orange 94.0. Sendedatum: 18.10.2005, Serie Radio Dispositiv. Zu Gast Christopher Widauer, Gestalter Herbert Gnauer.

An diesem bedeutungsvollen Tag kamen insgesamt elf Tableaux vivants – „Der Tod und das Mädchen“ – „Don Giovanni in Venedig“ – „Der Hölle Rachen“ – „Yes Sir“ – „Danse d’un Cygne“ – „Ein Sonntag auf dem Lande“ – „Eine tierische Peepshow“ – „Der Clown“ – „In der Bar zum Krokodil“ – „Der Presto-Kochtopf“ – „Vier geschickte Hände an zwei Klavieren“ –, sowie das erste Minidrama – „Die neugierigen alten Frauen“ – zur Aufführung.

3.3.1 Tableaux vivants

Unter „Lebenden Bildern“ versteht man, im Gegensatz zur bewegten Szene und zum effektsuchenden Gruppenbild (Tableau), die statische Darstellung von Szenen aus Mythologie, Geschichte, Bibel, Heiligenlegende durch lebende Personen. Auch Werke der bildenden Kunst oder allegorische Themen wurden so von gleichsam stumm erstarrten Personengruppen nachgestellt.⁵²

Die von Julia Reichert und Christopher Widauer präsentierten „Tableaux vivants“ transportieren die menschliche Darstellung in den Bereich des Figurentheaters, haben aber nur den Terminus technicus gemeinsam. Sie haben weder Gruppierungen von Einzelfiguren noch bewegungslose szenische Darstellungen zum Inhalt, sondern bestehen überwiegend aus dynamischen Kurzszenen.

Julia Reicherts Definition:

„Kleine Szenenfolgen mit unterschiedlichen Themenkreisen und variationsreicher Umsetzung – jede für sich ein Unikat.“⁵³

Die in der Weihnachtsvorstellung gezeigten Tableaux vivants hatten hohes künstlerisches Niveau. Das belegt die Tatsache, dass der Großteil von ihnen, vor allem die anschließend etwas ausführlicher behandelten, noch heute dem Repertoire angehören.

„Eines der allerersten war ‚Der Tod und das Mädchen‘, das, einen Tag zuvor und unter der Regie von Markus Hinterhäuser fertiggestellt, auf

⁵² Vgl. Brauneck, Manfred, Schnellin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 547.

⁵³ Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

den Punkt brachte, was man im besten Sinn die ‚Unschuld vor dem ersten Mal‘ nennen könnte. [...]“⁵⁴

Der Tod und das Mädchen ist ein Thema der bildenden Kunst, das sich bereits 1517 bei Hans Baldung, gen. Grien, findet.⁵⁵ Das Kunstwerk zeigt den personifizierten Tod, der ein um sein Leben bittendes Mädchen in Besitz nimmt. Die Behandlung dieser Thematik wurde vor allem im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffen. Franz Schubert komponierte das Streichquartett Nr. 14 d-Moll 1824-1826, dessen Beinamen „Der Tod und das Mädchen“ durch das gleichnamige Lied im zweiten Satz begründet ist. Der zweistrophige Text stammt von Matthias Claudius. Er basiert auf dem starken Kontrast von Jugend und Vergänglichkeit in Form eines Zwiegesprächs zwischen dem sich zunächst auflehrenden Mädchen mit der beruhigenden Stimme des Todes. Das Kabinettheater verwendet eine Aufnahme von Kammer Sänger Dietrich Fischer-Dieskau.

Auf der Bühne befindet sich eine liegende Porzellanpuppe, die das Mädchen darstellt.

„Präparierte Truthahnfüße stehen für den ‚wilden Knochenmann‘, es sind ‚staksende‘ Füße, die unheimlich wirken sollen.“⁵⁶

Ihre Dimensionen sind nur zu erahnen, da sie über die obere Bühnenbegrenzung hinausreichen. Sie ergreifen Besitz von dem Mädchen indem sie, bei dessen Beinen beginnend, über den Körper wandern, um zuletzt auf dem Kopf der Puppe zu verweilen. Dieser vereinnehmende Handlungsablauf wird durch den Frieden vermittelnden Text neutralisiert.

„Sei guten Muts! Ich bin nicht wild,
sollst sanft in meinen Armen schlafen!“

⁵⁴ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 14.

⁵⁵ Vgl. Darmstaedter, Robert und Hase – Schmundt, Ulrike von: Reclams Künstlerlexikon. Stuttgart 1995, S. 52.

⁵⁶ Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

„Don Giovanni in Venedig.“

Mittelpunkt dieser kurzen Szene ist die von Leporello gesungene Registerarie (Musik: Wolfgang Amadeus Mozart – Libretto: Lorenzo Da Ponte).

Das Kabinetttheater verlegt den Schauplatz von Sevilla nach Venedig.

„Ich wollte ein Bühnenbild aus Venedig und einen Steg über den Canal Grande, der wie ein Geigensteg gebaut ist – doppelt zwar, aber trotzdem in dieser typischen Form. Gleichfalls wollte ich einen Geigenbogen, der die Brücke bespielt.“⁵⁷

Dieses teilmobile Bühnenbild unterstreicht sehr wirkungsvoll die Arie des Leporello.

„Man sieht ihn als Puppe im Alkoven sitzen, man sieht auch alle diese Damen auftreten, aus allen Schichten, Bäuerinnen, Schäferinnen, Lebedamen. Für die Realisierung dieser Szene verwendeten wir Puppen unterschiedlicher Bauart.“⁵⁸

Die Registerarie wird ergänzt mit einem kurzen Text von Wolfgang Bauer.

„Wolfi Bauer hat ein sehr launiges Gedicht zu diesem Tableau geschrieben. ‚Heute zittert jede Katz‘ nimmt in steirischer Diktion Bezug auf die Gespielinnen des Don Giovanni.“⁵⁹

„Der Hölle Rachen“, nach der gleich lautenden Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte (Musik: Wolfgang Amadeus Mozart – Libretto: Emanuel Schikaneder), ist eine Persiflage auf die Sängerin Florence Foster-Jenkins.

Die Aufnahmen von Foster-Jenkins offenbaren, dass sie Intonation und Rhythmus nicht besonders ernst nahm, einen ziemlich kleinen Stimmumfang hatte und nicht im Stande war, gesungene Töne über längere Distanzen zu bringen.

„Die Frau, deren Gesang als ‚Königin der Nacht‘ der Musikkritiker Guido Fischer seinen Feinden eine Stunde lang als Endlosband antun

⁵⁷ Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

möchte, gab am 25. Oktober 1944 in der New Yorker Carnegie Hall ein Konzert.“⁶⁰

Die von Julia Reichert ausgewählte Wiedergabe stammt aus dem Jahre 1944.

„Wir wollten als Thema eine Persiflage auf eine mangelhaft interpretierte Koloraturarie und sind nach längerer Suche auf die Foster-Jenkins gestoßen. Mittelpunkt ist eine groteske Puppe, deren Busen sich immer dann selbständig macht und über das Kleid hängt, wenn vom Band Spitzentöne zugespielt werden.“⁶¹

„Yes Sir“ singt Zarah Leander in der Rolle der Gloria Vane in dem 1937 gedrehten UFA-Film „Zu neuen Ufern“. Zarah Leanders Kapital war ihre Stimme.

„So seltsam es klingen mag, als Hauptgrund mag gelten, dass Zarah Leander nicht akzentfrei deutsch spricht.“⁶²

Ebenso bedeutsam war ihr rauchiger, erotischer Kontra-Alt mit rollendem „R“. Auf meine Frage, wie sie zu Zarah Leander gekommen sei, antwortet Julia Reichert:

„Weil die Platte herumlag und weil H.C. Artmann zu mir sagte: ‚Du kannst das gut singen.‘“⁶³

Gloria Vane wurde als menschengroßer, kopfloser Puppenkörper konzipiert und von Julia Reichert und einem goldenen Zylinder erweitert. Gesungen wurde live, begleitet von Markus Schirmer am Klavier.

„Danse d’un Cygne“ zur Musik von P.I. Tschaikowski.

Die in der Weihnachtsvorstellung präsentierte, aber schon oft wiederholte Tanzstudie von Julia Reichert. Dieses lebende Bild ist „Materialtheater“ von höchster Virtuosität: Arme und Hände (mit Ballettschuhen) – nur sie sind sichtbar – simulieren äußerst wirklichkeitsnahe die Tanzschritte einer Solotänzerin. (Siehe auch Kap. 2.5.)

⁶⁰ URL: <http://www.kefk.net/Audio/KA1/4nstler/F/Foster-Jenkins.Florence/indexasp> [Zugriff 28.05.2006.]

⁶¹ Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

⁶² Riess, Curt: Das gab’s nur einmal. Hamburg 1956, S. 533.

⁶³ Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

Ebenfalls zur Aufführung gelangten:

„Ein Sonntag auf dem Lande“ – Bauernwalzer aus Oberwart.

„Eine tierische Peepshow“ – zwei Frösche in eindeutigen Situationen.

„Der Clown“ – der vom Bühnenvorhang zerrissen wird, nach Friedrich Karl Waechter.

„In der Bar zum Krokodil“ – wo ein stadtbekannter Barkeeper harte Getränke für ein Klappmaul-Krokodil mixt.⁶⁴

„Der sprechende Presto-Kochtopf.“

Zuletzt eine Komposition von Thomas Larcher: „Vier geschickte Hände an zwei Klavieren“ – deren Beine bei virtuoser Spielweise nachgeben.

3.3.2 Das erste Minidrama

Das erste in der Weihnachtsvorstellung vorgestellte Minidrama stammt von Daniil Charms: „Die neugierigen alten Frauen.“

„MiniDramen sind Kürzeststücke, szenische Reduktionen, dramatische Abkürzungen und Bagatellen, sind dramatische minimal art. Ein MiniDrama ist mehr die Idee als deren Realisierung, ist mehr die Situation als deren Analyse, ist oft der kürzeste Weg zur erhellenden szenischen Pointe. Das MiniDrama vermag in seiner Kürze nicht, wozu sich das Großdrama seit der Antike berufen fühlt, nämlich die Probleme der Menschheit zu lösen, ohne daß es an deren Klärung desinteressiert wäre. [...] Im MiniDrama sprengt eine eher anarchische Lust die Formen der Welt und die des Theaters in lauter kleine Stücke, um in den Splittern selbst ein MiniWeltTheater zu entdecken. Dies erscheint dann in absurden Dialogen, komischen Nummern, blutigen Pointen - als MiniDrama. Das MiniDrama kann seiner Kürze halber nicht damit rechnen, auch aufgeführt zu werden. Es kann daher mit spielerischen Mitteln besonders gut darstellen, was sich auf der Bühne

⁶⁴ Vgl. Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

mit darstellerischen Mitteln nicht spielen läßt. Im MiniDrama entmaterialisiert sich das Theater und gewinnt die absolute Freiheit.“⁶⁵ Julia Reichert repliziert, dass das Minidrama mit den spielerischen Mitteln des Figurentheaters besonders gut realisiert werden kann, trotz des Umstandes, dass das Figurentheater per se materialisiertes Theater darstellt.⁶⁶

„Die Mittel des Puppentheaters – etwa absurde Größenverhältnisse, Bildmetamorphosen und das Aufspalten und Deutlichmachen theatralischer Vorgänge – ergeben die faszinierende Möglichkeit, diese Texte ‚beim Wort‘ zu nehmen und szenische Vorstellungen der Autoren auch in all ihrer Absurdität umzusetzen.“⁶⁷

3.3.2.1 Daniil Charms

Daniil Ivanovic Juvacev wurde am 30.12.1905 in Petersburg geboren. Schon als Siebzehnjähriger unterzeichnet er seine „Scherzgedichte“ mit Daniil Charms. Über die Herkunft dieses Pseudonyms gibt es verschiedene Hypothesen. Igor Bachtarev meint, er habe sich aus Begeisterung für Conan Doyle den an Sherlock Holmes gemahnenden Namen zugelegt und sich sogar bemüht, diesem Helden ähnlich zu sehen. Anatolij Aleksandrov verweist darauf, dass Charms Deutsch und Englisch beherrscht habe und sein Name demnach von „Charme“ kommen könne.⁶⁸

„Fälle“ nannte Charms das Herzstück seiner Prosa: dreißig Kurz- und Kleinst Erzählungen, darunter „Die neugierigen alten Frauen“. 1937 begann er sie zu einem Zyklus zusammenzustellen. Zwei Komponenten bestimmen dieses Werk.

Zunächst eine Gruppe von Charms Bekannten, die er „Naturdenker“ nannte. Leute, die er zufällig irgendwo kennen gelernt hatte, auf der Straße, in der Kneipe, oder in der Straßenbahn. Er schätzte sie wegen der Unabhängigkeit

⁶⁵ Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 9-10.

⁶⁶ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 19.

⁶⁷ URL:http://www.kabinetttheater.at/repertoire/suendenfaelle_mehr.htm [Zugriff 09.09.2006.]

⁶⁸ Vgl. Rausch, Beate in: Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Fälle. Zürich 1984, S. 236.

ihrer Meinungen und fühlte sich von ihrer eigensinnigen, oft verquerten Logik angezogen.⁶⁹

Weiters kommt die ihm aus seiner Kinderliteratur geläufige, naive Kinderoptik zum Tragen, mit der Charms das Banalste und Grausamste äußerlich wertungsfrei erzählt. Diese Scheinnaivität schafft die Verfremdung, die Zerstörung des Objektiven und stellt das Skurrile der Situation heraus. Seine Miniaturen sind auch meistens wie ein Kinderspiel angelegt. Irgendwelche zusammenhanglose Fälle und Zwischenfälle wiederholen sich so oft, bis ihre innere Absurdität offenbar wird. Dann wird eine Schlussfolgerung gezogen, die mit diesen „Fällen“ ebenfalls wenig zu tun hat und gerade dadurch die phantastische Unlogik des gewöhnlichen Lebens parodiert.⁷⁰

3.3.2.2 „Die neugierigen alten Frauen“

Die Wahl des Stückes entstand durch einen Zufall; einer gemeinsamen Autofahrt von Julia Reichert und Olga Neuwirth von Graz nach Wien. Im Auto lag ein Band mit Texten von Daniil Charms „Fälle“, welche von Julia Reichert vorgelesen wurden. Diese Reiselektüre war der erste Anstoß für die Realisierung des Werkes, in die auch Olga Neuwirth eingebunden sein sollte. Sie schrieb die an John Cage gemahnende Bühnenmusik für ein von ihr präpariertes Klavier.⁷¹

Julia Reichert und Christopher Widauer standen zwei Übersetzungen zur Verfügung, die sich vor allem im ersten Satz gravierend für die Adaption der Figuren durch Puppen unterschieden.

Die von Peter Urban.

„Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, fiel und zerschellte.“ [...] ⁷²

Sowie eine Variante von Ilse Tschörtner.

⁶⁹ Vgl. Rausch, Beate in: Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Fälle. Zürich 1984, S. 250.

⁷⁰ Vgl. Debüser, Lola (Hrsg.): Daniil Charms, Zwischenfälle. Frankfurt a. M. 1993, S. 360.

⁷¹ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 173.

⁷² Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Fälle. Zürich 1984, S. 208.

„Eine alte Frau fiel vor lauter Neugier aus dem Fenster, schlug auf und brach sich das Genick.“ [...] ⁷³

Die Übersetzungen divergierten im russischen Verbum „rasbilas“, das sehr wohl „sie brach sich das Genick“ aber auch „sie zerschellte“ bedeutet. Peter Urbans Übersetzung provozierte gleichsam eine Umsetzungsmöglichkeit mittels Handpuppen, deren Köpfe aus Kunstkeramik hergestellt wurden, die nach dem Fenstersturz vor der Bühne zerschellten. ⁷⁴

Charms verwendet eine Zahlenreihe zur Aneinanderreihung immer gleicher Ereignisse.

„Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, fiel und zerschellte.

Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, fiel und zerschellte.

Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte.

Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen und ging auf den Malcevskij Markt, wo man angeblich einem Blinden einen gestrickten Schal geschenkt hatte.“ ⁷⁵

Neben dem Aspekt der Ordnung hat die (potentielle) Unendlichkeit der Zahlenreihe eine zentrale Rolle. Es ergibt sich ein unmittelbarer Zusammenschluss von Unendlichkeitsthema und Er-Zählen.

Als eigentlich prekärer Punkt erweist sich das Ende der Kurzprosa. Wie das Zählen kein Ende kennt und potentiell ad infinitum fortgesetzt werden kann, kann auch das Ende der Erzählung nur als Abbruch realisiert werden. So ist der Text der „Neugierigen alten Frauen“ als eine potentiell ins Unendliche fortsetzbare Ereignisreihe aufgebaut, die nur durch das Eingreifen des Erzählers unterbrochen werden kann. Der Er-Zähler zählt zunächst die sich

⁷³ Debüser, Lola (Hrsg.): Daniil Charms, Zwischenfälle. Frankfurt a. M. 1993, S. 16.

⁷⁴ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

⁷⁵ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Fälle. Zürich 1984, S. 208.

wiederholenden identischen Ereignisse (alte Frauen fallen aus dem Fenster), bevor er sich – von der „leeren“ Wiederholung gelangweilt – abwendet.⁷⁶

„Die narrative Struktur erfüllt sich in Charms Erzähltexten nicht mehr. Seine Erzählungen haben kein ‚Ziel‘ (als Vollendung) und unterlaufen damit den logisch-strukturellen Charakter traditionellen Erzählens. Gleichzeitig scheint hier die Konzeption der unendlichen Lektüre als Alternativmodell zu einer teleologischen Orientierung der narratio auf. Das Prinzip der potentiellen Unendlichkeit könnte man somit überhaupt als ein Grundprinzip der absurdistischen Literatur anführen. Denn die Vorstellung, das Unendliche als Möglichkeit zu denken, liegt wesentlich dem Gedanken zugrunde, Erkenntnis als eine unendliche Suchbewegung, als unabschließbaren Prozess aufzufassen.“⁷⁷

Inhaltlich wird in der 1936 entstandenen Kurzprosa auf die „Stalinschen Säuberungen“ Bezug genommen, die mit dem Mord an Sergej Kirow im Dezember 1934 begannen und ihren Höhepunkt in der „großen Säuberung“ von 1936-1938 erreichten.

„Übergroße Neugierde“ konnte fatale Folgen mit sich bringen.

Ein Minidrama von Charms, welches sich nicht im Repertoire des Kabinettheaters befindet, ist ähnlich aufgebaut wie „Die neugierigen alten Frauen“, nur kann diese Ereignisreihe nicht ad infinitum fortgesetzt werden.

„Es war einmal ein Mann namens Kusnezow.“

„Es war einmal ein Mann namens Kusnezow

Er kam aus dem Haus und ging zum Laden Tischlerleim zu kaufen, um einen Schemel zu leimen.

Als Kusnezow an einem nicht fertig gestellten Haus vorbei kam, löste sich ein Ziegelstein vom Dach und fiel ihm auf den Kopf. [...]

Da fiel Kusnezow ein dritter Ziegelstein auf den Kopf und Kusnezows Kopf bekam eine dritte Beule. [...]

Aber da löste sich ein fünfter Ziegelstein vom Dach [...]

⁷⁶ Vgl. Niederbudde, Anke: Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. München 2006, S. 415.

⁷⁷ Ebd., S. 415 u. 416.

Bitte! Wer auf der Straße einen Mann mit fünf Beulen auf dem Kopf begegnet, möge ihm sagen, daß er Kusnezow heißt und daß er Tischlerleim kaufen und einen kaputten Schemel reparieren wollte.“⁷⁸

Das Abbrechen der Kettenhandlung nach dem fünften Ziegel wird hier nicht durch das Eingreifen des Erzählers bewirkt, sondern durch den vollkommenen Gedächtnisverlust des Helden motiviert.

Christopher Widauer, von mir angesprochen, ob er nicht „Es war einmal ein Mann namens Kusnezow“ – eine endliche Reihe – als Gegenpol zu „Die neugierigen alten Frauen“ in das Repertoire aufnehmen wolle:

„Wir arbeiten schon lange an und mit Texten von Charms. Fast alle stehen auf der Liste der künftig aufzuführenden Stücke. Irgendwann kommt auch der Kusnezow.“⁷⁹

3.3.2.3 Die Umsetzung durch das Kabinetttheater

Julia Reichert konzipierte die Gesichter der „neugierigen alten Frauen“ mit scharfen Konturen, jedoch ohne Bemalung: Gemäß ihren Positionen einer potentiellen unendlichen Reihe waren sie untereinander austauschbar.

Die Vorlage für die endgültige Form der Figurenköpfe, wie sie auch im aktuellen Repertoire Verwendung finden, offenbarte sich Julia Reichert als sie mehrere Male an einem Haus in der Grazer Vorstadt vorbeigegangen war, an dessen Fenstern alte Frauen zu sehen waren, die Kaffeetassen in den Händen hielten. Die Tasse wird zum „pars pro toto“.⁸⁰

„Da gibt’s die 50er-Jahre Lilienthaldamen mit asymmetrischen exzentrischen Nasen in allen Pastelltönen; da gibt’s die feinen beinahe durchsichtigen Melangedamen, an deren Nasen noch die Erinnerung an einen abgespreizten, kleinen Finger klebt, [...] Jede Tasse erzählt eine Geschichte, ihre Form gibt den Gesichtern ein zwar

⁷⁸ Debüser, Lola (Hrsg.): Daniil Charms, Zwischenfälle. Frankfurt a. M. 1993, S. 153.

⁷⁹ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

⁸⁰ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 17 u. 18.

mäßig individuelles, doch der Funktion untergeordnetes, gleichförmiges Aussehen.“⁸¹

„Die neugierigen alten Frauen“ befinden sich noch Jahre später, nach der Übersiedelung des Kabinetttheaters 1996 nach Wien, in die Porzellangasse, im Repertoire des Kabinetttheaters. Dort, wo am Ende der Aufführung die Rolle „Sprecher“ im Kostüm eines Sanitäters den Haufen zerbrochenen Porzellans wegkehrt, waren einst die Werkstatt-Räumlichkeiten der 1. Wiener Porzellanmanufaktur.⁸²

4 Das Kabinetttheater in Graz

4.1 Erste Anfänge

Nach der Weihnachtsvorstellung folgte heftiges Üben, ja geradezu eine Art „Nachsitzen“, um Versäumtes nachzuholen, sowohl in der Theorie, als auch in der Praxis. Julia Reichert und Christopher Widauer reisten öfter als früher zu Figurentheaterfestivals und besuchten jede erreichbare Figurentheatervorstellung im deutschsprachigen Raum.

Schon bald gingen sie mit ihren „Kabinettstücken“ in öffentliche Räume, zunächst Wirtshaussäle und Kegelbahnen, wie das Grazer Gasthaus Eschenlaube, oder die Schlosswirtschaft in Aigen.

1991 folgten Julia Reichert und Christopher Widauer der Einladung von Ernst M. Binder, dem Leiter des Theaterreferats im Forum Stadtpark, ihr erstes Minidramen-Programm dort zu zeigen.⁸³

4.2 Minidramen I

„Wir haben immer versucht, die Minidramen einer Programmreihe so auszuwählen, dass eine Ausgewogenheit zwischen längeren und kurzen Texten stattfindet, weiters eine Abfolge von langsamer und

⁸¹Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 17 u. 18.

⁸²Vgl. ebd., S. 18.

⁸³Vgl. ebd., S. 14.

schneller Diktion. Ein zusätzlicher Punkt ist die Auftragsvergabe an Autoren, der aber erst bei den Minidramen II zum Tragen kommt.“⁸⁴

Übergreifende inhaltliche Zusammenhänge, wie später vor allem bei „Sündenfälle“, finden sich noch nicht. (Siehe Kap. 7.) Julia Reichert und Christopher Widauer setzen vielmehr differente thematische Schwerpunkte. Im Forum Stadtpark wurden vorgestellt – Wolfgang Bauer: „Die Schlacht an der Beresina“ – Max Hermann-Neiße: „Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen“ – Kurt Bartsch: „Das Bein“ – Friederike Mayröcker: „Die Industriegesellschaft“ – Arthur Schopenhauer: „Gespräch Anno 33“ – Werner Kofler: „Josef und Ludmilla, oder die gute Nachbarin“ – Karl Valentin: „Der sonderbare Appell“ und „Die Vereinsrede“.

Neu gegenüber der Weihnachtsvorstellung ist das Eingehen auf die vielschichtige Variationsbreite des Figurentheaters, wie Bedeutungsgröße, Subjektsprung, usw., aber auch auf dramaturgische Gestaltungsmittel, wie eine spezielle Version von „Theater auf dem Theater“. Neu ist auch, dass bei zwei Minidramen der Text im Mittelpunkt steht: Die Monologe in „Josef und Ludmilla“, vor allem aber die sexuellen Projektionen in „Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen“, in denen das Schicksal des behinderten Autors Max Hermann-Neiße mitschwingt und seine sexuellen Sehnsüchte indirekt thematisiert werden.

Wolfgang Bauer: „Die Schlacht an der Beresina.“

Die historische Schlacht an der Beresina am 28.11.1812 war eine der verlustreichsten Stationen des Rückzuges von Napoleons Truppen während des russischen Feldzuges.

„Dann erfolgte der Übergang über die Beresina, bei dem es zu den furchtbarsten Auftritten des ganzen Feldzugs kam. Ein kleiner Teil der Armee, [...] wehrte mit grösster Aufopferung die Angriffe der Russen ab, um den wenigen intakt gebliebenen Divisionen, [...] den Übergang über den Fluss zu ermöglichen. Dann wurden die Brücken in Brand

⁸⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

gesteckt und alle Nachzügler, die noch auf dem anderen Ufer standen, ihrem Schicksal überlassen.“⁸⁵

Wolfgang Bauers Text aus dem Jahr 1964 enthält keine kontinuierliche Handlung, man kann eher von einer Aneinanderreihung von Bildern sprechen. Von zentraler Bedeutung sind die gesprochenen Regieanweisungen, die in der Umsetzung des Kabinettheaters auf einer eigenen kleinen Regiebühne von einer Flachfigur, die den Autor darstellt, mit dessen eigener, vom Band gespielter Stimme erfolgen.

Der Aufbau von Wolfgang Bauers dreiaktigem Minidrama – er nennt es Mikrodrama – beginnt mit Idylle.

„Die Bühne zeigt eine auf das reizendste verschneite Landschaft. Tannenäste biegen sich glitzernd, werfen von Zeit zu Zeit jungen Pulverschnee von sich. Links Wald, rechts ein Ausblick auf die Beresina, die leise unterm Eis murmelt. Abseits drei Kanonen.“⁸⁶

Die Bühnenbilder werden im Verlauf der Anweisungen präsentiert und eingebaut – Stück für Stück entsteht die Landschaft. Das Herstellen der Szene wird zum szenischen Inhalt: Die Hände der „Bühnenbeamten“, die die angesprochenen Requisiten in das Bühnenbild stellen, erscheinen im Format der Figurenbühne als riesige Handwerkerhände.⁸⁷

Der 2. Aufzug zeigt dieselbe Dekoration, jedoch sind die Kanonen an die Rampe vorgerückt und zielen mitten ins Publikum.⁸⁸

Der auftretende Schifahrer warnt die Zuschauer vor dem bevorstehenden Angriff Napoleons.

„Der Schifahrer: (ins Publikum) Wer jetzt noch gehen will, kann gehen. (Er überlegt kurz, rollt die Botschaft zusammen bis sie ganz klein ist und fährt dann [...] zur Beresina hinab.)“⁸⁹

„3. Aufzug: Der Vorhang schnellte auf; in diesem Augenblick feuert Napoleon aus der mittleren Kanone ins Publikum. [...] Auch die linke

⁸⁵ Muralt, Albrecht - Legler, Thomas: Beresina. Bern 1940, S. 18.

⁸⁶ Bauer, Wolfgang: Die Schlacht an der Beresina, in: Mikrodramen. Berlin 1964, S. 14.

⁸⁷ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 26.

⁸⁸ Vgl. Bauer, Wolfgang: Die Schlacht an der Beresina, in: Mikrodramen. Berlin 1964, S. 14.

⁸⁹ Ebd., S. 14.

und die rechte Kanone (auf Balkon und Galerie gerichtet) donnern in die Zuseher.“⁹⁰

In der Inszenierung des Kabinettheaters wird während des dritten Aufzuges die Puppenbühne zum Theater auf dem Theater, in dem die „Schlacht an der Beresina“ auf dem Spielplan steht. Die verkleinerte Szenerie befindet sich nun auf einer Miniaturbühne, weiters sichtbar Proszenium und angeschnittene seitliche Logen. Vor der eigentlichen Guckkastenbühne klappt ein Publikum auf, in dessen Rücken die realen Zuschauer sitzen.⁹¹

„Pferdewiehern, Pulverdampf, Getös und heftiges Schneetreiben erfüllen das Schauspielhaus. Immer schneller hintereinander schlagen die Geschosse ein. Eine vierte Kanone [...] wird geladen und zum Souffleurkasten gerückt, nimmt davonlaufende Presseleute aufs Korn.“⁹²

Die Köpfe des aufgeklappten Publikums rollen den „wirklichen Zuschauern“ vor die Füße, aus den Logen kippen die Honoratioren auf die Bühne.

„Da das Stück in Graz geschrieben wurde, haben wir die Bastelei nicht gescheut und für diesen kurzen 3. Aufzug den Zuschauerraum und die Bühne des Grazer Schauspielhauses modellhaft nachgebaut. [...] In der angestammten Loge sassen natürlich niemand Geringerer als der damalige Landeshauptmann und der Kulturstadtrat nebst Gattinnen – ein Versuch, das Theater auf dem Theater auf den Punkt zu bringen.“⁹³

Die unmittelbare Konfrontation der Zuschauer mit Gewalt wird vom Kabinettheater mit der Inszenierung des dazwischengeschalteten Publikums vermieden. Das Finale befindet sich außerhalb traditioneller Handlungsverknüpfungen.

„Erst wenn sich nichts mehr regt, lassen die Bühnenbeamten einen kleinen hellgrünen Engel vom Schnürboden.

Er hält eine hellgrüne Zahnbürste in einem hellblauen Becher gefangen; dann putzt er sich [...] heftig die Zähnen.

⁹⁰ Bauer, Wolfgang: Die Schlacht an der Beresina, in: Mikrodramen. Berlin 1964, S. 14.

⁹¹ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 26.

⁹² Bauer, Wolfgang: Die Schlacht an der Beresina, in: Mikrodramen. Berlin 1964, S. 14.

⁹³ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 27.

Napoleon: (zum Engel) Du wirst schon sehen! Wenn du so weitermachst, hast du mit drei Jahren keine Zähne mehr.

Der Engel: Das haben schon viele gesagt....und du kannst mich überhaupt am....

Vorhang – Ende.⁹⁴

Wolfgang Bauers kleiner hellgrüner Engel wurde in der Version des Kabinettheaters wesentlich größer konzipiert.

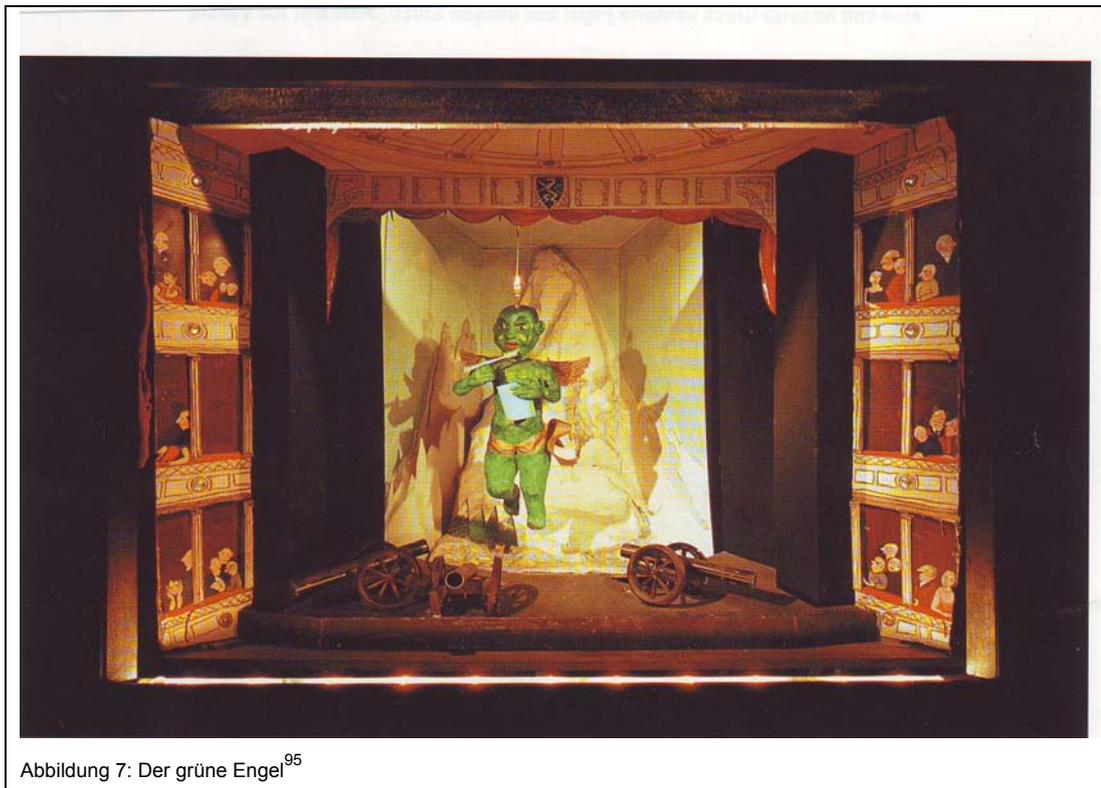


Abbildung 7: Der grüne Engel⁹⁵

Die musikalische Untermalung komponierte Johannes Kern.

In Wolfgang Bauers Text entdeckt Kern eine Musikalität, die zu einer Umsetzung in Töne geradezu herausfordert. Die Möglichkeit eines Spiels mit Zitaten war vorgegeben – die unter dem Eis murmelnde Beresina – die verschneite Landschaft – Kanonenschüsse. Kern verwendet, mit Ausnahme der Marseillaise, ausschließlich musikalische Gestaltungsmittel, die

⁹⁴ Bauer, Wolfgang: Die Schlacht an der Beresina, in: Mikrodramen. Berlin 1964, S. 14. und 15.

⁹⁵ Abbildung 7: Archiv Julia Reichert.

erkennbar als Klischees wirken. Jede Phrase eignet sich dazu, mit der Handlung übereinstimmende Assoziationen abzurufen.⁹⁶



Abbildung 8: Johannes Kern, Julia Reichert und Wolfgang Bauer bei der Aufnahme der Schlacht an der Beresina, 1991⁹⁷

Max Hermann-Neiße: „Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen.“

Max Hermann-Neiße schreibt 1906 seine ersten Gedichte. Sie entspringen, wie er in einer selbstbiographischen Notiz festlegt, dem Leiden unter seinem körperhaften Missgeschick und der Brutalität seiner Mitschüler gegen den wehrlosen Buckligen.⁹⁸

Er fasst die Haltung, die sein Schreiben bestimmt, in der Formulierung „Trauer und Trotz“ zusammen und bezieht beides auf seine körperliche Außenseiterrolle. In der Tat beschäftigen sich viele seiner Werke mit den Problemen, die durch seine Körperlichkeit entstanden.⁹⁹

⁹⁶ Vgl. Dippel, Roland in: Minidramen- Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz 1991, o. S.

⁹⁷ Abbildung 8: Archiv Julia Reichert.

⁹⁸ Vgl. Grieger, Friedrich: Max Hermann-Neiße. Berlin 1951, S. 6.

⁹⁹ Vgl. Kyora, Sabine in: Minidramen- Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz 1991, o. S.

Max Hermann-Neiße verfasst „Myrrha und Martin“ am 20.11.1913. Er schreibt am 1.12.1913 an seine geliebte Lebensgefährtin und spätere Frau Leni über eine Dichterlesung in Berlin.

„Dann bin ich gleich dran. Ich lese ‚Fremde Stadt‘, ‚Du voller Gnaden unsre liebe Frau‘ [...] und ‚Myrrha und Martin vor dem Löwenkäfig‘. [...] Viel Beifall.“¹⁰⁰

Verursacht durch seine Gebrechen, sind der Liebesbeziehung zwischen Leni und Max Hermann-Neiße Grenzen gesetzt.

„Leni, Max Hermann-Neißes lebenslange Gefährtin, verband sich nicht erst in London mit einem Bankier, [...] wie immer wieder kolportiert wird.“¹⁰¹

Und weiter:

„Die Verbindung mit dem Juwelier Alphonse Sondheimer bestand schon seit vielen Jahren, man lebte, [...] in einer ‚Ménage à trois‘, [...] über deren ‚Bedingungen‘ gemeinsames Einverständnis herrschte. Es war kein ‚Geschick‘, in das sich Hermann-Neiße hier als das schwächste Glied in der Kette gefügt hätte. Man räumte einander ‚Freiheiten‘ ein, aus der Erfahrung und Einsicht heraus, daß das ‚Erotische‘ ein Feld ist, das voller Minen steckt, in die immer nur einer der Partner tritt.“¹⁰²

Diese Position auf dem sexuellen Abstellgleis besteht auch schon zum Zeitpunkt der Niederschrift von „Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen“ und begleitet ihn ein Leben lang.

Das hocherotische Minidrama ist womöglich eine dichterische Überkompensation seiner nicht erfüllten Wunschvorstellungen.

¹⁰⁰ Völker, Klaus: Max Hermann-Neiße. Berlin 1991, S. 34.

¹⁰¹ Ebd., S. 232.

¹⁰² Ebd., S. 232.

Abbildung 9 zeigt das „ungleiche Paar“ Leni und Max Hermann-Neiße.¹⁰³



Abbildung 9: Leni und Max Hermann-Neiße, 1927

Wie bereits erwähnt, steht bei diesem Minidrama der Text im Mittelpunkt, die Variationsbreite figürlichen Spiels ist gering.

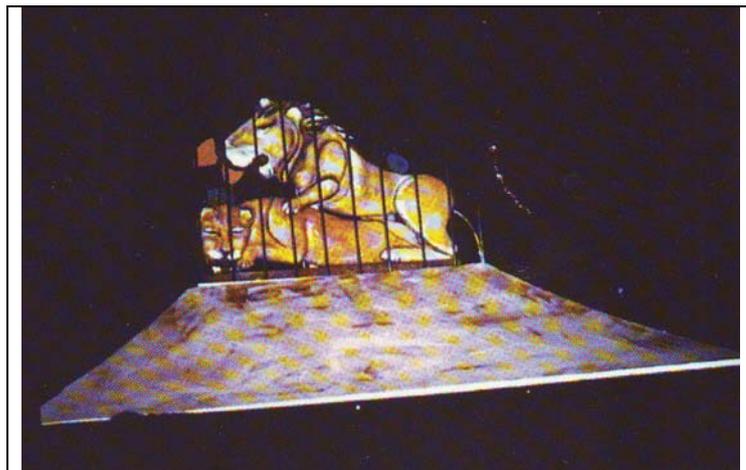


Abbildung 10: Die sich begattenden Löwen des Kabinetttheaters¹⁰⁴

¹⁰³ Abbildung 9: Völker, Klaus: Max Hermann-Neiße. Berlin 1991, S.111.

¹⁰⁴ Abbildung 10: Archiv Julia Reichert.

Bei Hermann-Neiße befindet sich das Löwenpaar hinter Gittern, der Mensch davor, und doch ist er der eigentliche Gefangene.

Martin versucht seine Begierde direkt in Sprache zu übersetzen. Vordergründig beschreibt er die Löwen, er denkt aber an etwas anderes. Die tierische Hemmungslosigkeit der kopulierenden Löwen ist nur ein Vorwand, um die menschliche Triebhaftigkeit ins Spiel bringen zu können.¹⁰⁵

„Martin: O bleib!...O sieh!...Das Gitter singt!

Flamme wird steil! Aus Augen steigen Sonnen!

Und Wollust wird zum Engel, der mich zwingt, [...]“¹⁰⁶

Durch die Ausschaltung der rationalen Konstruktion von ordentlichen Sätzen und der gewohnten sprachlichen Ordnung, entsteht ein Pathos, das gleichzeitig subjektives Erleben abbilden soll, und die Geschlechtlichkeit, die für alles Lebendige elementar ist. Die Sprache macht sich selbstständig. Zunächst identifiziert sich Martin mit dem Löwen, weil er ihn als Bild für seine eigene Erotik benutzt, schließlich sieht sich Myrrha als Löwin.¹⁰⁷

„Martin: O Melodie des heißen Auf und Nieder.

Blick saugt in Blick! Bann. Aufruhr. Fieber. Drang.“¹⁰⁸

„Myrrha: Süß trifft mich Prankenhieb um Prankenhieb.

Purpurne Blindheit! O, wenn deine Brunst mich beißt!“¹⁰⁹

Das Kabinettheater verwendet für das kopulierende Löwenpaar überarbeitete Flachfiguren, die als Halbreiefs bezeichnet werden. Der Löwe wird mittels Exzenter in seine aktive Position gebracht. Für die Darstellung von Myrrha und Martin werden Handpuppen verwendet, die sich auf einen Spielfinger beschränken, sog. Fingerfiguren. Martin besteht aus einem Hut, der auf die Fingerkuppe aufgesteckt wird, und einem Mantel, der um den Finger herumgelegt wird. Seine Partnerin trägt Federboa und Federhut.¹¹⁰

¹⁰⁵ Vgl. Kyora, Sabine in: Minidramen- Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz 1991, o. S.

¹⁰⁶ Hermann-Neiße, Max: Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 121.

¹⁰⁷ Vgl. Kyora, Sabine in: Minidramen- Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz 1991, o. S.

¹⁰⁸ Hermann-Neiße, Max: Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 121.

¹⁰⁹ Ebd., S. 122.

¹¹⁰ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

Kurt Bartsch: „Das Bein.“

Kurt Bartsch, Autor zahlreicher Gedicht- und Prosabände, Theaterstücke, Hörspiele und Kinderbücher, verfasste 1979 das Minidrama „Das Bein, ein Clownspiel“. Zentrale Themen dieser Groteske sind Eifersucht, brutale Gewalt, sowie Sarkasmus.

„Personen: HANS, ein männlicher Clown und GRETE, die auf einem Stuhl sitzt und ihre überlangen Beine zeigt.

HANS: Ach meine liebe Grete! Ich habe solche Angst! [...]

Daß du mich eines Tages verläßt. [...] Du hast so schöne Beine! Alle Männer drehen sich nach dir um. [...]

Es würde mich [...] beruhigen, wenn ich dir ein Bein absägen dürfte. [...]

Er sägt ihr das Bein ab, betrachtet es stolz.“¹¹¹

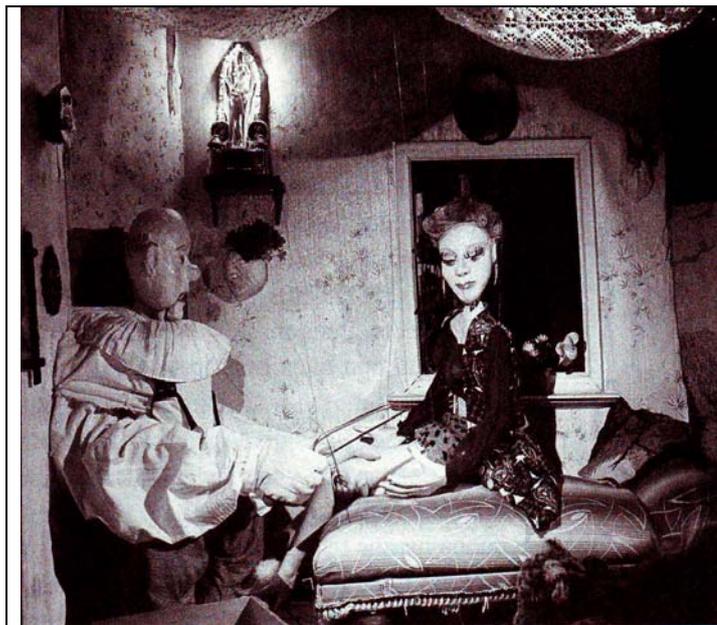


Abbildung 11: „Die Amputation“¹¹²

„HANS: [...] So, und nach dieser aufreibenden Arbeit benötige ich dringend ein Bier. [...]

GRETE: Ich kann nicht aufstehen. [...] Ich habe nur noch ein Bein.

HANS: Du Schlampe! Wie läufst du denn wieder rum?

¹¹¹ Bartsch, Kurt: Das Bein, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 142.

¹¹² Abbildung 11: Archiv Julia Reichert.

GRETE: Ich laufe ja nicht.

HANS: [...] Soll ich mir mein Bier wohl selber holen? [...]

Du zwingst mich förmlich dazu, daß ich mich nach einer anderen Frau umsehe. [...] Aber vorher mach ich dir Beine, du Dreckstück!¹¹³

Hans und Grete werden in der Inszenierung des Kabinettheaters mittels unterschiedlicher Figurentypen verkörpert.

Der brutale Hans wird von zwei Figurenspielern dargestellt. Einer, der den Kopf der Stabpuppe bewegt, der zweite, der sichtbar seine beiden Hände einsetzt, um Grete das (Holz-)Bein abzusägen.

„Dass Grete eine Marionette ist beziehungsweise dass eine Marionette das Opfer Grete spielt, liegt beinahe auf der Hand. Geführt über eine lange Distanz – auch das ist Metapher, ist Symbol – wirkt sie zusätzlich abhängig von ihrem Spielkreuz beziehungsweise ihrem Spieler, [...] Grete hängt an ihren Schicksalsfäden, ihre ‚Behinderung‘ durch den brutalen Akt von Hans wird doppelt erlebbar.“¹¹⁴

Um dem Publikum das abgesägte Bein zeigen zu können, muss Hans die letzte Verbindung trennen, die Gretes Bein noch zum Spieler hat – den Faden, mit dem das abgesägte Bein am Spielkreuz befestigt ist. Er schneidet ihn durch. Nun kann er es aus der Bühne heraus triumphierend dem Publikum zur Schau stellen. Grete hängt nun, total aus dem Lot geraten, schief an ihren Fäden. Als Marionette funktioniert sie nicht mehr, ihr Gleichgewicht ist gestört. Am Schluss der Vorstellung erscheint die Hand des Spielers aus dem Off. Sie zeigt eine Drohgebärde, weil die Inszenierung eine Zerstörung seiner Marionette zulässt. Er greift in die Handlung ein und wirft sein Spielkreuz auf die Bühne, trennt sich also von der Rolle.¹¹⁵ (Siehe auch Kap. 2.6, Der Subjektsprung.)

Texte, die eine übersteigerte Form der Realität – das Absurde oder Grotteske – widerspiegeln, eignen sich besonders gut für die Mittel des Figurentheaters, weil kein „Trick“ dabei ist, den man zu verstecken sucht, um Realität vorzutäuschen und Reales nicht nachgestellt wird, sondern

¹¹³ Bartsch, Kurt: Das Bein, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 143.

¹¹⁴ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 23.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 24.

symbolhaft dargestellt werden kann. Von vornherein ist das Spiel mit Wahrheit und Täuschung inszeniert und wird zur Thematisierung der eigenen Mittel.

Julia Reichert berichtet von einer Aufführung dieses Stückes, welches mit Schauspielern erfolgte. Mit einer Grete aus Fleisch und Blut und einem Hans, der vorgeben musste, das (angeschnallte) Bein abzusägen. In gleichem Maße, in dem Bühnenblut floss, schien die Szene mit unfreiwilliger Komik durchsetzt zu sein, weit entfernt von den Möglichkeiten des Figurentheaters.¹¹⁶

Friederike Mayröcker: „Die Industriegesellschaft.“

Dieses Minidrama wurde 1972 geschrieben. Es zeigt einen Repräsentanten der Industriegesellschaft, einer technisch-wirtschaftlichen Gesellschaft, die in ihrer Struktur und Dynamik weitgehendst durch die Industrialisierung geprägt ist. Im Mittelpunkt steht das „Gleichnis vom autoritären Fabriksbesitzer“, dessen Wille Gesetz ist.

Friederike Mayröcker gibt präzise Regieanweisungen:

„Fabriksgelände mit Schloten im Hintergrund, ein Riesenschlot, feuerspuckend; im Vordergrund auf Halb-Liege der Fabriksbesitzer, gedankenversunken, hält eine überdimensional große dicke Zigarre nicht angezündet in der Hand; daneben kleines Tischchen mit [...] riesigem Aschenbecher.

FABRIKSBESITZER richtet sich plötzlich auf, stampft auf den Boden, rennt im Kreis herum, schreit feuer! feuer! feuer!...“¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 24.

¹¹⁷ Mayröcker, Friederike: Die Industriegesellschaft, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 74.



Abbildung 12: Skizze von Julia Reichert zu: Die Industriegesellschaft¹¹⁸

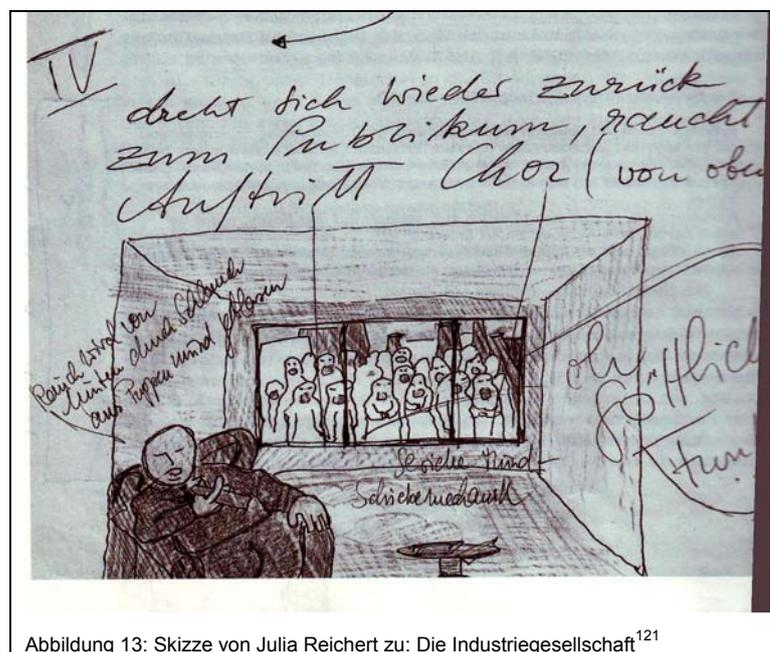
„Hierauf biegt eine Riesenhand den feuerspuckenden Schlot nach vorn, so nahe an die Zigarre des Mannes, daß dieser sie daran anzünden kann“¹¹⁹

Friederike Mayröcker verwendet eine Metapher. Die riesige Zigarre ist das überdimensionierte Statussymbol des Industriellen. Die feuerspendende Riesenhand steht stellvertretend für die Dienstleistungen der Arbeiterschaft. Ein wichtiger Teilbereich des Figurentheaters ist die Sichtbarmachung der Bedeutungsgröße der verwendeten Figur bzw. des Objekts. Wichtig ist die Wahl des Ausgangsmaterials, wesentliches Kriterium ist jedoch die Festsetzung der Dimensionen, deren praktische, bildhafte Umsetzung eine Neupositionierung im Umgang mit Größenverhältnissen erfordert. Die Bedeutungsgröße signalisiert den Stellenwert innerhalb der metaphorischen Ebene. Sie ist verwandt mit der Bedeutungsperspektive in der bildenden Kunst. Größe und Ausrichtung der im Bild dargestellten Personen wurden nach deren Bedeutung gewählt: Wichtige Protagonisten erschienen groß, weniger wichtige wurden kleiner dargestellt, auch wenn diese sich räumlich im Vordergrund befanden.

¹¹⁸ Abbildung 12: Archiv Julia Reichert.

¹¹⁹ Mayröcker, Friederike: Die Industriegesellschaft, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 74.

„Wir bauten eine selbst nach menschlichen Maßstäben übergroße Havanna-Zigarre, [...] und setzten eine vergleichsweise winzige Figur an den Tisch. [...] Im Gegensatz zu der kleinen Figur mit ihren großen Händen (sie müssen die Zigarre halten, an den Mund führen und sie rauchen!) ist die Hand, die nach dem fordernden Aufschrei ‚Feuer!‘ den rauchenden Fabrikschlot durch das Fenster [...] stößt, gigantisch. Sie übersteigt in der Dimension [...] bei weitem die reale Größe der Hand des Spielers, der sie führt.“¹²⁰



„Im Hintergrund zieht nun ein weißgekleideter Chor auf, der einigemale, halb singend, wiederholt:

CHOR der göttliche funke! der göttliche funke!....“¹²²

Julia Reichert hat auf ihrer Skizze (Abbildung 13) „oh göttlicher Funke“ vermerkt.

In der aktuellen Version des Kabinettheaters ertönt an dieser Stelle: „Freude schöner Götterfunken.“ (Friedrich von Schiller: Ode „An die Freude“ – Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 9, op. 125.)

¹²⁰ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 21.

¹²¹ Abbildung 13: Archiv Julia Reichert.

¹²² Mayröcker, Friederike: Die Industriegesellschaft, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 74.

„In dieser Zeit läßt sich der Mann mit der Zigarre auf seiner Halb-Liege nieder, pafft mit Genuß [...] dann läßt er sich ganz zurücksinken und spricht sanft und glücklich:

FABRIKSBESITZER so hat dieser tag doch noch einen sinn gehabt.

Vorhang“¹²³

Die „gottgewollte“ Gesellschaftsordnung wird bis auf weiteres prolongiert.

Den Minidramen I zugerechnet werden:

Arthur Schopenhauers „Gespräch Anno 33“, ein kurzer Dialog über die Erlösung der Welt.

Werner Koflers „Josef und Ludmilla, oder die gute Nachbarin“, eine Milieustudie mit einer Summation von Monologen. Verwendung finden einfache Flachfiguren, die in ihren Bewegungen das Stereotype, ausweglos Stagnierende, das im Stück thematisiert ist, transportieren.

Sowie zwei Werke von Karl Valentin:

„Der sonderbare Apell“, ein Sketch, in dem Namen aufgerufen werden und skurrile Figuren auf unterschiedliche Weise darauf reagieren.

„Die Vereinsrede“, die von einer Puppe mit Kinnmechanik gehalten wird, deren Stirn sich bei einfallsloser Diktion öffnet und Stroh absondert.“¹²⁴

4.3 Erste Kooperation mit dem Schauspiel

Urs Widmer: „Sommernachtswut.“

Der „Steirische Herbst“ feierte 1993 seinen 25. Geburtstag. Als Festivalmotto waren „Große Gefühle“ angesagt, die auch auf dem Theater ausbrechen sollten. Versprochen wurden sie jedenfalls schon vom Titel der Uraufführung, die sich der „Steirische Herbst“ bei einem Stammgast, dem Schweizer Urs

¹²³ Mayröcker, Friederike: Die Industriegesellschaft, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 74.

¹²⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

Widmer, bestellt hatte: Sommernachtswut – ein Theater. Laut Widmer ein auf die Bühne gekippter „Wutanfall über den Zustand der Welt“, eine Fortsetzung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ mit anderen Mitteln.¹²⁵

„Die Grundidee des Stückes ist vielversprechend: da irrt ein Autor auf einer Alptraumreise durch alle Schrecken unserer Gegenwart. Währenddessen schläft im Hintergrund Bottom, besser bekannt unter dem Namen Zettel, einen vierhundertjährigen Theaterschlaf. Und als er für eine halbe Stunde erwacht, befindet er sich nicht mehr in der verzauberten Sommernacht Shakespeares, sondern am Ende der Zeiten.“¹²⁶

Der Reiz von „Sommernachtswut“ liegt im Zusammenwirken von herkömmlichem Theater und Figurentheater, jeweils am Anfang und Ende von Urs Widmers Werk. Meine Ausführungen werden sich vorrangig mit den beiden Sequenzen des Kabinetttheaters beschäftigen.

Lt. Regieanweisung befindet sich die Bühne des Grazer Schauspielhauses im Dunkeln. Einzig im Licht ein Figurentheater in ihrer Mitte.

„Die Bühne war nicht von uns. Die Techniker des Grazer Schauspielhauses haben eine Figurenbühne gebaut, die der Bühnenbildner entworfen hatte. Sie war ein Kasten auf Rollen, der dick gepolstert war. Wir waren zu dritt in diesem Kasten drinnen.“¹²⁷

BOTTOM-PUPPE schläft auf einer Seite dieser Bühne. AUTOR-PUPPE, die dem später auf der Theaterbühne erscheinenden AUTOR gleicht, tritt auf. Sie nimmt Bezug auf den Sommernachtstraum.

„[...] Ich will nämlich heut abend den Leuten da von den paar Sommern äh Nächten äh Träumen äh Stunden äh Sekunden erzählen, wo mein Herz im Theater echt wirklich zu rasen anfang, [...]“¹²⁸

¹²⁵ Vgl. Lohs, Lothar in: Bühne, Österreichs große Theaterzeitschrift 11/93. Wien 1993, S. 30.

¹²⁶ Ebd., S. 30.

¹²⁷ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

¹²⁸ Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 71.

BOTTOM-PUPPE wacht auf „mit einer fernen Musik aus anderen Zeiten“ und deklamiert den etwas abgeänderten Monolog des Zettel am Ende der ersten Szene des vierten Aufzugs.

„[...] Ich will Peter Quince dazu kriegen, mir von diesem Traum eine Ballade zu schreiben. Sie soll ‚Bottoms Traum‘ heißen, und ich will sie gegen Ende des Stückes singen. Vielleicht, um sie noch anmutiger zu machen, singe ich sie erst nach dem Tode.“¹²⁹

Danach fällt er hin und schläft erneut.

Licht auf der ganzen Bühne. AUTOR tritt auf. Wie im Figurentheater liegt BOTTOM, eine lebensgroße Kopie der BOTTOM-Puppe, am Boden und schläft. Es entwickelt sich ein Dialog zwischen AUTOR und AUTOR-PUPPE, der in Streit ausartet. Es folgte die Trennung des Figurenspielers von seiner Rolle. (Siehe auch Kap. 2.6. Der Subjektsprung.)

„AUTOR hat die Puppe von der Hand des Spielers gerissen, hält sie schlaff in der Hand. [...] Sieht die leere Hand des Spielers über der Rampe: Wer sind denn Sie?

SCHAUSPIELER schießt in die Höhe und wird sichtbar. [...] Ich bin Schauspieler.“¹³⁰

Im Grazer Schauspielhaus hält der Autor die Puppe nicht schlaff in der Hand. Aus Gründen der Sichtbarkeit konnte mit Handpuppen nicht gespielt werden. Das Kabinettheater verwendete große Stabpuppen.¹³¹

AUTORPUPPE wird von AUTOR in die Kulisse geworfen. Der SCHAUSPIELER tritt aus dem Figurentheater heraus.

„AUTOR: [...] Und was ist ihr Problem?

SCHAUSPIELER: [...] Sie haben mir die Kasperpuppe weggenommen. Jetzt kann ich nicht mehr.“¹³²

¹²⁹ Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 73.

¹³⁰ Ebd., S. 75.

¹³¹ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. It. Gesprächsprotokoll.

¹³² Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 76.

Der AUTOR schwelgt in Theatererinnerungen. Allmählich werden seine Ausführungen zur absurden Szene. Die „stumme Emma“ kann sprechen, Tamino wird vom Drachen gefressen und die Aufführung der Zauberflöte somit vereitelt.

„Autor: [...] Vor vielen Jahren habe ich die ‚Tote Klasse‘ von Tadeusz Kantor gesehen, [...] Alle saßen nochmals in ihren Schulbänken, tot, und plötzlich standen sie in einem wie wahnsinnigen Tanz aus ihren Bänken auf, in einem Todeswalzer, der so.... Er versucht, seinen Erinnerungen hingegeben, den Walzer mitzutanzten, [...]“¹³³

Urs Widmer versucht in dieser Passage den menschlichen Darsteller der Figurenebene anzunähern, indem er indirekt auf die fast lebensgroßen Puppen verweist, welche die Akteure der „Toten Klasse“ mit sich herumtrugen.

FRAU MÜLLER-PUPPE tritt im Figurentheater auf. FRAU MEIER-PUPPE folgt etwas später. Beide tragen himmelblaue Gasmasken, sprechen Belangloses.

„Wir haben für die Figuren Gasmasken gebaut. Sie wurden aber nicht dem Puppenkopf angelegt. Diese Gasmasken waren der Kopf.“¹³⁴

Auf der Figurenbühne klingelt das Telefon.

AUTOR beendet die kurze Figurentheaterpräsenz.

„Schiebt das Kaspertheater energisch von der Bühne. Macht den Blick frei auf ein Telefon, das klingelt.

FRAU MÜLLER tritt auf, mit einer himmelblauen Gasmasken.“¹³⁵

Die Weiterführung der Handlung auf der Theaterbühne erfolgt nahtlos mittels der Duplizität des Telefonsignals und Auftritts von FRAU MÜLLER, dem menschlichen Ebenbild von FRAU MÜLLER-PUPPE.

Inhaltlich finden sich zunächst nur Paradoxien, sowie Dialoge ohne Ziel.

¹³³ Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 77.

¹³⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. It. Gesprächsprotokoll.

¹³⁵ Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 79.

„AUTOR: Ich warte seit vierundfünfzig Jahren.“¹³⁶

„AUTOR, sehr laut: Seit meinem fünfzigsten Geburtstag schweige ich.
[...]“¹³⁷

„AUTOR: [...] Einstein hat herausgefunden, wenn ein Dramatiker schneller als das Licht schreibt, dann sehen die Dramaturgen nur das leere Blatt, während er gerade den letzten Akt abschließt!

SCHAUSPIELER: Haben sie das schon mal probiert, schreiben, schneller als das Licht?

AUTOR: Dauernd. Dauernd. Grad jetzt. Ich bin garnicht bei Ihnen. Ich bin zu Hause und schreibe Sommernachtswut, ein Theater, [...]“¹³⁸

„Kreischendes Geräusch eines einfahrenden Zugs.

Lautsprecherstimme: Hier Wiener Neustadt. Wiener Neustadt.

AUTOR: Erst Wiener Neustadt. Da haben wir ja noch eine halbe Stunde bis zum Stückende.

SCHAUSPIELER: Und ich dachte, wir sind schon in Bruck an der Mur.

AUTOR: [...] Die Erdkruste kocht. Überall brechen Vulkane aus, alles platzt und bebt und birst, [...]“¹³⁹

Das absurde Korsett des Textes wird mit dem Auftritt der ALTEN FRAU gelockert. Sie ist die Personifizierung der Menschheitsgeschichte. Während ihres langen Monologes erwacht BOTTOM aus seinem vierhundert Jahre währenden Schlaf und sucht seine Handwerksgefährten, die er in AUTOR, SCHAUSPIELER, FRAU MÜLLER und FRAU MEIER gefunden zu haben glaubt. Auch sie haben rätselhafte, nicht erklärbare Erinnerungen.

„SCHAUSPIELER: It's like a dream.

FRAU MEIER: In the middle of summer, [...]“¹⁴⁰

„[...] Das Stück steht still. Niemand weiß weiter. [...]“¹⁴¹

¹³⁶ Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 79.

¹³⁷ Ebd., S. 86.

¹³⁸ Ebd., S. 92.

¹³⁹ Ebd., S. 112.

¹⁴⁰ Ebd., S. 127.

¹⁴¹ Ebd., S. 129.

Im Finale wird wieder das Figurentheater einbezogen.
Ein Seil wird am Boden entdeckt.

„FRAU MÜLLER: Da muß man daran ziehen.“¹⁴²

„Alle ziehen sofort. Das Kaspertheater saust so rasant auf die Bühne,
daß alle am Boden liegen.“¹⁴³

Ähnlich wie zu Beginn von „Sommernachtswut“ entwickelt sich auch am Ende ein Dialog zwischen Schauspieler und Puppe. Streitobjekt ist die von BOTTOM-PUPPE angestrebte gesangliche Umsetzung der „Traum-Ballade“.

„BOTTOM explodiert: Vierhundert Jahre hatten Sie Zeit für ihr blödes Lied! Aber jetzt muß es sein, jetzt??!

BOTTOM-PUPPE: Ja! Singt.

It schall bi callet Bottom driim

bikoos it hath no bottom

and ai will sing it

and ai schall sing it

and ai schall sing it after deth.

Das Licht schrumpft zu einem Punkt, nur auf Bottom-Puppe, der am Schluß, verklingend, alleine singt.

Black. Ende.“¹⁴⁴

Während der zwei kurzen Passagen des Zusammenwirkens von Theater und Figurentheater entstehen Konfliktsituationen ausschließlich zwischen Schauspielern und Figuren gleichen Namens. Zu Beginn entfernt AUTOR AUTORPUPPE von der Hand des Figurenspielers. Sie kommt im Finale nicht mehr vor. Das Spannungsfeld zwischen BOTTOM und BOTTOM-PUPPE existiert nur auf verbaler Ebene.

¹⁴² Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M. 1998, S. 130.

¹⁴³ Ebd., S. 130.

¹⁴⁴ Ebd., S. 131.

4.4 Die Wiener Gruppe – Minidramen II

1994 erfolgte die Premiere der Minidramen II, ebenfalls im Forum Stadtpark. Im Mittelpunkt standen Werke der Wiener Gruppe – H.C. Artmann: „Punch und Judy“ – „Prolog des weißen Hirschen“ – Gerhard Rühm: „Besteckstück“ – Konrad Bayer: „Anna und Rosa“, ergänzt mit je einem Minidrama von Werner Kofler: „Im Pfarrhaus“ – und René Altmann: „Rummelplatz“.

Neu entwickelte Techniken auf drei gleichzeitig bespielten Bühnen bei „Punch und Judy“, das erste Auftragswerk – „Besteckstück“ – sowie elegisches und absurdes Objekttheater sind die Novitäten dieser Serie.

Vorläufer der Wiener Gruppe war ursprünglich ein lockerer Freundeskreis, der sich im Umfeld der damals progressiven Literaten in Wien – vor allem aus dem Kreis des Art-Clubs um Paris Gütersloh – zusammenschloss.¹⁴⁵ Der Begriff „Gruppe“ wird von Konrad Bayer 1952 und Gerhard Rühm 1957 verwendet; zu einem Terminus technicus der Literatur wird die „Wiener Gruppe“ durch den Titel der von Gerhard Rühm 1967 herausgegebenen Anthologie.¹⁴⁶ Dieser Band beinhaltet Texte von H.C. Artmann, Friedrich Achleitner, Oswald Wiener, Konrad Bayer und Rühm selbst.

Die Berührungspunkte innerhalb der jungen österreichischen Avantgarde waren jedoch vielfältiger Natur. So reichen Kontakte Artmanns zu Ernst Jandl in das Jahr 1952 zurück.¹⁴⁷ Ernst Jandl bemerkt dazu, dass nach seinem Dafürhalten Artmann, Rühm, Mayröcker und er selbst den inneren Kern einer progressiven Literatengruppierung gebildet haben.¹⁴⁸

Laut Rühm enden die gemeinsamen Aktivitäten im Jahre 1964 mit dem Freitod Bayers. Oswald Wiener setzt diesen Endpunkt früher, nämlich 1958/59.

Artmann hat sich in mehreren Interviews von den zuordnenden Darstellungen distanziert. Nach ihm soll es nie eine eigentliche „Wiener Gruppe“ gegeben haben. Die Bezeichnung sei bloß eine „journalistische

¹⁴⁵ Vgl. Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien 1992, S. 28.

¹⁴⁶ Vgl. Kaar, Sonja: H. C. Artmann, Texte und Materialien zum dramatischen Werk. Wien 2004, S. 12.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁴⁸ Vgl. Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien 1992, S. 27.

Erfindung“, die breiter gefasst werden müsste, als Titel für die literarische Avantgarde im Österreich der fünfziger und frühen sechziger Jahre.¹⁴⁹

Julia Reichert und Christopher Widauer kennen die Künstler der Wiener Gruppe seit langem.

„Wir waren und sind befreundet mit Gerhard Rühm und Oswald Wiener und auch mit Achleitner haben wir ein gutes Verhältnis. Mit dem ‚H.C.‘ waren wir sehr verbunden.“¹⁵⁰

H.C. Artmann: „Punch und Judy.“

H.C. Artmann hat sechs „Kasperstücke“ geschrieben. Sie besitzen keinen einheitlichen Charakter, das heißt, Artmann hat den Kasper beziehungsweise das Genre des Kasperstückes jeweils anders eingesetzt und für seine Zwecke beziehungsweise literarische Vorgangsweise adaptiert.¹⁵¹

Artmanns Figur des Kaspers erlebt bei chronologischer Betrachtung seiner „Kasperstücke“ eine bemerkenswerte Entwicklung; vom artifizien, gewaltlosen Poeten der ersten Stücke, vor allem „Lob der Optik“, einer Wechselrede zwischen Casper und Cätzchen, welche zu einer Art poetischem Schlagabtausch verwendet wird, ohne dramatisch zu werden, zum verfressenen, gewalttätigen Punch.¹⁵²

„Punch und Judy“ stammt aus der Sammlung „Die Fahrt zur Insel Nantucket“. Das Stück ist seit der Uraufführung 1970 in Zürich nicht mehr auf einer Bühne realisiert worden.¹⁵³

„Erstmals nimmt sich also ein Figuren-Theater der Stücke der Wiener Gruppe an, was zur Frage veranlasst, ob H.C. Artmann seine Stücke für diese Bühnenform geschrieben haben könnte. Dazu befragt, meinte er, er habe zwar als Kind sehr viel Puppentheater in Wien gesehen, doch wollte er mit seinen Stücken eher weg vom

¹⁴⁹ Vgl. Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien 1992, S. 26 u. 27.

¹⁵⁰ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

¹⁵¹ Vgl. Röbl, Helene: Die Fahrt zur Insel Nantucket. Stuttgart 1998, S. 113.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 119 u. 144.

¹⁵³ Vgl. Kaar, Sonja: attila trifft romy schneider im bois de vincennes, in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 164.

Puppentheater auf die große Bühne. Die Aufführung des Kabinettheaters habe ihm dennoch sehr gut gefallen.“¹⁵⁴

Artmann schöpfte aus alten hamburgischen vor allem aber englischen Vorlagen und beließ die Figur „Punch“ so, wie er sie vorfand: derb, witzig, prügelnd, stets die Oberhand behaltend. Er trinkt, ist immer hungrig und permanent in Streit mit seiner Frau Judy.

Einiges an dem historischen Material wurde verändert. Punks Hund fehlt bei Artmann, „der Blinde“ ist eine zusätzliche Figur, Judy wird nicht ermordet, u.a. Zwei Schlüsselszenen sind nahezu ident: Die Kindesmordszene, eine im traditionellen Figurentheater verankerte Szene, bei der das gemeinsame Kind von Punch und Judy vom Vater aus dem Fenster geworfen wird, und die Szene mit dem Henker, der, die Exekution vorzeigend, den Kopf in die Schlinge steckt und selbst zum Opfer wird.

Das Finale der historischen Vorlagen zeigt Punks Kampf gegen den Teufel. Punch bleibt Sieger und speißt ihn auf seinen Stock. Auch Artmann zeigt diesen Zweikampf, der mit dem Tod beider Duellanten endet. In seiner Fassung wird die Unsterblichkeit des Punch demonstriert.

„ein fürchterlicher pritschenkampf entspinnt sich, der schließlich hinter dem häuschen fortgesetzt wird. endlich stürzt punch schwankend hervor und bricht tot zusammen: er ist tot. punch (Nr. 2 oder 1) tritt mit siegermiene hervor. musik. [...]

punch: ‚[...] der teufel ist tot!‘¹⁵⁵

„Punch und Judy“ wurde vom Kabinettheater als Puppenoper konzipiert. Die Komposition, basierend auf H.C. Artmanns Texten, stammt von Olga Neuwirth. Hauptdarsteller Punch gibt es in elf verschiedenen Techniken.

„Wenn er auf der Geige spielt, ist er eine Art Automat, der mittels Hebel entsprechend bewegt werden kann. Wandert er über weite Landschaften, tut er es als zum Horizont hin kleiner werdende

¹⁵⁴ Kaar, Sonja: H.C. Artmann, Texte und Materialien zum dramatischen Werk. Wien 2004, S. 164.

¹⁵⁵ Artmann, Hans Carl: punch, in: ein engel hilft mir früh aufstehn, Arbeiten für das Theater 2. München & Salzburg 1995, S. 218 u. 219.

Flachfigur. Es gibt ihn als Hand- und Stabpuppe, als Schattenfigur, u.a.m.“¹⁵⁶

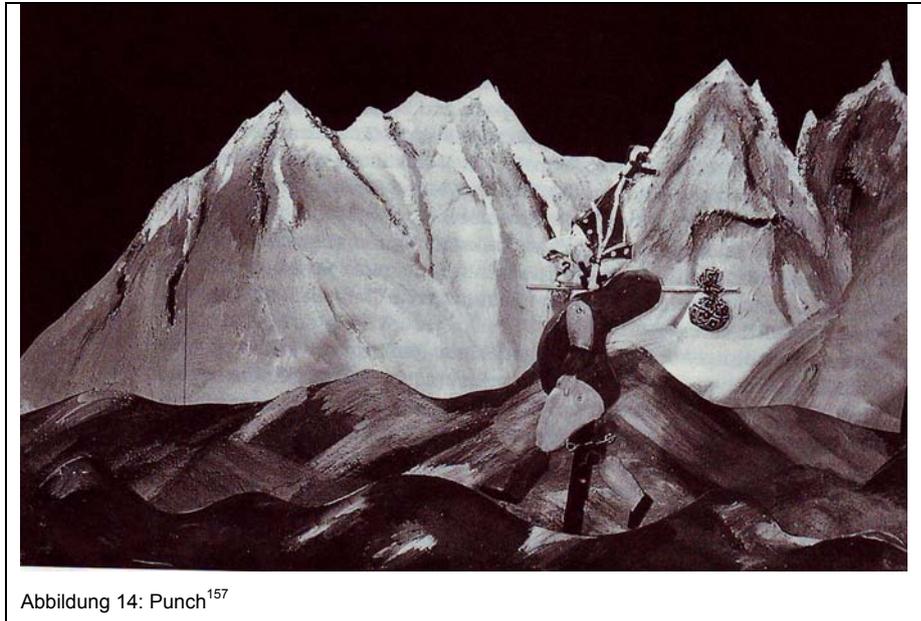


Abbildung 14: Punch¹⁵⁷

Die Wiedergeburt des Punch am Ende des Stückes wird vom Kabinetttheater auf besondere Art und Weise inszeniert. Der tote Punch wird von einer Hand in den Himmel geholt, er teilt sich in seiner Leibesmitte – kaum ist sein Oberkörper verschwunden, „wächst er von unten nach“.¹⁵⁸

„In dieser Situation ist Punch eine trickreiche Figur. Er wird mittels Stabpuppe dargestellt, deren Oberkörper auf einem Reifen sitzt, in dem ein kleiner Mechanismus eingebaut ist, mit dem man den Oberkörper abheben kann. Beine und Bauch verbleiben. Von unten wird eine Handpuppe mit Kopf durchgesteckt – Punch ist wieder komplett und zu neuen Taten bereit.“¹⁵⁹

In der Uraufführung im Grazer Forum Stadtpark wurden drei Bühnen bespielt. Der Zuschauer sieht in der einen Bühne eine Szene wie von sehr weit weg und alternierend in der anderen einen Ausschnitt davon, wie durch ein Vergrößerungsglas. Vielfach wird auf allen drei Bühnen simultan gespielt,

¹⁵⁶ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

¹⁵⁷ Abbildung 14: Archiv Julia Reichert.

¹⁵⁸ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 32.

¹⁵⁹ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

manchmal spielen die Figuren in der einen Bühne den Figuren in der anderen Bühne etwas vor.¹⁶⁰

„Bei der Uraufführung [...] haben wir zwei Bühnen einander gegenüber an den Stirnseiten des Theatersaals installiert, die dritte an einer der Längsseiten des Raumes. Der Raum zwischen den Bühnen war mit Stoffen abgehängt, so dass die Spieler ungesehen zwischen den Bühnen wechseln konnten. Eine Art Staffellauf mit Puppen wurde das, auf jeden Fall auch für die Zuschauer eine ungewohnt sportive Veranstaltung: Sie mussten sich auf ihren Hockern um sich selbst drehen, um den sehr schnell wechselnden Szenen folgen zu können.“¹⁶¹

Gerhard Rühm: „Besteckstück.“

Theatralische Szenen nur für (Gebrauchs)-Gegenstände zu schreiben plante Gerhard Rühm seit langem. Er sah darin eine zeitgemäße Alternative zum traditionellen Puppentheater, das ihn – eingeschlossen die Schattenbühne – immer schon fasziniert hatte. 1962 schrieb er in einem manifestartigen Überblick über Perspektiven des „neuen Theaters“:

„im puppentheater agieren nicht selbst-tätige menschen (individuen), sondern gelenkte (bewegte) gegenstände (materialien). naheliegend: das material stellt nichts mehr dar (puppen), sondern bedeutet sich selbst (in form von gegenständen).

ergebnis: ein reines gegenstandstheater.“¹⁶²

1966 entstand das Stück „Gegenstände“, in dem nur Gegenstände eines sehr reduzierten „Bühnenbildes“ in fünf Konstellationen („Akten“) mit vier verschiedenen Musikzitate in eine stimmungshafte Beziehung gesetzt werden, was eine Art rudimentäre Handlung suggerieren soll. Erst 1993, animiert durch Julia Reicherts Kabinettheater, griff Gerhard Rühm die Idee eines „Theaters der Gegenstände“ wieder auf und schrieb ein kurzes

¹⁶⁰ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 32.

¹⁶¹ Ebd., S. 32 u. 33.

¹⁶² Rühm, Gerhard: Theatertexte. Frankfurt a. M. 1990, S. 36.

Auftragsstück mit Klavierbegleitung für eine Gabel, ein Messer, einen Ess- und einen Teelöffel, sowie einen Suppenteller mit Suppe, alle agierend auf einem zu Anfang und Ende monologisierenden Tisch: das „Besteckstück“.¹⁶³

„Messer und Gabel sind ein Liebespaar, welches tätig wird. Der Löffel erhebt sich, beobachtet sie, und macht seine Kommentare Richtung Publikum. Die Suppe – es war keine Suppe, sondern heißes Wasser – wird verschüttet, der Suppenteller geht am Schluss der Vorstellung zu Bruch – Messer und Gabel bleiben am Tisch über – ein Happy End.“¹⁶⁴

Aus Gründen der Sichtbarkeit mussten Teller und Besteck größer dimensioniert sein. Dazu kommt, dass bei jeder Vorstellung ein neuer Suppenteller benötigt wurde.

„Wir brauchten Suppenteller mit einem Durchmesser von ungefähr 50 cm und haben recherchiert, wer als Erzeuger in Frage kommen könnte. Wir sind auf eine Grazer Schule mit einer großen Keramikabteilung gestoßen, wo dann für uns 200 Suppenteller gefertigt wurden.“¹⁶⁵

Konrad Bayer: „Anna und Rosa.“

„anna: [...] aber ehe ich ihn verlasse
 will ich noch frühstück machen [...]
 will die stube fegen [...]
 aber zuvor
 muss ich die hemden flicken [...]
 aber heute ist ja sonntag
 so werd ich morgen
 eben nadeln kaufen [...]
 und dann werd ich ihn verlassen.

rosa: es muß schwer sein.

anna: ja sehr.“¹⁶⁶

¹⁶³ Vgl. Rühm, Gerhard: Besteckstück, in: Widauer, Christoph: Kabinettheater. Graz o. J., o. S.

¹⁶⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Rühm, Gerhard (Hrsg.): Konrad Bayer, Sämtliche Werke, Band 1. Wien 1985, S. 89.

Der Schwerpunkt von Konrad Bayers Dichtung besteht in der Absichtserklärung aus einer Versorgungsehe ausbrechen zu wollen. Obwohl von ihm unter „Chansons“ eingereicht, wurde „Anna und Rosa“ nicht gesungen.

„Der Wind, der vom Band eingespielt wird, erzeugt eine eisige, dunkle Atmosphäre. Der chansonähnliche Charakter entsteht durch eine Kinderstimme, die zu hören ist. Beides zusammen erweckt den Eindruck eines kleinen Liedes, welches vorbeigeweht wird.“¹⁶⁷

Verschiedenfarbige Gummihandschuhe, die auf einer Wäscheleine befestigt sind, fungieren stellvertretend für die beiden Hausfrauen Anna und Rosa. Sie sind festgeklammert – die Situation ist ausweglos.



„Ihr Dialog wird von Gesprächsgesten begleitet; es kommt auch zu Kontakten.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. It. Gesprächsprotokoll.

¹⁶⁸ Abbildung 15: Archiv Julia Reichert.

¹⁶⁹ Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. It. Gesprächsprotokoll.

René Altmann: „Rummelplatz.“

„René Altmann gehörte nicht der Wiener Gruppe an. Er schien bei Erscheinen dieses Phänomens einfach schon verweist zu sein, [...] zu einzelgängerisch für alle Versionen der Gruppenreisen. [...] Für René Altmann blieb H.C. Artmann wichtiger Adressat seiner Arbeiten, die er kritisierte, goutierte, doch auch umgekehrt schien er diese Funktion für H.C. Artmann zu haben.“¹⁷⁰

René Altmann bezieht bewusst eine Position im Absurden. Er beschritt sehr früh diese Bezirke und dechiffrierte die Welt als absurd, zur gleichen Zeit wie Beckett oder Ionesco. Seine Minidramen sind eine direkte und konsequente Umsetzung irrealer Bilder.¹⁷¹

„Als René Altmann Dialoge einem imaginären Puppentheater zuwies – es handelte sich explizit um die Texte mit der Nummerierung aus seinem Werkverzeichnis 455/463/482/496/497 - , hatte er letztendlich alle seine Dialoge für diese Art Rampe geschrieben. Er rechnete in keinem Fall mit einer Aufführung seiner minimalen Sätzen auf einer Bühne.“¹⁷²

„Rummelplatz“ hat die Werksnummer 496.

Das Kabinettheater hat „Rummelplatz“ selten im Programm, weil der Inhalt sehr abstrakt und die Umsetzung aufwendig ist. Der Bildhauer Hartmut Skerbisch hat die Bühne entworfen und teilweise gebaut.¹⁷³

Dazu Hartmut Skerbisch:

„Im Rahmen der Frage nach unserem wesentlichen Aufenthalt, ob bloß am Boden, inmitten all dessen, das sich darüber erhebt, oder eher innerhalb einer Sphäre aus Sprache, liegt im Text des Stückes Rummelplatz von René Altmann ein Impuls, gesprochene Worte in erster Linie als räumliches Ereignis auftreten zu lassen. Die Charaktere, die die Worte sprechen, treten hier zurück und es können

¹⁷⁰ Blaeulich, Max (Hrsg.): René Altmann. Wir werden uns kaum mehr kennen. Klagenfurt – Salzburg 1993, S. 390-391.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 391.

¹⁷² Blaeulich, Max: René Altmann: Ein Großmeister der kleinen Kunst, Sätze und Atempausen, in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 168.

¹⁷³ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

sich Fäden eines Beziehungsgeflechtes freier Verweise von Worten zu Gegenständen und von Gegenständen zu Worten spannen, die uns erkennen lassen, daß wir im Augenblick gerade dabei sind, unseren Aufenthalt zu bestimmen.“¹⁷⁴

- 1) „[...]Der erste Spaziergänger: Sie haben eine Werkstatt?
Der zweite Spaziergänger: Ich habe eine Werkstatt. [...]

- 2) Die Verkäuferin: Gehen Sie.
Gehen Sie jetzt. [...]
Der Agent: Ich erkläre Ihnen... [...]

- 3) Der Rummelplatz verwandelt sich in eine Berglandschaft.[...]
Die Berglandschaft ist zu einer Wüste geworden. [...]
Die Verkäuferin: Gehen Sie doch endlich. [...]
Der erste Spaziergänger: Ich spüre weder Hitze noch Kälte.
Der zweite Spaziergänger: So. So.“¹⁷⁵

Das Bühnenbild besteht aus einer großen wächsernen Kugel im Hintergrund, welche rotiert. Die beiden Spaziergänger sind zwei halbrunde Stäbe, auf der gekrümmten Seite mit schwarzem Wachs überzogen, die ebene Fläche ist mit Blattgold beschichtet. Wenn die Spaziergänger sprechen, werden die Stäbe leicht zum Publikum hin bewegt.¹⁷⁶

„Wenn sich laut gesprochener Regieanweisungen der Rummelplatz in eine Berglandschaft bzw. Wüste verwandeln sollte, wird sehr wohl die Szenerie verändert: Aber nicht in eine Berglandschaft oder Wüste, sondern in abstrakte Bildformationen. Die Objekte, die sich auf der Bühne befinden, sind abstrakte Skulpturen. – Ein Stahl- Wachs-Objekttheater.“¹⁷⁷

¹⁷⁴Skerbisch, Hartmut: René Altmann Rummelplatz 1955, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz o. J., o. S.

¹⁷⁵Blaeuich, Max (Hrsg.): René Altmann. Wir werden uns kaum mehr kennen. Klagenfurt – Salzburg 1993, S. 67-69.

¹⁷⁶Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. It. Gesprächsprotokoll.

¹⁷⁷Ebd.

Ebenfalls zur Aufführung gelangten: „Im Pfarrhaus“ von Werner Kofler, ein „heiteres Porträt“ des Bischofs Krenn, sowie eine Kurzszene von H.C. Artmann – „Prolog des weißen Hirschen“, dessen pneumatisches Geweih mit Luft gefüllt wird.

4.5 Erstes Musiktheater

Gian Carlo Menotti: „The Unicorn, the Gorgon and the Manticore, or The Three Sundays of a Poet.“ – Madrigalfabel für Chor, zehn Tänzer und neun Instrumente.

Die Uraufführung erfolgte am 21.10.1956 in Washington D. C. in Form einer Funkoper, die erste szenische Umsetzung fand am 15.01.1957 im New York City Center of Music and Drama statt. Menotti, von dem auch das Libretto stammt, vermied sein Werk als Ballett zu bezeichnen, obwohl das tänzerische Element im Mittelpunkt steht. Der Introduction folgen insgesamt zwölf Madrigale, teilweise a capella, welche von sechs instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen werden. Als Vorlage diente Orazio Vecchis L'amfiparnaso von 1594.¹⁷⁸

Im Mittelpunkt steht ein exzentrischer Dichter, der einsam in einem Schloss lebt. Sein Leben wird in drei Abschnitten dargestellt: Jugend, mittleres und hohes Alter. Drei außergewöhnliche Fabelfiguren symbolisieren diese Teilbereiche: Das Einhorn, die Gorgo und der Manticor – ein Löwe mit dem Gesicht eines Mannes und dem Schwanz eines Drachen.¹⁷⁹

Gian Carlo Menotti konzipiert die Lebensabschnitte des Künstlers zeitgerafft als aufeinander folgende Sonntagsspaziergänge. Wenn er zunächst mit dem Einhorn erscheint, für Menotti der Inbegriff von Launenhaftigkeit, vermuten die Stadtbewohner eine Geistesstörung des Künstlers. Er findet jedoch Imitatoren. Nach einer Phase des Erstaunens überredet die Gräfin ihren

¹⁷⁸ Vgl. Hixon, Donald L.: Gian Carlo Menotti. London 2000, S. 8.

¹⁷⁹ Vgl. URL: <http://www.mrichter.com/opera/menotti.htm> [Zugriff 10.06.2007.]

Gatten ein Einhorn zu beschaffen. Die Stadtbevölkerung folgt dem Beispiel ihrer Prinzipalin und besorgt sich Einhörner.

Nächsten Sonntag erscheint der Fremdling mit einer Gorgo und bekennt, das Einhorn getötet zu haben. Die Gorgo ist laut, stolz und ohne Furcht (vor Kritiken – Menotti hatte dokumentierte, immer wiederkehrende Auseinandersetzungen mit Kritikern).

Auch dieser Sonntagsspaziergang des Dichters löst eine Kette von Ereignissen aus. Die Ankunft der neuen Kreatur beeinflusst die Gräfin. Des Einhorns überdrüssig, eignet sie sich eine Gorgo an. Die Reaktion der Untertanen bleibt nicht aus. Sie folgen ihrem Beispiel.

Es kommt, wie erwartet – beim nächsten sonntäglichen Ausflug befindet sich der Schlossbewohner in Begleitung eines Manticor. Dieser gilt als scheu und sich seiner Einsamkeit bewusst. Graf, Gräfin und Stadtbewohner promenieren alsbald mit Manticoren.

Der Kulminationspunkt der Handlung wird im vorletzten, elften Madrigal gesetzt: Der fremde Dichter wird nicht wieder gesehen. Das Volk beschließt einen Marsch zum Schloss, um ihn wegen der vermuteten Tötung des seltenen Manticors zur Rede zu stellen und findet ihn auf seinem Totenbett, mit den drei Kreaturen an seiner Seite.

Das zwölfte Madrigal beinhaltet eine Glorifizierung seiner drei Musen und eine Verurteilung seiner Mitmenschen, welche nur dem Zeitgeschmack anhängen.

Franz Herzog hatte die Minidramen I und II gesehen und 1995 dem Kabinetttheater vorgeschlagen, mit seinem Vokalensemble Cantus und einer Gruppe von Instrumentalisten, diese Madrigaloper gemeinsam aufzuführen. Der Veranstaltungsort stand bereits fest – ein prunkvoller Saal mit guter Akustik, ideal für dieses Stück, aber größer als alle Räume in denen das Kabinetttheater bisher gastiert hatte – der große Saal des Minoritenklosters in Graz. Neu war auch, dass die Musik nicht vom Band kommt, sondern live gespielt wird.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Vgl. Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 86.

„Es gibt einen deutschen Text, welcher in die Noten eingeschrieben ist, den wir aber nicht verwendet haben, weil er dem Verständnis der Handlung nicht dienlich ist. Julia Reichert hat in aufwändiger Kleinarbeit eine Neuübersetzung von Menottis englischem Originaltext gemacht, die singbar und exakt auf das Metrum der Musik abgestimmt ist.“¹⁸¹

Der Ort der Darstellung ist vertikal abgestuft. Das Orchester befindet sich auf der Ebene des Zuschauerraumes, dann folgt eine kleine Erhöhung, auf welcher der Chor agiert. Über den Köpfen der Sänger befindet sich eine fünf Meter breite und einen Meter tiefe Bühne, auf der mit fast menschengroßen, ausdrucksstarken Figuren gespielt wird. Menotti verteilt den jeder Figur zugewiesenen Text madrigalhaft auf Gruppen von Sängern, manchmal vertraut er ihn auch dem gesamten Chor an, was bedeutet, dass es keine eindeutige Zuordnung von gesungenem Text zu einer handelnden Figur gibt.¹⁸²

In Menottis Madrigaloper leiht der Chor nicht nur den Protagonisten die Stimme, er verkörpert auch das Volk, das den Schlossherrn nachahmt.

„Wir haben den Chor also ebenso wie die Figur des Dichters mit diesen Fabelwesen ausgestattet: Die Sängerinnen und Sänger waren so zu Mitspielern, zum Teil der Szene geworden.“¹⁸³

Durch die madrigalhafte chorische Führung der Handlung verbat sich eine unmittelbar sprachbezogene Gestik von selbst. Was mit menschlichen Darstellern eine eigenartige Künstlichkeit hervorrufen würde, ist bei den Spielfiguren selbstverständlich.¹⁸⁴

4.6 Abschiedsvorstellung Graz

Julia Reichert und Christopher Widauer hatten sich in Graz einen großen Freundeskreis aufgebaut – Wolfgang Bauer, Wolfram Berger, Olga Neuwirth,

¹⁸¹ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 86.

¹⁸⁴ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

Markus Schirmer, u.a. Weiters gab es Kontakte zum Forum Stadtpark und zuletzt zum Schauspielhaus Graz.¹⁸⁵

„Graz ist eine schöne Stadt und es war wirklich sehr angenehm dort zu leben. Aber nach einer bestimmten Zeit schien sich beim Publikum eine gewisse Sättigung hinsichtlich Figurentheaters eingestellt zu haben. Da haben wir uns dann geographisch verändert.“¹⁸⁶

Am 20.07.1996 fand im Schauspielhaus Graz die Abschiedsvorstellung statt. Neben bereits Bekanntem gab es zwei Grazer Erstaufführungen.

Max Gad schrieb ein Auftragswerk zum Thema Marionetten.

„Wir drei die zwei Einzigsten oder Heute keine Vorstellung“ ist ein Stück über eine stehende, in ihren Fäden vorne überhängende Marionette mit zwei Köpfen, die einmal erwacht, einen lustvoll philosophischen Theaterdisput mit ihrem Alter Ego führt. Der Titel spielt mit der zweigeteilten Figur und schließt die gemeinsame Figurenspielerin mit ein.¹⁸⁷

„Der wilde Jäger“, Libretto Franz Grillparzer, vertont von Ernst Kölz, entstand während einer Sommerakademie in Schwarzenberg-Vorarlberg. Hier wurden Kurse mit künstlerischem Einschlag abgehalten. Wir hielten einen Kurs über Figurentheater, anlässlich dessen Schlussveranstaltung „Der wilde Jäger“ aufgeführt wurde.¹⁸⁸

Wichtig war diese Oper in ihrer Kürze von ungefähr drei Minuten zu belassen und nicht den Fehler zu begehen, das Werk unnötig auszudehnen. Es gibt einen Versuch von Kurt Palm in diese Richtung anlässlich der Wiener Festwochen 1994, der dem Werk Grillparzers sicher nicht gut getan hat.¹⁸⁹

„Das Neue an unserer Inszenierung bestand darin, dass der Einblick in die Bühne von hinten erfolgt. Man sieht die Rückseite der Dekorationen und spielenden Figuren und befindet sich visuell in der Position des Figurenspielers. Nach der Hinterbühne und Bühne folgt ein gebauter, hell erleuchteter Zuschauerraum mit Logen. Das

¹⁸⁵Vgl. URL: <http://radio.sztaki.hu/node/get.php/094pr169> [Zugriff 28.08.2006.] Orange 94.0.Sendedatum: 18.10.2005, Serie Radio Dispositiv. Zu Gast Christopher Widauer, Gestalter Herbert Gnauer.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

Publikum besteht überwiegend aus Flachfiguren. Das Theater stürzt am Ende der Vorstellung ein und reißt die Zuschauer in die Tiefe.“¹⁹⁰

Die Schlusszene erinnert an Wolfgang Bauers „Die Schlacht an der Beresina“. (Siehe Kap. 4.2.)

„Fünzig Grenadiere treten auf, [...] zielen [...] aufs Publikum [...]

Die letzte Galerie fällt unter schrecklichem Gekrach ein, [...]

Es ist vollbracht. [...]

Der Vorhang fällt.“¹⁹¹

5 Neuer Standort in Wien

5.1 Das Theater

Julia Reichert und Christopher Widauer verwenden bereits in Graz den Terminus „Kabinettheater“ für ihr künstlerisches Wirken; ihre Minidramenprogramme sehen sie als Kabinetstücke. (Siehe auch Kap. 3.3. und 4.1.)

Die Örtlichkeiten der Grazer Aktivitäten, ausgehend vom ehemaligen Pfarrkindergarten der Weihnachtsvorstellung, beschränkten sich zunächst auf öffentliche Räume, später Theatersäle. Es fehlte ein „Kunstkabinett“, ein dynamischer, den Besucher aktivierender und einbeziehender Raum.

Dieser Raum wurde in der Porzellangasse 49, im 9. Wiener Bezirk, gefunden und entsprechend adaptiert. Ein fünf Meter hoher Loft, die ehemaligen Werkstatt-Räumlichkeiten der 1. Wiener Porzellanmanufaktur mit überdimensionierten Fenstern und strikter Dreiteilung.

Das eigentliche Theater besitzt eine schwarze Stirnwand, in die je nach Bedarf eine bis drei Guckkastenbühnen eingelassen sind, jede etwa einen mal einen Meter dimensioniert, mit angeschlossenem, dem Zuschauer verborgenem Depot von Figuren und Requisiten.

¹⁹⁰ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

¹⁹¹ Grillparzer, Franz: Der wilde Jäger, in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S.104.



Abbildung 16: Kabinetttheater, Bühne¹⁹²

Statt streng geordneter Sitzreihen finden sich lose gruppierte, aus diversen Materialien gefertigte Stühle und Bänke unterschiedlicher Bauart für fünfzig bis siebzig Besucher. Der Vorteil dieser Anordnung ist die Variationsmöglichkeit der Sitzgelegenheiten. Denn fallweise sind vor oder seitlich der Bühne Musiker postiert, wie z.B. bei „Die Geschichte vom Soldaten“. (Abbildung 16)

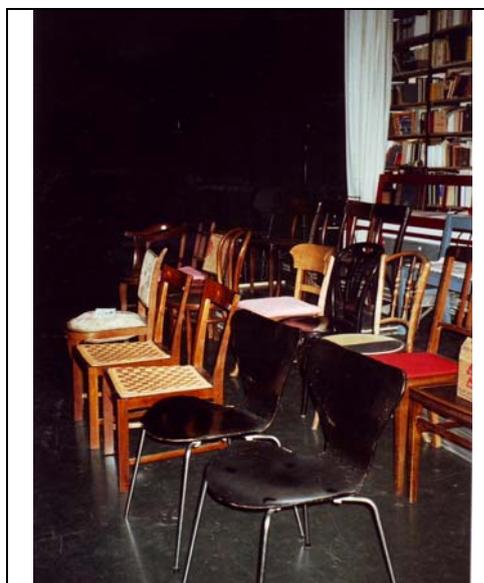


Abbildung 17: Kabinetttheater, Zuschauerraum, Sitzgelegenheiten¹⁹³

¹⁹² Abbildung 16: Foto von Helmut Michalek.

¹⁹³ Abbildung 17: Foto von Helmut Michalek.

Den Zuschauerraum beherrscht ein präparierter Ehrbar-Flügel. Er gemahnt an John Cage und Nam June Paik.



Abbildung 18: Präparierter Ehrbar-Flügel¹⁹⁴

„das klavier des kabinettheaters ist wie das theater selbst- ein höchst seltenes exemplar. [...] ein erstaunliches instrument- kann schon nicht mehr richtig stehen, tastenbelege lösen sich und lassen löcher erscheinen, in denen die finger des klavierspielers stecken bleiben könnten, manche tasten bleiben gleich lieber liegen, [...] man könnte angst bekommen, daß saiten reißen und dem spieler um die ohren pfeifen – und trotzdem, der kasten klingt seltsam schön, wollte man solche töne auf einem anderen instrument erzeugen, man würde sicher scheitern.“¹⁹⁵

Der Flügel kommt hauptsächlich bei Kompositionen von Wolfgang Mitterer zum Einsatz und wird von ihm jedes Mal aufs Neue präpariert. Verwendung finden Schrauben, Alufolien, Radiergummi und andere Materialien.¹⁹⁶

Der anschließende Wohnraum mit Bücherstellagen, langen Tischen und Bänken lädt nach der Vorstellung zum geselligen Beisammensein.

¹⁹⁴ Abbildung 18: Archiv Julia Reichert.

¹⁹⁵ Mitterer, Wolfgang in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 103.

¹⁹⁶ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.



Abbildung 19: Kabinettheater, Wohnraum¹⁹⁷

Bei Wein, Brot und Käse wird diskutiert. Im Advent, nach Hugo Balls „Krippenspiel“, wird das „Menu Noël“ serviert: Bratäpfel und Punsch. Die dritte Wohneinheit dient der privaten Sphäre.

5.2 Die erste Vorstellung

Die Eröffnungsvorstellung in den neu adaptierten Räumen in Wien am 26.10.1996 fand große Beachtung in der Wiener Kunstszene.

Julia Reichert und Christopher Widauer schöpften aus ihrem schon beachtlichen Fundus von Tableaux vivants und Minidramen. Neben anderen Werken wurde Werner Koflers „Josef und Ludmilla“ dem Wiener Publikum vorgestellt. Ebenfalls Wolfgang Bauers „Die Schlacht an der Beresina“ sowie Franz Grillparzers „Der wilde Jäger“, womit ein direkter Vergleich beider Schlussequenzen ermöglicht wurde. (Siehe auch Kap. 4.6.)

5.3 Hugo Ball: „Ein Krippenspiel. Brütistisch“

Hugo Balls „Krippenspiel“ steht jedes Jahr im Advent – erstmals 1996 – am Spielplan des Kabinettheaters. Die Uraufführung fand am 3.6.1916 im Cabaret Voltaire statt. Das Manuskript galt als verschollen, bis es 1986 anlässlich einer Ausstellung zu Hugo Balls 100. Geburtstag in der Züricher

¹⁹⁷ Abbildung 19: Archiv Julia Reichert.

Kunsthalle auftauchte. Dieses „Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend“ wurde von prominenten Dadaisten, wie Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp und Emmy Hennings aufgeführt. Der innewohnende Bruitismus äußert sich in sprachlichen und außersprachlichen Lärmelementen und wurde vor allem im Simultangedicht verwendet.

„Das ist ein kontrapunktisches Rezitativ, in dem drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, so zwar, daß ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen. [...] Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale, Bestimmende.“¹⁹⁸

Bemerkenswert ist das Uraufführungsdatum der Geschehnisse rund um das Weihnachtsevangelium kurz vor Sommerbeginn. Das Erscheinen des Kindes entspringt einer allgemeinen Friedenssehnsucht mitten im Ersten Weltkrieg.

„Das ‚Krippenspiel‘ (Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend) wirkte in seiner leisen Schlichtheit überraschend und zart.[...] Wir begrüßten das Kind in der Kunst und im Leben.“¹⁹⁹

In den Evangelien von Markus und Johannes wird die Geburt Christi nicht erwähnt. Sehr wohl aber bei Matthäus und Lukas. Der von Hugo Ball in sieben Szenen gegliederte Text entspricht jedoch nur fallweise den neutestamentarischen Überlieferungen; sehr oft sind bloße Annäherungen festzustellen. Die Vision der Leidensgeschichte ist im Zusammenhang mit der Geburt Christi in keinem Evangelium beinhaltet.

Der „Evangelientext“ anlässlich der Premiere wurde von Hugo Ball gesprochen. Parallel dazu existiert ein Nebentext, welcher die Lautproduktion sowie Sprachfragmente enthält.

Lt. Regieanweisung ist der Saal von Szene I bis Szene V verdunkelt. Die Schauspieler – Hugo Ball nennt sie Orchestermitglieder – haben schwarze Tücher umgeschlagen. Sie sitzen mit dem Rücken zum Publikum. Wenn man von der Verwendung eines Lichtapparates bei der Erscheinung des Engels

¹⁹⁸ Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Zürich 1992, S. 87.

¹⁹⁹ Ebd., S. 97.

und des Sterns absieht, sind ausschließlich Szene VI und VII sichtbar.²⁰⁰ Der Schwerpunkt dieses Krippenspiels liegt in der Öffnung des Lauthorizonts, der sich mit diesen Szenen verbindet. Dadaistische Elemente werden eingeflochten: Josef begrüßt die heiligen drei Könige in französischer Sprache, Maria pfeift ein Wiegenlied.

Zwei Konsonantenketten stehen am Beginn des Krippenspiels.

„Der Wind: fffffff fff f ffff ff

Ton der heiligen Nacht:

hmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm²⁰¹

„Ball hat eine Lautpartitur geschrieben. Er hat versucht, möglichst präzise die Geräusche zu notieren, die er sich vorgestellt hat. Hier schreibt Hugo Ball eine Zeile voll mit ‚m‘. Dieser Konsonant soll möglichst lange gehalten werden. Über die Tonhöhe hat er keinen Hinweis gegeben.“²⁰²

Im Unterschied zu Hugo Balls weitgehendst akustischer Umsetzung vom 3.6.1916 werden auf zwei Bühnen Figuren unterschiedlicher Bauart zum Einsatz gebracht, welche von Julia Reichert und drei Kollegen geführt werden. So wird der Aufstieg auf einen Berg mittels Stabpuppen dargestellt.

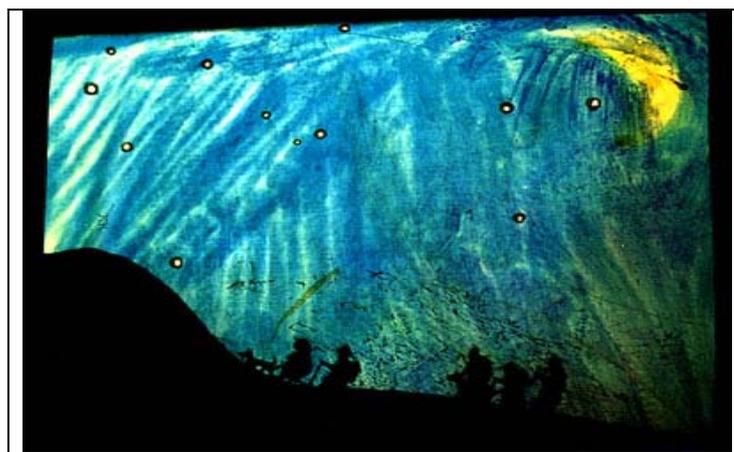


Abbildung 20: Stille Nacht – Steigen auf einen Berg²⁰³

²⁰⁰ Vgl. Riha, Karl und Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart 1995, S. 125 u. 126.

²⁰¹ Ebd., S. 125.

²⁰² URL: <http://radio.sztaki.hu/node/get.php/094pr169> [Zugriff 28.08.2006.] Orange 94.0.Sendedatum: 18.10.2005, Serie Radio Dispositiv. Zu Gast Christopher Widauer, Gestalter Herbert Gnauer.

²⁰³ Abbildung 20: Archiv Julia Reichert.

„Der Stern: Zcke, zcke, zcke, zcccke, zzzzcke, zzzzzcke, zzzzzzzz
cccccccke, zcke psch, zcke ptsch, zcke ptsch, zcke ptsch.“²⁰⁴

„Zcke“ steht für den fünfzackigen Stern, der sich unruhig bewegt und erst zur Ruhe kommt und als Wegweiser der Könige dient, wenn er mit dem Kometenschweif verbunden ist – „zcke ptsch“.



Abbildung 21: Der Stern der heiligen drei Könige²⁰⁵

Die Gesichtspositionen der drei Weisen aus dem Morgenland sind zunächst „en face“. Es ist jedoch auch möglich, vor allem bei einem Bühnenwechsel, sie mittels eines Scharniers im Profil erscheinen zu lassen.



Abbildung 22: Ankunft im Stalle²⁰⁶

²⁰⁴ Riha, Karl und Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart 1995, S. 125.

²⁰⁵ Abbildung 21: Archiv Julia Reichert.

²⁰⁶ Abbildung 22: Archiv Julia Reichert.

Die betenden Hände von Maria und Josef sind Hände der Figurenspieler. Im Schlussbild erscheint ein großes Kreuz als optische Ergänzung zur Prophezeiung der Passion.

Für die akustische Komponente, die sich bei Hugo Ball auf mehrere Personen verteilte, sorgt im Kabinetttheater eine Person – Christopher Widauer. Im Unterschied zur Züricher Aufführung steht er frei sichtbar seitlich der Zuschauer. Ein weiterer Unterschied besteht in der Verwendung diverser geräuscherzeugender Geräte, welche nur für sich, aber auch gleichzeitig mit der stimmlichen Lautpartitur eingesetzt werden. Die von Hugo Ball postulierte Simultaneität ist somit gegeben.

So mischt sich Peitschenknallen unter die Rufe der Hirten, es stampft das Öchslein im Stall zu Bethlehem in seinem Stroh und lässt die Kette rasseln, während Maria und Josef mit „Ramba, ramba...“ ihr Gebet anstimmen, beim Auftritt der heiligen drei Könige mischt sich unter das Schnauben und Wiehern der Pferde das Kackeln der Kamele, zu dem ein Klatschen der Hände mit hohler Fläche herhalten muss. Das Jesuskind präsentiert sich schmatzend. Das Schlussbild greift abrupt voraus. Man hört die Zurufe der Knechte, das Johlen der Volksmenge, selbst Ochs und Esel stimmen Klagelaute an – dazwischen immer wieder Hammerschläge und Nageln.²⁰⁷

„Und da er ward gekreuzigt

Da floß viel warmes Blut.“²⁰⁸

Der den einzelnen Abschnitten vorangehende „Evangelientext“ wird von Christopher Widauer mit pathetischer Stimme verkündet.

In Szene V „Die heiligen drei Könige – Die Karawane der Könige“ wurden Teile aus dem wohl bekanntesten Dada-Gedicht von Hugo Ball – Karawane– eingebunden. Dieses Imaginationsgedicht erschließt einen vieldeutigen Assoziationsraum, dessen Potential möglicher Sinnggebung in Elefantentampfen, Beschwörungstexten und liturgischen Formeln besteht. Nur kurze Zeit nach der Aufführung des Krippenspiels am 3.6.1916 rezitierte

²⁰⁷ Vgl. URL:<http://www.kabinetttheater.at/repertoire/krippenspiel.htm> [Zugriff 02.03.2007.]

²⁰⁸ Riha, Karl und Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart 1995, S. 127.

Hugo Ball dieses Lautgedicht in kubistischer Verkleidung als „Magischer Bischof“.²⁰⁹

„Dieses Textfragment wurde entlehnt, um der Karawane der drei Weisen ein zusätzliches akustisches Fundament zu verleihen. Darüber hinaus wird vom ‚Magischen Bischof‘ auf die ‚drei Magier‘ verwiesen.“²¹⁰

Die Aufführung des Krippenspiels im Kabinetttheater findet eine wundersame „Ergänzung auf der Geruchsebene“. Vom Wohnraum duften Bratäpfel.

6 Vielfältige Aktivitäten

6.1 Neue Stücke

1998 wurden unter diesem Titel im Kabinetttheater vier Neuproduktionen dem Publikum vorgestellt. – Konrad Bayer: „Die begabten Zuschauer“ – sowie drei Auftragswerke – Anselm Glück: „Fast wär ichs nicht“ – Franz Josef Czernin: „Szenen für russische Puppen“ – Gundi Feyrer: „Verschimmelte Anwesenheiten, vom Leuchtstoff der Abwesenheit umkränzt“.

Konrad Bayer: „Die begabten Zuschauer.“

Dieses Minidrama entstand 1962 – vier Jahre vor Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“.

„Zwei Figuren, welche Schauspieler darstellen, erscheinen auf der Bühne. Sie kommentieren und kritisieren das Verhalten der Zuschauer mit ähnlichen Passagen, wie üblicherweise Zuschauer über Schauspieler urteilen.“²¹¹

²⁰⁹ Vgl. Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Zürich 1992, S. 105.

²¹⁰ Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

²¹¹ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.



Abbildung 23: Die begabten Zuschauer²¹²

Laut Regieanweisung dürfen beide Schauspieler nicht vergessen, dass sie nicht für, sondern gegen das Publikum spielen; sie müssen im Stande sein, wenn es der Text verlangt, ungezwungen aggressiv zu sein.²¹³

Das Mobilitätspotenzial der beiden Figuren beschränkt sich auf Gestik und die Verwendung des Fernglases.

„herr 1 und wie gefällt ihnen das stück?

herr 2 ich sage, es ist eines unserer besseren – und deren gibt es wenige. aber endlich fügt sich die deutsche bühne dem guten geschmacke und gott sei dank dürfen wir hoffen, dass all die unsinnigen sogenannten berühmten stücke ganz von der bühne verbannt werden.“²¹⁴

Anselm Glück: „Fast wär ichs nicht.“

Anselm Glück ist bildender Künstler und Schriftsteller – Zeichnen und Malen ist für ihn eine dem Schreiben adäquate Ausdrucksform.

²¹² Abbildung 23: Archiv Julia Reichert.

²¹³ Vgl. Bayer, Konrad: die begabten zuschauer, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M. 2003, S. 27.

²¹⁴ Ebd., S. 30.

„Als Strich oder Satz läuft es aus der Hand. Die Linien und Zeilen häufen sich und kulminieren in einem Ganzen, von dem nicht gesagt werden kann, ob es Ordnung ist, oder Chaos.“²¹⁵

„Fast wär ichs nicht“ wurde 1998 geschrieben. Bereits ein Jahr vorher malte Anselm Glück ein Bild gleichen Titels, spätere folgten 2001 und 2007. Diese Bilderfolge thematisiert Identitätsveränderungen – Hauptmotive seines malerischen und auch literarischen Schaffens.



„regieanweisung: in der mitte der bühne steht eine nach vorn hin offene hütte, in der [...] eine art menschliche gestalt sitzt [...] ihr kopf ist, sowohl auf den übrigen körper, als auch den hüttenraum bezogen, zu groß, ansonsten ist die hütte leer.

rund um die hütte ein landschaftsidyll unter einem wuchtvollen firmament.

²¹⁵ Jandl, Paul: Auf das Beste wartet man am längsten vergeblich, in: Neue Zürcher Zeitung v. 07.08.2006, S. 12-13.

²¹⁶ Abbildung 24: [URL:http://www.pehboeck.at/glueck/glueck_10.html](http://www.pehboeck.at/glueck/glueck_10.html) und [URL:http://kovacek-zetter.wlf.at/cgi/image.htm?id-1120](http://kovacek-zetter.wlf.at/cgi/image.htm?id-1120). [Zugriff 08.06.2007.]

die länge des stückes bemißt einen bühnentag, das heißt das stück beginnt mit dem morgengrauen und endet mit dem hereinbrechen der nacht. andererseits aber dauert das stück auch ein bühnenjahr, das heißt, am morgen ist es frühling, und gegen schluß zu, in der abenddämmerung, schneit es.

während des gesamten stückes ziehen über den himmel gestirne.“²¹⁷

Das Kabinetttheater verwendet zwei Bühnen. Eine zeigt eine Szenerie, in der ein Jahr und ein Tag gleichzeitig vergehen, eine Art simultaner Zeitraffer mit unterschiedlichen Abläufen: Die Sonne zieht ihre Bahn, die Jahreszeiten wechseln.

„Auf der anderen Bühne sieht man eine Hütte, die in dieser Landschaft steht und zum ‚Ich-Gefängnis‘ einer kleinen Figur wird, die über ihr Leben nachgrübelt – über die Erfolglosigkeit menschlichen Strebens und den Fall ins Mittelmaß. Diese Figur hat Anselm Glück entworfen, wir haben sie gebaut und er hat sie bemalt. Auf dieser Bühne herrscht Normalzeit.“²¹⁸

Die Kontrastierung der Größenverhältnisse bei der Wahl der Ausschnitte – Totale und Großaufnahme – macht auch hier der zweite Guckkasten möglich. Die unterschiedlichen Zeit und Raum betreffenden Gegebenheiten werden für einen Moment aufgehoben: Ein Komet zieht seine Bahn quer über beide Bühnen.

Zwei weitere Neue Stücke kamen zur Aufführung.

Franz Josef Czernins „Szenen für russische Puppen“, eine Aneinanderreihung von Positionen zweier sich ständig verändernder russischer Puppen, eingebettet in einen abstrakten Text, sowie Gundi Feyrers „Verschimmelte Anwesenheiten, vom Leuchtstoff der Abwesenheit umkränzt“, ebenfalls ein abstrakter Text, zu dem als zusätzliches visuelles Ausdrucksmittel eine Vielzahl von Vorhängen verwendet wird.²¹⁹

²¹⁷ Glück, Anselm: Fast wär ichs nicht, in: Kabinetttheater, Programmheft, Wien 1998, o. S.

²¹⁸ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²¹⁹ Vgl. ebd.

„Diese Vorhänge haben unterschiedliche Farben und Formen, sowie unterschiedliche Positionen – gehen auf und zu, flattern im Wind, usw.“²²⁰

6.2 Koproduktion mit dem Theater Gruppe 80, Wien

William Shakespeare: „Hamlet.“

Helmut Wiesner, der künstlerische Leiter des Theaters Gruppe 80, hat 1996 in Graz eine Vorstellung des Kabinetttheaters besucht und eine prinzipielle Zustimmung zu einer Zusammenarbeit eingeholt. Zwei Jahre später kam sein Vorschlag Shakespeares „Hamlet“ in einer Version für Schauspieler und Figurentheater im Theater Gruppe 80 aufzuführen. Es gab zunächst unterschiedliche Zugänge, es wurde jedoch ein gemeinsames Konzept gefunden.²²¹

„Das Stück wurde stark gekürzt, Szenen wurden verändert. Das Zitat ‚Etwas ist faul im Staate Dänemarks‘ des 1. Aufzugs, 4. Szene, von einer Puppe gesprochen, war der Einstieg in das Drama. Die Figur ‚Punch‘ wurde zusätzlich integriert. Sie führte ausschließlich Dialoge mit Hamlet; ihre Rolle setzte sich aus nicht verwendeten Textpassagen anderer Personen zusammen. Das Figurentheater wurde mehrfach in den Handlungsablauf eingebunden. Vor allem vier Szenen sind von Bedeutung.“²²²

1. Aufzug, 2. Szene: Der König, die Königin, Hamlet treten auf. Sie wurden von Schauspielern dargestellt; Laertes, Voltimand und Cornelius waren Puppen. Es gab jedoch auf der Bühne kein Figurentheater. Die Figurenspieler wurden während der gesamten Vorstellung offen gezeigt und mitinszeniert. In dieser Szene spielten sie für den König, die Königin und Hamlet, die dem Publikum zugewendet waren. Die Theaterbesucher sahen nur einen Teil des figürlichen Spiels.²²³

²²⁰ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Ebd.

²²³ Vgl. ebd.

„Diese Situation änderte sich im 2. Aufzug, 2. Szene – Ankunft der Schauspieler, sowie im 3. Aufzug, 2. Szene – König und Königin im Schauspiel. Hier kamen große Puppen zum Einsatz, die überwiegend zum Publikum ausgerichtet waren.“²²⁴

Im 5. Aufzug, 2. Szene überbringt Osrick die Einladung des Laertes zum Duell. Hamlet verachtet Osrick.

„Osrick: Willkommen Eurer Hoheit hier in Dänmark.

Hamlet: Ich dank Euch ergebenst, Herr. – Kennst du diese Mücke?“²²⁵

Für Osrick wurde gemäß seiner Bedeutungsgröße eine Puppe von nur 40 cm entworfen. Der Osrick führende Figurenspieler sprach nicht nur den Text, er trat aus seiner dienenden Haltung heraus und wurde für kurze Zeit zum Doppelgänger der Rollenfigur: Er zog stellvertretend für sie vor Hamlet seine Mütze. Dessen Ansprechpartner blieb jedoch die Puppe.²²⁶

„Hamlet: [...] Eure Mütze an ihre Stelle: sie ist für den Kopf.“²²⁷

Eine Situation der Gegensätze: Der im Verhältnis riesenhafte Hamlet neigte sich bei diesen Worten zu Osrick.²²⁸

„Es war die erste Theaterarbeit, bei der die Puppenspieler des Kabinettheaters den gesamten Text gesprochen haben. Wir haben bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich mit Band gearbeitet.“²²⁹

6.3 Igor Strawinsky: „Die Geschichte vom Soldaten“

In den Jahren 1914 – 1920 lebte Igor Strawinsky in der Schweiz am Genfer See. Er lernte dort den Dirigenten Ernst Ansermet und durch ihn den Dichter Charles Ferdinand Ramuz kennen. Aus ihrer Zusammenarbeit entstand „Die Geschichte vom Soldaten“. Die Uraufführung fand am 29.9.1918 im Théâtre Municipal de Lausanne statt.²³⁰ „Die Geschichte vom Soldaten“ geht auf

²²⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²²⁵ Shakespeare, William: Hamlet. Stuttgart 2001, S. 125.

²²⁶ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²²⁷ Shakespeare, William: Hamlet. Stuttgart 2001, S. 126.

²²⁸ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Traub, Andreas: Igor Strawinsky, L`histoire du Soldat. München 1981, S. 3.

einen Stoff zurück, den der russische Märchenforscher Alexander Afanasyev in seine Sammlung von 1855 aufgenommen hat.²³¹

Die Liebe zu klarer Ordnung und strenger Form charakterisiert die Musik. Die Bekanntschaft mit der Tradition des japanischen Haiku – lyrische Kurzform in drei Zeilen – hatte Strawinsky die Aussagekraft der kleinen gedrängten Form gelehrt. Nach sorgfältigem Abwägen entschied er sich für ein kleines Ensemble, in dem jede Instrumentengruppe – Streicher, Holzbläser, Blechbläser und Schlagzeug – vertreten war.²³²

„Es schien als habe der Komponist hier die Eklektik zum Prinzip erhoben. [...] Der strenge gregorianische Choral schien ihm dabei genauso verlockend wie die blechern gespielten Zirkusnummern, das höfische Menuett so betörend wie der derbe Bauerntanz.“²³³

Die drei Hauptelemente eines solchen Spiels – Erzählung, Darstellung und Musik – sollten nicht ineinander verwoben, sondern voneinander getrennt werden. Strawinsky und Ramuz hatten klare Vorstellungen von der Disposition der Bühne.²³⁴

„Auf der einen Seite sitzt der Erzähler, auf der anderen die Musiker, und in der Mitte befindet sich, etwas erhöht, die eigentliche Spielbühne. Vor ihr hängt ein Vorhang, der sich an bestimmten Stellen des Stücks hebt und den Blick auf ein lebendes Bild oder eine gespielte Szene freigibt.“²³⁵

Strawinsky und Ramuz hatten ursprünglich geplant, das Geschehen der „Geschichte vom Soldaten“ in der Welt der Wanderbühnen anzusiedeln, sie zogen sogar in Erwägung als fahrende Spieler eines „théâtre ambulant“ mit dem Stück die Schweiz zu bereisen.²³⁶

„Es ist daher nicht verwunderlich, dass viele Figurentheater dieses Werk in ihrem Repertoire haben. Auch wir haben nicht lange überlegt, als uns ein Angebot unterbreitet wurde.“²³⁷

²³¹ Vgl. Löffler, Peter: Die Geschichte vom Soldaten. Basel 1994, S. 100.

²³² Vgl. ebd., S. 12-13.

²³³ Ebd., S. 13.

²³⁴ Vgl. Traub, Andreas: Igor Strawinsky, L'histoire du Soldat. München 1981, S. 3.

²³⁵ Ebd., S. 3.

²³⁶ Vgl. Löffler, Peter: Die Geschichte vom Soldaten. Basel 1994, S. 75.

²³⁷ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

Initiator war Jonathan Williams, virtuoser Hornist, unter anderem im „Chamber Orchestra of Europe“ tätig, der die Idee an Christopher Widauer herantrug, über eine gemeinsame Produktion von „Die Geschichte vom Soldaten“ nachzudenken. Er hat diese Absicht nie aus den Augen verloren und seine vielfältigen Verbindungen unermüdlich für die Suche nach einem idealen Ort, Ensemble und Veranstalter genutzt.²³⁸ In L'Aquila, der Provinzhauptstadt der Abruzzen, gibt es ein altes Stadttheater, ein Ensemble mit großer Erfahrung in dieser Art von Musik, sowie einen ebenso wagemutigen wie finanzkräftigen Veranstalter, die „Società Baratelli“, der das Kabinettheater einlud, im März 1999 mit dem Ensemble „Officina musicale“ „Die Geschichte vom Soldaten“ aufzuführen.²³⁹

„Von Anfang an war uns klar, dass wir nicht Charles Ferdinand Ramuz' Text spielen würden – zu offensichtlich klaffen überschäumende Musik und trocken-moralisierender Text auseinander. Die Nachforschungen über diese befremdende Tatsache führte uns zu [...] Richard Taruskin.“²⁴⁰

Taruskin beschäftigt sich in seinem Buch „Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra“ unter anderem mit dem Libretto zu „Die Geschichte vom Soldaten“ von Charles Ferdinand Ramuz.

„Ramuz's text is a trite and schoolmasterly Everyman spiel, for the purposes of which a number of very dull contemporary allusions and genteel grotesqueries are introduced. [...] Instead of a bazaar merchant, Ramuz's devil turns the soldier into a modern market-playing capitalist who wheels and deals by telephone. Instead of a troika, the devil and the soldier get around in a snazzy automobile. And on and on in this sophomoric vein. [...] It is impossible to take

²³⁸ Vgl. Widauer, Christopher in: Igor Strawinsky – Die Geschichte vom Soldaten, Programmheft o. J., o. S.

²³⁹ Vgl. URL:http://www.kabinettheater.at/repertoire/soldaten_mehr.htm [Zugriff 10.09.2007.]

²⁴⁰ Widauer, Christopher in: Igor Strawinsky – Die Geschichte vom Soldaten, Programmheft o. J., o. S.

seriously a fable that takes itself so seriously. No one who loves the Histoire pays the story much attention, and neither shall we.”²⁴¹

Die Lektüre von Taruskins Werk, sowie eine ausführliche Korrespondenz mit ihm (er lehrt an der UCLA in Berkely) vermittelte die Überzeugung, auf dem richtigen Weg zu sein – mit der Idee, zurück zu jenem Märchen aus der Sammlung Alexander Afanasyevs zu gehen, das Strawinsky ursprünglich Ramuz als Ausgangspunkt vorgeschlagen hatte: „Der fahnenflüchtige Soldat und der Teufel“ – ein Märchen voll von absurder Anti-Logik.²⁴²

„Wenn man Afanasyevs Märchen folgt und mit dem Libretto von Ramuz vergleicht, kann man feststellen, dass der ursprüngliche Text wesentlich glaubhafter mit der Musik korrespondiert, vor allem das ‚offene Ende‘, welches einen guten Ausgang in den Bereich des Möglichen rückt. Bei Ramuz triumphiert der Teufel. Er zwingt den Soldat in die Hölle.“²⁴³

Die Partitur, die bei Chester Music herausgegeben wurde, endet mit einem Schlagzeugsolo. Dieses Solo wird sehr oft gegen Ende immer lauter und triumphaler gespielt, obwohl zwingend *sempre piano al fine* vermerkt ist. Ein Schlagzeuger, der noch unter Strawinsky gespielt hat, gab Christopher Widauer den Hinweis, dass Strawinsky immer darauf bestanden hat, die Schlagzeugstimme bis zum Schluss *piano* zu gestalten, obwohl sie Ramuz’ Libretto widerspricht.²⁴⁴

„Nach langen Auseinandersetzungen mit dem Verlag und Ramuz’ Erben erhielten wir die Erlaubnis, tatsächlich diese Geschichte erzählen zu dürfen. Allerdings: man verbot uns zu sprechen! Lediglich die wesentlichen Sätze der Geschichte auf eine Leinwand zu projizieren wurde uns erlaubt. [...] Diese Sätze aus dem Märchen wurden in einen Film eingebaut, der zugleich (in Rückprojektion) den Hintergrund für Schattenfiguren bildete.“²⁴⁵

²⁴¹ Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Volume II. Oxford 1996, S.1300-1301.

²⁴² Vgl. Widauer, Christopher in: *Igor Strawinsky – Die Geschichte vom Soldaten*, Programmheft o. J., o. S.

²⁴³ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. It. Gesprächsprotokoll.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

²⁴⁵ Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): *Niemand stirbt besser*. Wien 2005, S. 88.

Die strikte Dreiteilung gemäß den Vorstellungen von Strawinsky und Ramuz findet daher nicht statt. Auch Musik und Darstellung werden miteinander verknüpft, wobei für die Darstellung drei Ebenen Verwendung finden.²⁴⁶

Der Film stellt eine der drei Ebenen dar, mit deren Hilfe die Geschichte erzählt wird; die zweite besteht in einer kleinen Kastenbühne, in der auch Dekorationen für die verschiedensten Schauplätze gelagert sind, dazu eine Vielzahl von Puppen. Bewusst wird gezeigt wie einfach die Bühne gebaut ist, ebenfalls die Zerlegbarkeit, um ihren Charakter als „théâtre ambulant“, in Anlehnung an Strawinskys Absichten, zu betonen. Vor dieser Bühne steht, mitten unter den Musikern, ein großer Tisch als dritte Spielebene für große Puppen.²⁴⁷

„Die beiden zentralen Figuren, Soldat und Teufel, agieren in unterschiedlichen Techniken und Dimensionen. Wenn sich die Handlung auf den Spieltisch verlagert, setzen wir dramaturgisch abweichende Schwerpunkte. Der Teufel wird in verdeckter Spielweise geführt, der Figurenspieler des Soldaten ist während des gesamten Stückes sichtbar, letztendlich verbünden sich beide gegen den Teufel.“²⁴⁸

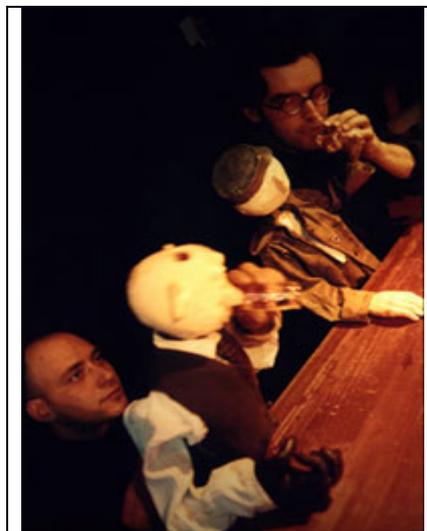


Abbildung 25: Der Spieltisch²⁴⁹

²⁴⁶Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁴⁷Vgl. Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 88-89.

²⁴⁸ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁴⁹ Abbildung 25: Archiv Julia Reichert.

Die österreichische Erstaufführung erfolgte im Dezember 1999 im Schauspielhaus Wien. Die auf die Leinwand projizierten Sätze waren in deutscher Sprache formuliert.

Im Juli 2002 entstand die Fassung für Burg Rapottenstein.

„Und dann ruft Günther Voglmayr uns an, ob wir [...] im Saal unterm Dach die Geschichte vom Soldaten spielen wollen, mit einem erstklassigen Ensemble. [...] Schnell wurde allerdings klar, unsere inzwischen vielfach gespielte Version würde zu aufwändig, auch zu groß für den Raum sein. [...] Theresa Traun hat uns schließlich überzeugt, eine eigene Fassung für die Burg und den Saal zu überlegen.“²⁵⁰

Das Resultat war eine Variante mit nur einer Puppe – dem Erzähler – die in offener Spielweise von Christopher Widauer – dem Besucher – geführt wird.



Abbildung 26: Der Erzähler²⁵¹

„Dann entspinnt sich ein Dialog zwischen der Puppe und dem Besucher und es stellt sich heraus, dass der Besucher Strawinsky ist und die Puppe Afanasyev. Es folgt der Text von Afansyevs Märchen zu der Musik von Strawinsky – eine Fassung, die wir eigentlich nicht bringen durften.“²⁵²

²⁵⁰ Widauer, Christopher in: Igor Strawinsky – Die Geschichte vom Soldaten, Programmheft o. J., o. S.

²⁵¹ Abbildung 26: Archiv Julia Reichert.

²⁵² Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

6.4 Minidramen von Gerhard Rühm

2000 – sechs Jahre nach der erfolgreichen Aufführung von Minidramen der Wiener Gruppe – erfolgte die Premiere dreier textdominanter „Kürzeststücke“ eines ihrer Repräsentanten: Gerhard Rühm. Christopher Widauer hatte anfangs Bedenken.

„Gerhard Rühm ist ein extrem genauer Interpret. Er findet z.B. unsere Version des ‚Krippenspiels‘ von Hugo Ball nicht besonders gut, weil wir seiner Meinung nach den Text zu frei auslegen. Ich habe Gerhard angerufen und seine Zustimmung eingeholt drei seiner Texte zu bringen. Irgendwann hat es sich ergeben, dass er unsere Interpretation gesehen hat. Sein Kommentar: Er findet gut, wie wir es machen – er würde anders vorgehen.“²⁵³

Zur Aufführung gelangten:

„Gruppendynamik“, ein skurriles Alphabet des Entkleidens von A bis Z – Anton zieh die Hose aus! – Bert zieh die Hose aus! usw. – und die Rückführung in den bekleideten Zustand von Z bis A, wobei ein Fehler passiert und die Puppe Anton nackt bleibt.

„Versuch einer Unterweisung.“ – Christopher Widauer führt in offener Spielweise einen Figurenkopf mit Kinnmechanik. Er liest einen Text von etwa 3 Minuten über Sicherheitsvorschriften im Schiffsverkehr, der 45 mal das Wort „blau“ enthält, welches im Falsett gesprochen, der Puppe in den Mund gelegt wird.

„Die Österreichische Bundeshymne, um einen Schritt weiter.“

„Ich habe diesen Text einfach genommen und im Wörterbuch jeweils das nächstliegende Wort ausgesucht [...] und es ist trotzdem für mich überraschend gewesen, wie dieses Gedicht meiner Meinung nach, auf Österreich passt.“²⁵⁴

Dieses Minidrama ist 1987 entstanden. Um die Textmontage überprüfen zu können, muss das zu diesem Zeitpunkt aktuelle Österreichische Wörterbuch verwendet werden, welches Gerhard Rühm als Grundlage seiner

²⁵³ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁵⁴ Hörbuch – von Gerhard Rühm gesprochen. URL:<http://www.aisthesis.de/titel/poesie.htm> [Zugriff 25.11.2007.]

Wortverschiebungen diene. Vom Kabinetttheater wurden zwei Puppen verwendet. Eine spricht jeweils eine Zeile der Bundeshymne.²⁵⁵

„Land der Berge, Land am Strome, [...]“²⁵⁶

Die zweite Puppe ist der „Übersetzer“.²⁵⁷

„Landauer, derangiert geborgen, Landauer amalgamierender Stromer, [...]“²⁵⁸

Im Rahmen des „Steirischen Herbsts“ wurde 2001 „Goldene Hochzeit“, ein Auftragswerk des Kabinetttheaters, im kleinen Minoritensaal in Graz uraufgeführt.

Zwei Figuren, die ein altes Ehepaar darstellen, verbringen offensichtlich den Abend ihrer goldenen Hochzeit, der jedoch alltäglich bleibt. – Beherrschendes Thema: der dominierende Ehemann und seine subordinierte Gattin. Sein letzter Auftrag lautet.²⁵⁹

„Dann gib mir Zigaretten,
bevor ich geh´ zu Betten.“²⁶⁰

Er raucht eine Zigarette, schläft ein, das Haus brennt ab. Zuletzt werden beide abgeholt. Die Frau von einem Engel, der Ehegatte von einem Teufel.²⁶¹

6.5 Jost Meier: „Sonata auf Texte von Ernst Jandl“

Rudolf Mazzola, seit vielen Jahren in großen Rollen an der Wiener Staatsoper zu sehen, kannte Ernst Jandl gut. Er hat eine Reihe von Gedichten zusammengestellt, die um den Tod kreisen – Jandl hat die Auswahl sehr geschätzt – und dem Schweizer Komponisten Jost Meier vorgeschlagen, sie als Basis für einen Liederzyklus zu verwenden.²⁶²

„Als Liederabend uraufgeführt, hat Jost Meier seine Sonata für Baß und Pianoforte im Auftrag des Klangforum Wien 2000 zu einer

²⁵⁵ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁵⁶ URL:<http://www.bka.gv.at/site/5131/default.aspx> [Zugriff 25.11.2007.]

²⁵⁷ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁵⁸ Rühm, Gerhard: Um zwölf Uhr ist es Sommer. Stuttgart 2000, S. 39.

²⁵⁹ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Vgl. ebd.

Fassung für Ensemble erweitert. Diese Version haben wir am 18. März 2001 im Rahmen der ‚Langen Nacht der Neuen Klänge – palimpsest‘ im Wiener Konzerthaus gemeinsam uraufgeführt.²⁶³

Ernst Jandls Texte sind sehr bildstark, die Musik von Jost Meier verstärkt dieses Phänomen. Rudolf Mazzola sollte in einem Raum stehen, der ihm optisch Halt gibt, der ihn aber – dem Charakter der ausgewählten Gedichte und ihrem Thema, dem Tod, folgend – ständig verunsichert.²⁶⁴

„Er kommt auf die Bühne und tritt in ein kleines Zimmer, in dem schon lange niemand war. Er öffnet ein Fenster, lässt Luft herein, zündet eine Kerze an, entfernt Staub von verschiedenen Gegenständen – beginnt schließlich zu singen.“²⁶⁵

Nach und nach entwickeln einige Objekte ein Eigenleben, wobei der Sänger zunächst nichts bemerkt. In weiterer Folge geschehen seltsame Ereignisse. Laden gehen auf und zu, Stühle verschieben sich, Zeiger einer Uhr drehen sich oder bleiben stehen.²⁶⁶

„In Jandls Texten tritt der Tod eben nicht als großes dramatisches Ungeheuer am Ende des Lebens auf, sondern schleicht sich in vielen lächerlich-lästigen Kleinigkeiten ein: Von uns oft unbemerkt, vom Dichter aber überall aufgespürt. Und so unternehmen auch wir nicht den Versuch (wie sonst oft in unserer Arbeit, und wie es dem Figurentheater stark entspricht), den Text, seine Metaphern zu bebildern, umzusetzen [...] wir greifen nur mit Irritationen ein, so wie der Tod in Ernst Jandls Gedichten, am Rande der Wahrnehmungsschwelle.“²⁶⁷

6.6 Manuel de Falla: „El retablo de Maese Pedro“

Eine Passage von „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha“ hat eine von Maese Pedro gespielte Figurentheaterszene zum Inhalt. Der fahrende Ritter sieht mit größter Anteilnahme die Gefangenschaft der

²⁶³ Widauer, Christopher in: an diesen sonnigen tagen, Programmheft o. J., o. S.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

²⁶⁷ Widauer, Christopher in: an diesen sonnigen tagen, Programmheft o. J., o. S.

schönen Melisendra, Tochter Karl des Großen, am Hofe des Mohrenkönigs Marsilio, der in der spanischen Stadt Sansueña residiert. Ihr Gatte, Don Gaiferos, sitzt beim Brettspiel.²⁶⁸

„Beim Brettspiel sitzt der Ritter Don Gaiferos,
Der Melisendras lange schon vergessen.“²⁶⁹

Der Kaiser veranlasst Don Gaiferos sofort den Versuch zu unternehmen, Melisendra zu befreien. Diese Aktion ist von Erfolg gekrönt, die Flüchtenden werden jedoch von einem Regiment Mohren verfolgt. Als schließlich die Distanz Don Gaiferos, der die edle Melisendra im Sattel mitführt, zu den Soldaten immer kleiner wird, verliert Don Quijote die Beherrschung. Er zieht sein Schwert, springt dicht vor das Puppentheater und zerstört mit noch nie dagewesener Wut die Mohrenpuppen.²⁷⁰

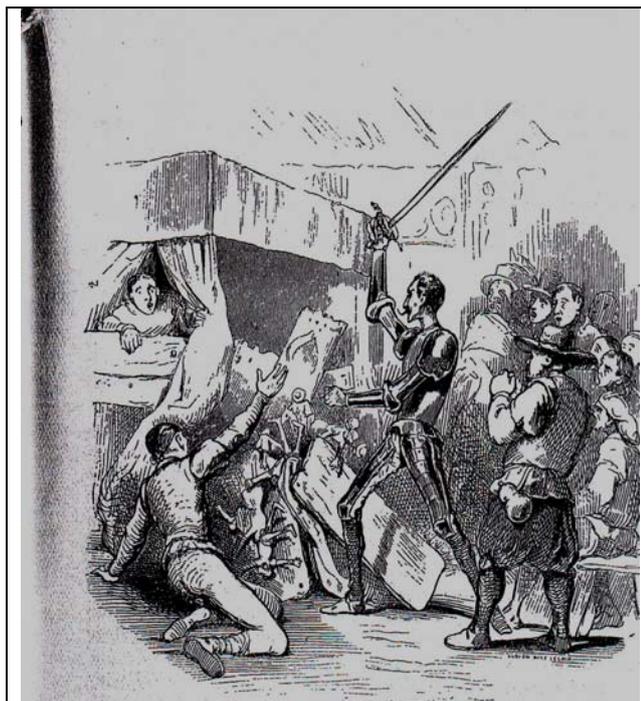


Abbildung 27: Don Quijote²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, Bd. 2. Zürich, Prag, Wien 1991, S. 195.

²⁶⁹ Ebd., S. 195.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 195-199.

²⁷¹ Abbildung 27: ebd., S. 199.

„Diese Szene wählte Falla als Thema für das von ihm verlangte Marionettenspiel. Er beließ alle Texte im Cervantes'schen Original, in der blumenreichen, ausdrucksvollen Sprache des genialen spanischen Klassikers. Es entstand auf diese Art ein seltsames Bühnenwerk: ein Theater auf dem Theater – was keineswegs eine Neuerung gewesen wäre – , aber nun innerhalb dieses kleinen Theaters im Theater nun wiederum ein noch kleineres. Die Geschichte von Don Gaiferos und Melisendra ist die Handlung des eigentlichen Puppenspiels; aber die Zuschauer dieses Spiels, [...] sind ebenfalls Puppen.“²⁷²

Eine zweite Variante, ebenfalls von de Falla vorgeschlagen, sieht zwei einander gegenüberliegende Figurentheater vor. In einem wird die Ritterromanze gespielt, das andere stellt das Publikum dar, mit Don Quijote in der ersten Reihe.²⁷³

„Es hat sich jedoch gezeigt, dass es der Sache dienlicher ist, wenn für den gesungenen Text menschliche Darsteller vorgesehen sind, die in das Puppenspiel integriert werden, wie auch wir es in unserer Aufführung gemacht haben.“²⁷⁴

Die Partie des Don Quijote sollte in noblem Stil gesungen werden, sowohl im Lächerlichen, wie im Erhabenen. Die Rolle des Maese Pedro darf nicht als wirkliche Gesangspartie aufgefasst werden. Sie muss lebhaft, mit guter Diktion, unter Wahrung des ironischen Elements gebracht werden. Die Rolle des Ansagers – Trujamán soll mit näseler Stimme und ein wenig forciert gesungen werden, so wie ein Ausrufer es tut.²⁷⁵

„Seine Auftritte erfolgen in unseren Aufführungen immer bei geschlossenem Vorhang. Daran schließt ein Abschnitt reiner Instrumentalmusik, zu der das Figurentheater die von Trujamán erzählte Stelle darstellt. Die agierenden Puppen kommen durch diese Konstruktion nie mit dem Text in Kontakt.“²⁷⁶

²⁷² Pahlen, Kurt: Manuel de Falla. Olten und Freiburg im Breisgau 1953, S. 187-188.

²⁷³ Vgl. Widauer, Christopher in: Frankfurter süß für Don Quijote, Programmheft o. J., o. S.

²⁷⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁷⁵ Vgl. Pahlen, Kurt: Manuel de Falla. Olten und Freiburg im Breisgau 1953, S. 193-194.

²⁷⁶ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

Das Orchester, das de Falla verwendet, stellt den äußersten Grad der Konzentration dar. Es ist ein sehr bezeichnender Zug für die Musik der ersten Nachkriegsperiode – das Werk entstand 1919-1922 – wie sehr sie vom großen Orchester zu kleinen Besetzungen wegstrebt. (Siehe auch Kap. 6.3.)²⁷⁷

„Als Hans Gratzler das Wiener Schauspielhaus für ein [...] Jahr in ein Haus für Musiktheater verwandelte, fragte er auch uns, [...] ob wir nicht einen Beitrag leisten wollten. Der (im Vergleich zu unserem eigenen Theater) größere Raum und die Chance, mit einem richtigen Kammerorchester zu spielen, bot die Möglichkeit, eine [...] für Puppentheater geschriebene Oper ins Auge zu fassen: Manuel de Fallas ‚El retablo de Maese Pedro‘. Die Premiere war am 4. Mai 2001.“²⁷⁸

De Falla vertont in seiner Oper nur den herausgeschälten Kern von Cervantes' Geschichte: Davor und danach aber kippt Don Quijote mehrfach zwischen Realität und seiner Phantasie hin und her. Der Frankfurter Schriftsteller Martin Mosebach schrieb im Auftrag des Kabinettheaters ein Vor- und ein Nachspiel – eine Ergänzung zu de Fallas Oper. Besonders das Nachspiel, in dem Don Pedro von Don Quijote Schadenersatz für seine zerstörten Figuren fordert, andererseits auf seine Phantastereien eingeht, ist virtuos verfasst.²⁷⁹

Bei Cervantes ist Maese Pedro nicht Prinzipal einer feinsinnigen Theatertruppe, sondern zieht mit einem Puppentheater, das ihm als geeignete Tarnadresse vor den Nachstellungen der Behörden erscheint, durch die Lande. Auch der Maese Pedro des Kabinettheaters befindet sich in ähnlichen Schwierigkeiten.²⁸⁰

„Wieder einmal auf der Flucht stolpert er über einen [...] zurückgelassenen Zirkuswagen – ein [...] mobiles Versteck, das er kurzerhand in Beschlag nimmt. Darin aber wohnt schon jemand, ein

²⁷⁷ Vgl. Pahlen, Kurt: Manuel de Falla. Olten und Freiburg im Breisgau 1953, S. 189.

²⁷⁸ Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 89.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 91-92.

²⁸⁰ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11. 2007. lt. Gesprächsprotokoll.

seltames Wesen, wohl übriggeblieben von den Schaustellern, die mit dem Wagen irgendwann einmal unterwegs waren – Trujamán.²⁸¹

In den verstaubten Kisten und Koffern finden sich Puppen und Requisiten, geeignet für die Präsentation von Ritterromanzen. Die Möglichkeit eines ambulanten Figurentheaters ist gegeben. Beide entschließen sich jedoch den Wagen in einen Würstelstand umzufunktionieren. Eines Abends erscheint ein vornehmer Gast. Er kommt mit Maese Pedro ins Gespräch, der ihm vorschlägt, sich die Geschichte von Don Gaiferos und Dona Melisendra anzusehen. Während der Verfolgungsjagd reagiert er auf gewohnte Weise. Er zerstört mit seinem Spazierstock das Heer der Mauren.²⁸²



Abbildung 28: Maese Pedros Würstelstand²⁸³

Das Kabinettheater verwendet verschiedene Techniken.

Zu Beginn ein vom Publikum einsehbares automatisches Schachspiel für Don Gaiferos.

„Bei der ersten Fassung hat es ein Puppenspieler, der ein passionierter Schachspieler war, konstruiert. Den einzelnen Zügen lag ein historisches Spiel in seiner Endphase zu Grunde: Das Finale einer Weltmeisterschaft zwischen Aljechin und Rubinstein, in dem Aljechin den Großmeister mit genialer Taktik Matt setzte. Für die Führung der

²⁸¹ Widauer, Christopher in: Frankfurter süß für Don Quijote, Programmheft o. J., o. S.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Abbildung 28: Archiv Julia Reichert.

Figuren wurden Magnete verwendet. Später haben wir das Schachspiel aus verschiedenen Gründen umgebaut.“²⁸⁴

Melisendra ersehnt mit wogendem – pneumatischen – Busen ihren Retter Don Gaiferos, der ihr als Schattenbild im Maurenland erscheint.

Einen Subjektsprung – die Trennung der Figur von ihrem Figurenspieler, jedoch mit sofortigem Wechsel zu einem anderen, beinhaltet die Szene, in der Don Gaiferos Melisendra von den Mauren befreit und gemeinsam mit ihr auf seinem Pferd flüchtet.

Während der Flucht wird ein sechs Meter langer, sich schnell drehender Rollenprospekt verwendet. Das Pferd wird mittels eines komplizierten Räderwerks betrieben.²⁸⁵

Für das Finale hat das Kabinetttheater vorgesorgt.

„Wir haben einen Keramiker beauftragt, einige Hundert Maurenköpfe aus Porzellan herzustellen und Figuren gebaut, die von Don Quijote an Sollbruchstellen entzwegehauen werden können: Und in jeder Vorstellung [...] zerbersten die Köpfe, splintern die Scherben – die Puppenspieler tragen Schutzbrillen.“²⁸⁶

6.7 H.C. Artmann zum Gedenken des ersten Todestages

Julia Reichert und Christopher Widauer gedachten am 5. Dezember 2001 ihres verstorbenen Freundes und brachten in der Spielbar des Wiener Volkstheaters drei kurze Werke, bei denen vor allem der Text im Mittelpunkt stand, zur Aufführung.

„Der Prolog der schwarzen Köchin.“

Dieser breit angelegte Prolog zu dem 1960 entstandenen Kasperstück „Die Hochzeit Caspars mit Gelsomina“ dient als Einführung in das eigentliche Geschehen. Aber bereits hier wird die Verflechtung von Kasperstück mit

²⁸⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11. 2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

²⁸⁶ Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 93.

Kannibalismus – ein Regress auf Franz von Pocci – zum beherrschenden Thema.

Das Motto zu diesem Stück lautet:

„hier sehen sie, was sie noch nie gesehen haben und auch nie sehen werden!“²⁸⁷

Artmann greift den Werbespruch von Jahrmarktschreibern und Wanderzirkussen auf. Die ersten Regieanweisungen sorgen für eine musikalische Ergänzung dieses Szenarios.

„vor geschlossenem vorhang ouverture auf der grottenbahngel. die opernmusik schwillt schicksalhaft und sinister an. eine schöne, ‚schwarze köchin‘ tritt zum prolog an die rampe. [...]“²⁸⁸



Abbildung 29: Die schwarze Köchin²⁸⁹

Sie berichtet über die bevorstehende Hochzeit Caspars mit der Tochter des Menschenfressers Sapristi di Mangiatutti. Als Vorgeschmack auf die Gerichte der Hochzeitstafel verrät die schwarze Köchin dem „sehr zu verzehrenden publikum“ nach welchen Rezepten sie heute das Festessen gestalten wird.

²⁸⁷ Artmann, Hans Carl: die hochzeit caspars mit gelsomina, in: ein engel hilft mir früh aufstehn, Arbeiten für das Theater 2. München & Salzburg 1995, S. 63.

²⁸⁸ Ebd., S. 63.

²⁸⁹ Abbildung 29: Archiv Julia Reichert.

„allora: unter anderen leckerbissen gibt es auch einen frischgefangenen installateur mit bratwurstfülle. [...]

allora: ein ähnlich delikates, wenn auch nicht so leichtverdauliches gericht, ist ein handelsvertreter auf fein bürgerliche art. [...]²⁹⁰

Am Ende des Prologs verschwindet die schwarze Köchin kokett, die Grottenbahnorgel schwillt wieder an, erreicht einen Höhepunkt und verklingt allmählich. Der Vorhang wird hochgezogen.²⁹¹

Hier endet der Beitrag des Kabinettheaters. Aber auch eine Weiterführung der Handlung hätte die Frage nicht beantwortet, ob „caspar“ ein Opfer seines künftigen Schwiegervaters wird – H.C. Artmann bezeichnet sein Werk als „fragment“.

Ebenfalls zur Aufführung gelangten: „Allerleirausch“ – neue schöne Kinderreime – nicht alle für Kinder geeignet, sowie „Die gelungene Luftreise“ – ein aeronautischer Sketch: Ein Ballon mit „Passagieren“ im Korb steigt bis zur Kuppel der Spielbar.

6.8 Kurt Schwitters: „Die Ursonate“

Für Schwitters Lautdichtungen war eine Begegnung mit Raoul Hausmann entscheidend. Die beiden hatten sich 1918 in Berlin kennen gelernt. 1921 unternahmen sie gemeinsam mit Schwitters' Frau Helma und Hausmanns Freundin Hannah Höch eine Reise nach Prag, wo sie am 1. September in der Produktenbörse eine Soiree veranstalteten. Hausmann trug zwei seiner phonetischen Gedichte vor, deren eines mit der Anfangszeile „fmsbwtäzäu“ Schwitters zu seiner „Ursonate“ anregte, die ihrerseits mit der Zeile „FümmsböwötääzääUu“ beginnt. Schwitters selbst hat in seiner Korrespondenz mit Raoul Hausmann kein Hehl daraus gemacht, dass er ihm die Anregung zu seiner Lautdichtung verdankte.²⁹²

²⁹⁰ Artmann, Hans Carl: die hochzeit caspars mit gelsomina, in: ein engel hilft mir früh aufstehn, Arbeiten für das Theater 2. München & Salzburg 1995, S. 64-65.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 65.

²⁹² Vgl. Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters. München 1984, S. 222-223.

„Tatsächlich gehört die ‚Ursonate‘ in den Bereich der parodisierenden traditionellen Kunstformen. Sie ist eine Parodie auf die Sonatenform. Gebaut ist sie streng nach den Gesetzen der Sonate, analog zur Sonate ist auch die Rhythmik und Melodik durchgeführt, die phonetischen Mittel sind dagegen eine groteske fröhliche Verkehrung der ernsten klassischen Instrumentalisierung einer Sonate.“²⁹³

Die „Ursonate“ bewegt sich in einem Zwischenbereich von gesprochenem Gedicht und gesungener Musik. Schwitters gibt in seinen „Allgemeinen Erklärungen“ einen Hinweis auf die Entstehung von Teilbereichen des Textes.

„Meine Sonate in Urlauten ist auf dem ersten Satz aufgebaut, einem Rondo mit dem Hauptthema ‚Fümms‘ [...] teilweise entlehnt [...] von Raoul Hausmann. [...] Auch das ‚Kwiiee‘ aus dem ersten Thema des ersten Satzes stammt von dem Hausmann’schen QIE. Das ‚Dedesnn n n rrr‘ ist aus dem Worte DRESDEN entstanden. [...] Im zweiten Teil ist das ‚PRA‘ eine bewußte Umkehrung des Namens ‚arp‘. Gemeint ist Hans Arp, der französische Dadaist, [...] Das ‚zätt üpsilon iks wee fau uu‘ ist aus dem Alphabet entstanden, indem ich es rückwärts gelesen habe. Alle anderen Lautverbindungen sind frei erfunden, teilweise unbewußt angeregt durch abgekürzte Aufschriften auf Firmenschildern oder aus Drucksachen, [...]“²⁹⁴

Zweifellos erfüllt sich die Wirkung der 1932 in Schwitters Zeitschrift „Merz“ veröffentlichten Ursonate, die sich in ihrer geschriebenen Form wie eine Partitur präsentiert, erst im mündlichen Vortrag. Schwitters gibt im zweiten Teil der Einleitung eine Art Gebrauchsanweisung für die Aussprache der einzelnen Laute entsprechend ihrer Schreibweise.²⁹⁵

„Die verwendeten Buchstaben sind wie in der deutschen Sprache auszusprechen. Ein einzelner Vokal ist kurz, zwei nicht doppelt, sondern lang, wenn es gleiche Vokale sind. [...] Konsonanten sind

²⁹³ Lach, Friedhelm: Der Merz-Künstler Kurt Schwitters. Schauberg, Köln 1971, S. 117.

²⁹⁴ Lach, Friedhelm (Hrsg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 5. Köln 1981, S. 289.

²⁹⁵ Vgl. Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters. München 1984, S. 224.

tonlos. Sollten sie tonvoll sein, muß der den Ton gebende Vokal hinzugefügt werden. [...] Die Buchstaben c q v x y fallen aus. [...]"²⁹⁶

Es existiert ein Tondokument der von Schwitters 1932 rezitierten Ursonate.²⁹⁷

Christopher Widauer hat die Schwitters'sche Deklamation nur zum Teil übernommen.

„Die Ursonate sehe ich als Notentext aus dem Kanon der Kunst, der freier ausgelegt und interpretiert werden muss. Ich habe mich mit Wolfgang Mitterer einige Tage in Klausur begeben und wir sind auf einen Weg gekommen, der uns gangbar erschien.“²⁹⁸

Kurt Schwitters hat, allein auf der Bühne stehend, den Text gesprochen. In der Version des Kabinettheaters – die Premiere war 2002 – führt Christopher Widauer in offener Spielweise eine große Klappmaulpuppe. Der Monolog der Ursonate wird zum leidenschaftlichen Dialog zwischen ihm und der Figur. Die verwendete Klappmaulpuppe wurde unverändert bei Daniil Charms: „Über Schein und Sein Nr. 2.“ sowie „Das andere Konzert“ übernommen. (Siehe auch Kap. 7 und 8.1.)

„Dritter im Bunde ist Wolfgang Mitterer am Flügel. Er entwickelt aus dem Text gewisse musikalische Strukturen, die sich auch fallweise wiederholen. Wir bewegen uns sehr frei mit Ausnahme vereinbarter Haltepunkte, wie das bei Improvisationen üblich ist. Wolfgang verwendet zusätzlich ein geräuscherzeugendes Instrumentarium.“²⁹⁹

6.9 Minidramen von Paul Scheerbart und den Futuristen

„Scheerbart und die Futuristen sind Repräsentanten avantgardistischer Theaterformen, welche Gemeinsamkeiten aufweisen. Schwerpunkt unserer 2003 aufgeführten Stücke waren drei aeronautische Minidramen.“³⁰⁰

²⁹⁶ Lach, Friedhelm (Hrsg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 5. Köln 1981, S. 288.

²⁹⁷ Vgl. [URL: http://www.costis.org/x/schwitters/ursonate.htm](http://www.costis.org/x/schwitters/ursonate.htm) [Zugriff 10.12.2007.]

²⁹⁸ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

Paul Scheerbart träumte von einer Expansion des Theaters in die Dimension eines gigantischen Freiluftspektakels. Gewaltige Eindrücke konnten nach seinem am Weltall orientierten Verständnis von „Größe“ nur durch gewaltige Maße erzeugt werden – einer Riesenpantomime mit Fesselballons.³⁰¹

„In seinem ‚Oratorium für Ballongondeln‘ sollten am Nachthimmel von Dresden Ballongondeln, in denen Orchester und Chöre untergebracht sind, aufsteigen, um [...] in den Lüften Sphärenmusik zu spielen. Ein Scheinwerfer hätte die Funktion eines Dirigentenstabs übernommen zur musikalischen Leitung des am Himmel schwebenden Orchesters. [...] Durch diese Verwobenheit von neuer Technik (Luftschiffahrt), Kunst (Musik) und Natur (Element: Luft) suchte Scheerbart eine unerhörte Erlebnistotalität und infolgedessen auch eine Erweiterung des Kunstbegriffs zu erreichen.“³⁰²

Mit Hilfe dieser „Luftmusik“, wie sie Scheerbart nannte, sollten neue Klangwirkungen erzeugt werden u. z. sollte die Musik, durch den Umstand, dass die Ballongondeln fortwährend ihre Position verändern, von verschiedenen Seiten und Höhen erklingen.³⁰³

„Wir spielten auf zwei Figurentheaterbühnen. Man sieht die Ballongondeln, wie sie aufsteigen und fliegen. Auch die Musik, vom ‚Dirigentenstab‘ geführt, erfolgt synchron zu den Standortsveränderungen.“³⁰⁴

Zwei Werke von Mario Scaparro sind im gleichen Genre angesiedelt.

„Der erfundene Ballon“ zeigt zunächst ein italienisches Landhaus, auf dessen Balkon sich ein Mann mit Hut und Mantel befindet. Plötzlich erfolgt eine Metamorphose, in die dieser Mann eingebunden ist. Er wird zu einem Ballon, der Balkon wird zur Gondel, in die drei Personen einsteigen. – Dann schwebt er davon.³⁰⁵

³⁰¹ Vgl. Rausch, Mechthild (Hrsg.): Paul Scheerbart. Regierungsfreundliche Schauspiele. Gesammelte Arbeiten für das Theater, Bd. 2. München 1977, S. 203.

³⁰² Rausch, Mechthild (Hrsg.): Paul Scheerbart. Regierungsfreundliche Schauspiele. Gesammelte Arbeiten für das Theater, Bd. 11. München 1977, S. 129.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 129

³⁰⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

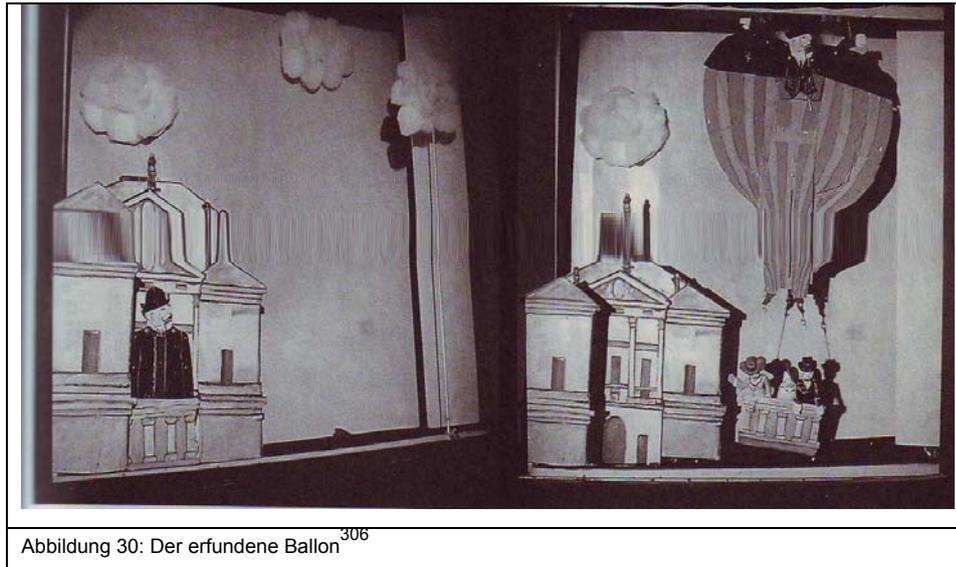


Abbildung 30: Der erfundene Ballon³⁰⁶

„Der Regenbogen Italiens' wird von Malern geschaffen, die sich im Korb eines Ballons in großer Höhe befinden, jedoch unsichtbar sind. Man sieht nur die von ihnen verwendeten Pinsel, die einen Regenbogen in das Firmament malen.“³⁰⁷

Nachstehende Werke ergänzen das Programm.

Paul Scheerbart: „Kriegstheater“ – die Vision einer inszenierten Schlacht.

„Das abgekürzte Verfahren“ – ein Vorschlag, Theaterstücke drastisch zu kürzen, ebenfalls von Scheerbart.

Filippo Tommaso Marinetti: „Eine erhörte Landschaft“ – ein abstrakter Text – auch in der Umsetzung, sowie „Manifesttractat“ – eine Montage aus Ludwig Wittgensteins Tractatus Logico-Philosophicus und Manifesttexten der Futuristen. – Ein Rededuell zweier Puppenformationen.³⁰⁸

6.10 Fritz von Herzmanovsky-Orlando: „Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter“

Fritz von Herzmanovsky-Orlando verwendet Witz und Humor als Waffe gegen die Mächtigen, indem er mit skurrilen Wortkaskaden gegen das „Alte

³⁰⁶ Abbildung 30: Archiv Julia Reichert.

³⁰⁷ Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

Österreich“ zu Felde zieht. Kaiser, Hofstaat, Beamtentum und Bahnwesen sind Zielscheiben seines bissigen Spotts.

Franz Zwölfaxinger versieht gemeinsam mit seiner Tochter Innocentia, genannt Nozerl, die Obliegenheiten eines Bahnwärters. Während er mit seinen Angestellten zum Wildern ausgezogen ist, reist Kaiser Josef II. inkognito in einem Sonderzug an. Majestät parliert mit der Bahnwärterstochter, als ein weiterer Zug einfährt. Ihm entsteigt Rinaldo Rinaldini, der ein Attentat auf den Kaiser plant. In letzter Minute können die zurückkehrenden Wilderer den Anschlag auf Joseph II. verhindern. Zur Belohnung verteilt der Kaiser Orden und Adelstitel, bevor er gnädig winkend wieder abreist.

„Walter Voglmayer haben wir als wunderbaren Posaunisten in einem der Ensembles kennengelernt, mit dem wir unsere Fassung von Igor Strawinskys ‚Geschichte vom Soldaten‘ gespielt haben. [...] Vor geraumer Zeit brachte er uns ein Stück Musik: Werner Pirchners ‚Do you know emperor Joe?‘, eine lose Folge von kurzen Stücken für Bläserquintett, der Besetzung seines mund. ART-Ensembles.“³⁰⁹

Dieses musikalische Werk entstand aus Pirchners Schauspielmusik zu Fritz von Herzmanovsky-Orlandos „Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter“, welche 1982 mit größerer Ensemblebesetzung und gemischtem Chor für die Volksschauspiele Telfs geschrieben wurde.³¹⁰

Die Uraufführung im Kabinetttheater erfolgte 2003. Ausgangspunkt war die von Friedrich Torberg verkürzte Fassung des Werkes.

„Schon einmal zuvor ergab sich Gelegenheit und Nötigung, ein Nachlaßwerk Herzmanovskys aus seiner Überfülle und Überformung in einen öffentlich reproduzierbaren Zustand zu bringen, [...] Die drei Akte des parodistischen Spiels ‚Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter‘, die eine Aufführungsdauer von ungefähr fünf

³⁰⁹ URL:http://www.kabinetttheater.at/repertoire/kaiserfranz_mehr.htm [Zugriff 10.09.2007.]

³¹⁰ Vgl. ebd.

Stunden erfordert hätten, wurden [...] zu einem Einakter komprimiert, der knappe anderthalb Stunden dauerte.“³¹¹

Nach der ersten Lektüre stand für Julia Reichert und Christopher Widauer fest, ihre Spielfassung vor allem auf Herzmanovsky-Orlandos überschwängliche Regieanweisungen zu bauen. In ihnen werden Bilder seiner Vorstellungskraft umgesetzt, die dem Medium Figurentheater eher entgegenkommen als der ausufernde Dialogtext. Dazu ein Beispiel:³¹²

„Die Lakaien und das übrige Personal führen seine Weisungen aus. Sie nehmen die aus Watte bestehenden Dampfvolken herunter. [...]“³¹³

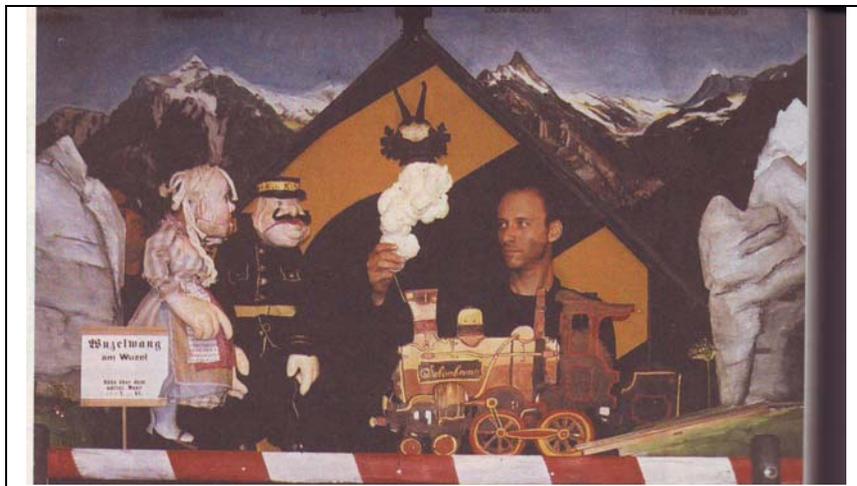


Abbildung 31: Die Dampfabnahme³¹⁴

Das Figurentheater ist durch seine Mittel geradezu prädestiniert, die poetische Metaphorik ganz unmittelbar zu zeigen. Im vorliegenden Werk Herzmanovsky-Orlandos erfolgt zusätzlich eine Steigerung dieser Aussagekraft durch die Skurrilität seiner bizarren Rollenerfindungen.³¹⁵

Das Personenverzeichnis umfasst, abgesehen von „zahlreichen Reisenden“, 48 Rollen, die in absteigender sozialer Positionierung präsentiert werden. Von allerhöchsten Herrschaften, über den Hochadel, der Hofgesellschaft,

³¹¹ Torberg, Friedrich in: Herzmanovsky-Orlando, Fritz: Das Gesamtwerk in einem Band. München, Wien 1963, S. 132.

³¹² Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

³¹³ Herzmanovsky-Orlando, Fritz: Das Gesamtwerk in einem Band. München, Wien 1963, S. 360.

³¹⁴ Abbildung 31: Archiv Julia Reichert.

³¹⁵ Vgl. Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 93.

dem guten Mittelstand, dem Volke, über Figuren zweifelhafter Provenienz, bis hin zu Personen aus dem Abschaum und der Hölle.³¹⁶

„Die mit * bezeichneten Rollen sind stumm, müssen bei Aufführungen nicht eigens besetzt werden und können aus dem Personenverzeichnis wegfallen.“³¹⁷

Das Kabinetttheater nimmt diese Anweisung wörtlich. Für den Prolog verwandelt sich das Bahnwärterhaus in eine Bühne, die zur Vorstellung der einzelnen Rollen dient. Alle im Personenverzeichnis gelisteten Rollen – Figuren aller Art – treten auf, erwähnen ihren meist grotesken Namen, Titel, usw.³¹⁸

„Wenn diese kleine Vor-Stellung vorbei ist, wird von den Puppenspielern auf offener Bühne aussortiert: Manche Figuren fallen weg – und tun dies wortwörtlich! Übrig bleiben Rollen, die zum Verständnis der Handlung notwendig sind.“³¹⁹

In weiterer Folge geht nun das Stück vor sich wie eine Probe, in der die Regisseurin die Anweisungen lesen muss, um den Akteuren ein Handlungsgerüst zu geben.



Abbildung 32: Die Regisseurin Julia Reichert³²⁰

³¹⁶ Vgl. Herzmanovsky-Orlando, Fritz: Das Gesamtwerk in einem Band. München, Wien 1963, S. 347-349.

³¹⁷ Ebd., S 349.

³¹⁸ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. It. Gesprächsprotokoll.

³¹⁹ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 28.

³²⁰ Abbildung 32: Archiv Julia Reichert.

Theater spielen und Regie führen wird zum Thema gemacht.

Die Zuschauer haben die Möglichkeit für einige Augenblicke ihre Sitze zu verlassen und am Geschehen hinter der Bühne teilzunehmen. Die Reaktionen des Publikums zeigten auf, dass das Klarlegen der Strukturen und das Thematisieren des Spielens und Inszenierens den Zauber der Vorstellung nicht bricht, sondern das Vergnügen am Spiel steigert.³²¹

„Werner Pirchners Werk stellte erstmals in der Geschichte des Kabinettheaters die Figurenspieler vor die schwierige Aufgabe, singen zu müssen, wobei als erschwerend hinzugekommen ist, die Stimme dem sehr oft grotesken Erscheinungsbild der Puppen anzupassen.“³²²

Je stärker das Figurenspiel in traditionell üblichen Formen verhaftet blieb, desto weniger wurde der „innere Geist“ von Pirchners Musik, die mit Formen spielt, getroffen.³²³

„Je unbefangener wir unseren (puppentheatralischen) Assoziationen freien Lauf ließen, je freier wir mit Dimensionen, Zeitsprüngen, offen gezeigten Kollisionen zwischen Spielern und Puppen umgingen – bis zu dem Punkt, an dem ein Spieler sich mit der Puppe des anderen verbrüdet, seine eigene k.o. schlägt und über die Rampe in den Abgrund fallen lässt, [...] desto leichtfüßiger stimmte die Szene mit Pirchners Musik überein und desto lebendiger wurde uns Herzmanovky-Orlandos absurder Kosmos.“³²⁴

7 Nestroy-Preis 2004 – Sündenfälle

Das Kabinettheater präsentierte am 1.6.2004: Sündenfälle – Theaterminiaturen zweier Autoren. Daniil Charms wurde bereits bei der konstituierenden Weihnachtsvorstellung 1989 vorgestellt. (Siehe auch Kap. 3.3.2.1.) – Die Entscheidung für Konstanty Ildefons Gałczyński erfolgte auf Vorschlag des österreichischen Autors Andreas Jungwirth.

³²¹ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 28.

³²² Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

³²³ Vgl. ebd.

³²⁴ Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 94.

Aufgeführt wurden:

Daniil Charms: „Der Sündenfall oder Die Erkenntnis des Guten und des Bösen“ – „Adam und Eva. Vaudeville in 4 Teilen“ – „Über Schein und Sein No.2.“

Konstanty Ildefons Gałczyński: „Das Ende der Mythologie aus seines Autors grimmiger Feder“ – „Das Geplauder des alten Kretins“ – „Der seltsame Kellner“ – „Die wegen des Winters misslungene Sintflut.“

Speziell für Sündenfälle, aber auch für seine außergewöhnlichen Produktionen – so die Jurybegründung – wurde das Kabinetttheater 2004 mit dem Nestroy-Preis für die beste Off-Theater-Produktion ausgezeichnet.

Regie führte nach Stationen in Deutschland, der Schweiz, zuletzt in Graz, Julia Reicherts Bruder – Thomas Reichert.

„Das ‚Kabinetttheater‘ hat seit ein paar Jahren seine Bühne auch für lebendige Schauspieler geöffnet und produzierte 2004 ‚Sündenfälle‘ [...] Hier kam ich ins Spiel. Es galt ein Zusammenspiel von Puppen verschiedener Größen und auch Schauspielern [...] zu inszenieren. [...] Ein spannender Vorgang.“³²⁵

Bei dieser Produktion sollte gezielt erarbeitet werden, ob und wie sich die Spielfigur, an ihre technischen und dramaturgischen Grenzen gestoßen, auch durch einen Schauspieler doublen lässt.³²⁶

„Ein spannendes Wechselspiel beginnt, Aufgaben werden aneinander delegiert und teilweise miteinander gelöst; die Grenzen beider Akteure zeigen wir offen, was bereits einen hohen Grad an Abstraktion vorlegt. Dass die Schauspieler, Rollenträger wie Stellvertreter für die Puppe, sich also quasi selbst beim Agieren zuschauen und hierfür an der einen oder anderen Stelle Puppen ‚benutzen‘ ist neu für uns und hat sich in der Probenarbeit immer mehr als ein gutes Mittel herauskristallisiert. Nicht selten haben die Puppen überraschende Interpretationen vorgelegt, die sehr nahe am Text sich hielten.“³²⁷

³²⁵ URL: <http://www.regie-thomasreichert.de/html/hauptseite.htm> [Zugriff 31.01.2008.]

³²⁶ Vgl. Reichert, Julia in: Sündenfälle, Programmheft, Wien 2004, o. S.

³²⁷ Ebd.

Die Basis für den gemeinsamen Titel der Theaterminiaturen bilden zwei Werke von Daniil Charms, denen alttestamentarische Verfremdungen und neuzeitliche Absurditäten zu Grunde liegen.

Daniil Charms: „Der Sündenfall oder Die Erkenntnis des Guten und des Bösen.“

„Eine Allee schön beschnittener Bäume stellt den Garten Eden dar. In der Mitte der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis. Vorn rechts eine Kirche.“³²⁸

Das Kabinettheater verwendet zwei Guckkasten Bühnen und im Vordergrund eine Spielfläche für das offene Spiel, den Garten Eden. Dieser wird Schritt für Schritt vor dem Publikum aufgebaut, allerdings anders als in den Regieanweisungen vorgesehen. In der Porzellangasse ist das Paradies eine quadratische Rasenfläche mit symmetrischer Anordnung der Bäume.

„Hier kann der Spieler herstellen und nicht nur darstellen, er, baut' das Paradies, stellt einen Teil des Werkprozesses coram publico aus und wird so selbst zum ‚Schöpfer der Welt‘.“³²⁹

Seitlich der Bühnen steht ein Tisch, an dem Julia Reichert Platz genommen hat. Auf dem Tisch befindet sich eine Miniaturkirche.

Jahwe, Gott der Genesis, ist FIGURA.

„FIGURA zeigt auf den Baum. Das ist der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen [...] von diesem Baum sollt ihr nicht essen.“³³⁰

Seine Darstellung erfolgt mit Julia Reicherts rechter Hand, die durch das Kirchenmodell beim Hauptportal austritt und auf den Baum weist.

Der eigentliche Verführer ist nicht die Schlange, sondern MEISTER LEONARDO.

„MEISTER LEONARDO Er verbietet dir, von diesem Baum zu essen. Dabei schmecken die Früchte von diesem Baum am besten. [...] Iß

³²⁸ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M. 1997, S. 158.

³²⁹ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 31.

³³⁰ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M. 1997, S. 158.

diesen Apfel! Iß! Iß! Iß. [...] Eva beißt ein Stück vom Apfel ab. Die Schlange klatscht vor Vergnügen in die Hände.“³³¹

Eine assoziative Querverbindung Charm'scher Prägung zu Leonardo da Vinci sehe ich im Bereich des Möglichen. Eines seiner Werke, ein Karton für einen Wandteppich für den König von Portugal, 1478, der verloren ging, hatte den Titel: „Adam und Eva im Paradies im Zeitpunkt ihrer Sünde.“³³²

„Leonardo ist eine Figur – etwa 20 cm hoch. Sie hat zwei Arme, die mit Stäben bewegt werden, wobei der Puppenspieler immer sichtbar ist. Adam und Eva sind zwei kleine geschnitzte Holzfiguren. Eva hat eine menschliche Doppelgängerin.“³³³

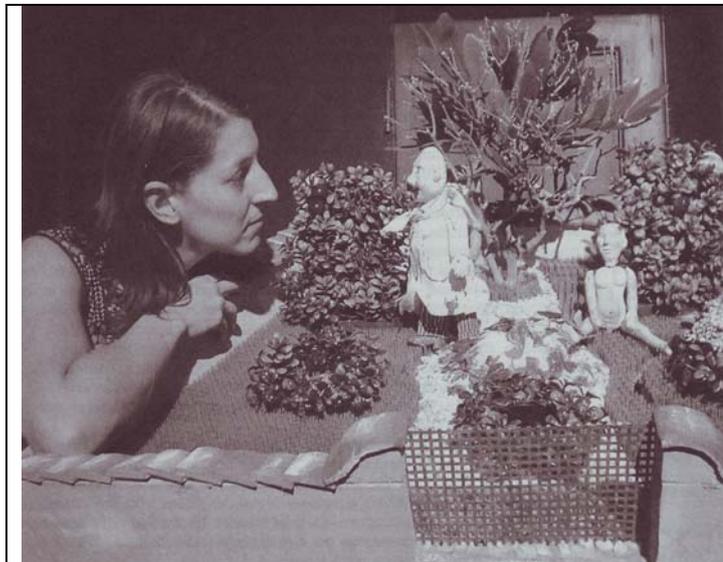


Abbildung 33: Eva im Garten Eden³³⁴

Eine Schlüsselszene – die Schlange auf dem Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen – geht über die gesamte Länge beider Bühnen. Der Kopf wird in der einen sichtbar, das Schwanzende in der anderen. Sie wirkt hinter dem winzigen Baum der Erkenntnis auf der Vorderbühne absurd riesig. Die Animation besorgen zwei Mitarbeiter.³³⁵

³³¹ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M. 1997, S. 160.

³³² Vgl. URL:<http://www.leo.skyar.com/malerei.htm> [Zugriff 05.01.2008.]

³³³ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³³⁴ Abbildung 33: Archiv Julia Reichert.

³³⁵ Vgl. Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 33.

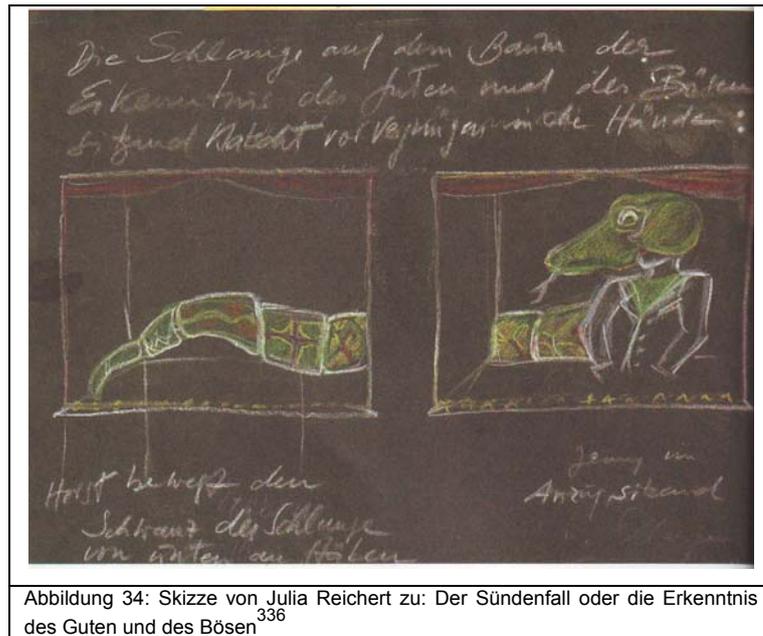


Abbildung 34: Skizze von Julia Reichert zu: Der Sündenfall oder die Erkenntnis des Guten und des Bösen³³⁶

Die Vertreibung aus dem Paradies erfolgt mittels einer konzertierten Aktion.

„FIGURA [...] Und deshalb raus aus meinem Garten! [...]
 ENGEL Raus! Raus! Raus!
 MEISTER LEONARDO [...] Raus, raus! Raus, raus! Winkt.
 Den Vorhang bitte!
 Vorhang.“³³⁷

Daniil Charms: „Adam und Eva. Vaudeville in 4 Teilen.“

Eine Akkumulation absurder Kurzszenen.

Schauplatz der ersten Szene: Ein stilisiertes Büro seitlich der Figurentheaterbühnen.

Anton Isaakovič will Adam sein, Natalja Borisovna soll Eva sein. Nach der Namensänderung fällt ein Besucher „wie vom Donner gerührt“ zu Boden.³³⁸

Drei Schauspieler sind in Aktion.

„Über die Straße sprengen Pferde auf drei Beinen. Aus Moskau weht ein violetter Wind. [...] Adam Isaakovič und Eva Borisovna fliegen über

³³⁶ Abbildung 34: Archiv Julia Reichert.

³³⁷ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M. 1997, S. 162.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 163.

der Stadt Leningrad. Das Volk kniet nieder und bittet um Gnade.
[...]“³³⁹

Diese zwei Szenen spielen auf den Figurentheaterbühnen. Die verwendeten Pferde auf drei Beinen sind Halbreliéffiguren. Der violette Wind ist eine violette Wolkenstimmung, die ungefähr 10 Sekunden anhält. Beide Figuren fliegen über der Stadt Leningrad und winken huldvoll ins Publikum.³⁴⁰

„Adam und Eva sitzen auf einer Birke und singen.“³⁴¹

Das Finale wird erneut außerhalb des Figurentheaters dargestellt. Das Paar sitzt singend seitlich der Bühnen auf einem Schreibtisch, hinter dem sich ein Baum entfaltet.³⁴²

Daniil Charms: „Über Schein und Sein NR. 2.“

Die sukzessive Berausung des Alkoholikers Nikolaj Ivanovič Serpuchov, für den sich die ichbezogene Wirklichkeit Schritt für Schritt auflöst. Nach „Die Ursonate“ wird auch in diesem Stück die von Christopher Widauer geführte Klappmaulfigur verwendet.³⁴³ (Siehe auch Kap. 6.8 und 8.1.)

„Diese Kurzszene zeigt eine interessante Variation der offenen Spielweise. Es gibt keinen Dialog des Figurenspielers mit der Figur. Die Figur ist der Erzähler. Sie referiert über den Figurenspieler, der auch den Alkoholiker Serpuchov darstellt.“³⁴⁴

Konstanty Ildefons Gałczyński.

Gałczyński wurde am 23.01.1905 in Warschau geboren. Er studierte englische und klassische Philologie. Sein erstes Gedicht erschien 1923. 1928 schloss er sich der Poeten-Gruppe „Quadriga“ an, 1931 ging er als Kulturreferent des polnischen Konsulats nach Berlin. Ab 1934 arbeitete er als freier Autor für Zeitschriften und Funk. 1939 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen, kam in Gefangenschaft und kehrte 1946 nach Polen zurück.

³³⁹ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M. 1997, S. 163.

³⁴⁰ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁴¹ Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M. 1997, S. 163.

³⁴² Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁴³ Vgl. ebd.

³⁴⁴ Ebd.

Neben lyrischen Gedichten publizierte er in der populärsten polnischen Illustrierten „Przekrój“ (Querschnitt) den Zyklus „Die Grüne Gans“.³⁴⁵

„Gałczyńskis ‚Grüne Gans‘ [...] war ein ernstzunehmender, origineller Einfall, die alte Schaubude, die gesellschaftliche Funktion des Volkstheaters, das moralisierende Marionettenspiel und den bekehrenden Moritatensang, die Tierfabel und die menschliche Komödie miteinander zu verbinden und [...] zu einem neuen und volkstümlichen Lese-Mini-Kabarett zu machen.“³⁴⁶

Die vom Kabinetttheater vorgestellten Theaterminiaturen stammen aus der „Grünen Gans“. Da Polen erst kurz vor der Premiere der „Sündenfälle“ in die EU eingetreten war, bezeichneten Julia Reichert und Christopher Widauer ihren Theaterabend mit dem Untertitel „Ein Beitrag zur Osterheiterung.“³⁴⁷

Konstanty Ildefons Gałczyński: „Das Ende der Mythologie aus seines Autors grimmiger Feder.“

Gałczyński thematisiert die Beziehung von Jupiter zu Leda, der er als Schwan erschienen war. Er verändert jedoch die antike Mythologie, indem er zunächst Leda ebenfalls als Schwan zeigt. Auf der rechten Figurenbühne präsentiert das Kabinetttheater „Danse d’un Cygne“ der Weihnachtsvorstellung 1989. (Siehe auch Kap. 3.3.1.) Die Bühne wird geschlossen – in der linken Figurenbühne verkörpern zwei Schauspieler Jupiter und Leda.³⁴⁸

„Leda: Jupiter, wie schön du warst in Schwanengestalt! Wie hast du mich geküßt!“³⁴⁹

Resultat der Liebesnacht sind drei mythologische Eier, aus denen drei mythologische Kinder schlüpfen sollen.³⁵⁰

³⁴⁵ Vgl. Dedecius, Karl in: Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Die Grüne Gans. Frankfurt a. M. 1969, S. 163-165.

³⁴⁶ Ebd., S. 166.

³⁴⁷ Vgl. Reichert, Julia in: Sündenfälle, Programmheft, Wien 2004, o. S.

³⁴⁸ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁴⁹ Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Das Kleintheater „Grüne Gans“ gibt sich die Ehre zu präsentieren. Kopie von Julia Reichert, S. 116.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 116.

„Jupiter, sehr finster: [...] Genug! [...] schaltet die elektrische Kochplatte ein und brutzelt sich aus den drei mythologischen Eiern ein realistisches Rührei mit Schnittlauch.“³⁵¹

Leda protestiert vehement, der allwissende Jupiter verweist jedoch auf die durch sein Handeln vorteilhaft veränderte Zukunft.³⁵²

„Jupiter: [...] Aber du begreifst wohl, daß von Kastor und Pollux keinerlei Nutzen kommen wird, und was Helena angeht, so sind die Folgen bekannt: Trojanischer Krieg. Und wir haben den Krieg absolut satt. Verschlingt das Rührei. Vorhang.“³⁵³

Konstanty Ildefons Gałczyński: „Das Geplauder des alten Kretins.“

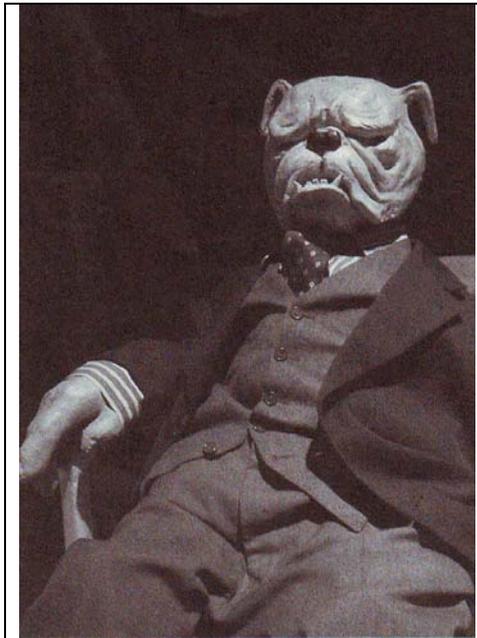


Abbildung 35: Der alte Kretin³⁵⁴

Der alte Kretin ist eine Klappmaulpuppe, die von Christopher Widauer geführt wird. Er sitzt bei dieser kurzen Szene, hinter einer Zeitung verborgen, neben der Figur auf einer Parkbank.³⁵⁵

³⁵¹ Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Das Kleintheater „Grüne Gans“ gibt sich die Ehre zu präsentieren. Kopie von Julia Reichert, S. 116.

³⁵² Vgl. ebd., S. 117.

³⁵³ Ebd., S. 117.

³⁵⁴ Abbildung 35: Archiv Julia Reichert.

³⁵⁵ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

„Ich habe drei Hände. Eine synthetische Hand hält die Zeitung, meine linke Hand blättert um, die rechte Hand dient der Figurenführung.“³⁵⁶

Der gesprochene Monolog besteht zunächst in einer pauschalen Glorifizierung der Vergangenheit, es folgt eine Laudatio auf das Wiener Schnitzel, das „Hawelka“, zuletzt auf Kaiser Franz Joseph.³⁵⁷

„Tränen beginnen mit solcher Geschwindigkeit zu kullern, daß sich das weitere Aufsagen des Monologs als unmöglich erweist. Weswegen der Vorhang majestätisch fällt.“³⁵⁸

Ebenfalls zur Aufführung gelangten:

„Der seltsame Kellner“ – ein Vierpersonenstück mit skurrilen Dialogen zwischen einem Kellner und drei Gästen, sowie „Die wegen des Winters misslungene Sintflut“ – Noah sieht sich gezwungen, seine Arche auf Winterbetrieb umzustellen.³⁵⁹

8 Premieren 2004 bis 2006

8.1 „Das andere Konzert“

In neuem Gewand präsentierte sich der frühere Symphoniker-Zyklus „Musik zum Kennenlernen“ bei seiner Premiere als „Das andere Konzert“ am 21.11.2004 im Wiener Konzerthaus. Die Wiener Symphoniker unter der Leitung von Roberto Abbado brachten „Bilder einer Ausstellung“ von Modest Mussorgskij in der Orchesterfassung von Maurice Ravel zu Gehör. Zwischen den einzelnen Klanggemälden wurden die Besucher Zeuge eines Dialogs zwischen Christopher Widauer und seinem „Onkel“, einer fast lebensgroßen, ausdrucksstarken Klappmaulpuppe, die von ihm in offener Spielweise geführt wurde. (Siehe auch Kap. 6.8. und 7.)

³⁵⁶ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁵⁷ Vgl. Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Das Kleintheater „Grüne Gans“ gibt sich die Ehre zu präsentieren. Kopie von Julia Reichert, S. 118-119.

³⁵⁸ Ebd., S. 119.

³⁵⁹ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

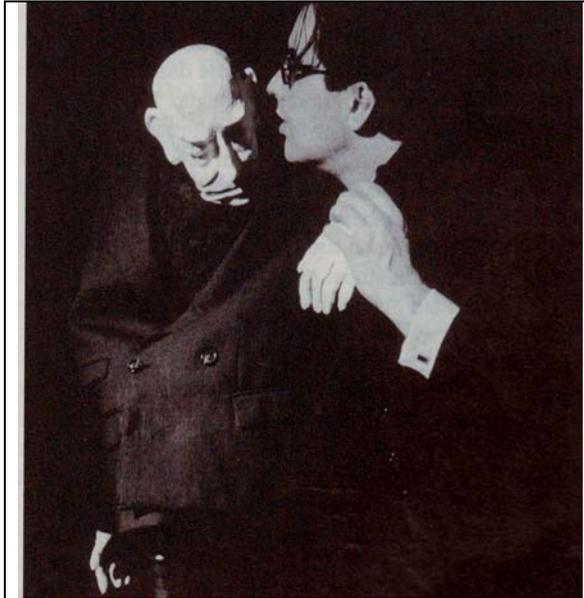


Abbildung 36: Christopher Widauer und sein „Onkel“³⁶⁰

„Christoph Lieben, der Chef vom Konzerthaus hat sich das ausgedacht [...] und tatsächlich, es hat funktioniert. So gut, dass auch in den Folgejahren jeweils drei Veranstaltungen stattfanden.“³⁶¹

Christopher Widauer ist gleichzeitig Akteur und Figurenspieler. Als Akteur wird Mimik und Stimme auf seine Rolle als Diskussionspartner abgestimmt. In seiner Position als Figurenspieler wird jegliche Mimik zurückgenommen, seine Stimme, die er der Puppe verleiht, höher angesetzt.

Das Publikum fand Gefallen an den Gesprächen zwischen den beiden Protagonisten. Der „Onkel“ war dabei weniger an Konventionen gebunden als sein Neffe, indem er gängige Klischees in Zweifel stellte und nicht mit Kritik sparte: Etwa an der Sicht, dass Mussorgskij ein politischer Komponist gewesen sei und für die breite Volksmasse geschrieben habe. Er vermittelte aber auch Wissenswertes über Mussorgskij und sein Werk. So sollen sich die „Bilder einer Ausstellung“ mehr um die gemeinsamen Erlebnisse des Komponisten mit dem Maler Hartmann drehen als um die gegenständlichen Bilder.³⁶²

³⁶⁰ Abbildung 36: Archiv Julia Reichert.

³⁶¹ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁶² Vgl. [URL: http://www.wiener-symphoniker.at/aktuelles/deutsch/2004_05_andereskonzert/anderes_konzert.htm](http://www.wiener-symphoniker.at/aktuelles/deutsch/2004_05_andereskonzert/anderes_konzert.htm) [Zugriff 31.01.2008.]

„Kürzlich sagte jemand nach dem Konzert, die Puppe spielt Christopher glatt an die Wand. Das Publikum empfindet das so. Weil die Puppe natürlich in einer Art duellhaften Situation den saftigeren Text bekommt. Sie kann Statements von sich geben, die kein Mensch sagen kann, [...] Außerdem ist sie alterslos: Sie war natürlich mit allen Komponisten verwandt oder bekannt. [...] Sie kann [...] mit den Zuschauern fraternisieren – was der Spieler nie dürfte. Und sie kann das Publikum angreifen.“³⁶³

Der einzige Nachteil dieser Kombination von klassischer Musik und Figurentheater liegt in dem Umstand, dass „Das andere Konzert“ durch die langen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Sätzen – hier findet der Dialog statt – nicht im Sinne der Komponisten ist.

8.2 Darius Milhaud - Bohuslaw Martinů: „Le boeuf dans la cuisine – The Nothing Doing Bar“

Im Frühjahr 2005 brachte das Kabinetttheater unter diesem Titel Milhauds „Le boeuf sur le toit“, sowie „La revue de cuisine“ von Martinů im neuen Saal des Wiener Konzerthauses zur Aufführung.

„Wir wollten ursprünglich beide Werke mittels einer Drehbühne miteinander verzahnen, was sich aber als zu aufwändig und nicht besonders praktikabel herausgestellt hat. Wir haben sie schließlich hintereinander auf unterschiedlich konzipierten Bühnen gespielt, begonnen wurde mit ‚La revue de cuisine‘ von Martinů.“³⁶⁴

Nach entscheidenden Impulsen seines Komponierens befragt, verwies Martinů auf die tschechische Volksmusik, die frühenglische Madrigalkunst und das Werk Debussys. Zweifellos blieb auch das Frühwerk Strawinskys nicht ohne Einfluss auf die stilistische Orientierung des Komponisten.³⁶⁵

Er fand jedoch auch Gefallen an der Leichtigkeit und Freiheit der Musikgestaltung.

³⁶³ Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 175.

³⁶⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁶⁵ Vgl. Renner, Hans und Schweizer, Klaus: Konzertführer. Stuttgart 1985, S. 651.

„Als ihn 1927 die Tänzerin Jarmila Kröschlowa fragt, ob er für ihre [...] Tanzcompagnie ein (sehr genau ausgeführtes) Storyboard zu einem Ballett vertonen möchte, sagt er sofort zu.“³⁶⁶

In weiterer Folge beauftragte er Jan Löwenbach, den Librettisten seiner Oper „Der Soldat und die Tänzerin“, Zwischentexte zu schreiben, und noch im selben Jahr wurde die „Kuchanska Revue“ – ein Einblick in die unbekanntere Welt von Küchenutensilien – in Prag uraufgeführt.³⁶⁷

„Die Küchenrevue spielt in einer großen schwarzen Bühne, in die sechs Ausschnitte verschiedener Dimensionen eingelassen sind, in denen sechs Szenen zu der Musik von Martinů gezeigt werden – kleine Dramen zwischen Objekten, wie einem Glas und einem Siphon, der versucht das Glas zu füllen, welches immer wieder ausweicht.“³⁶⁸

Der Titel von Darius Milhauds „Le boeuf sur le toit“, komponiert 1919, Text von Jean Cocteau, geht auf ein populäres brasilianisches Lied zurück. Tangos, Sambas und andere rhythmisch pointierte Tänze finden ebenfalls Eingang in sein Werk, wobei von Milhaud sein von ihm besonders kultiviertes Stilmittel der Polytonalität geradezu exemplarisch eingesetzt wird.³⁶⁹

Die leicht fassliche Musik mit ihrem 15 mal wiederkehrenden Refrain vom „Ochsen auf dem Dach“ hat den Charakter eines musikalischen Bilderbogens, der den in der Erinnerung verklärten Weg von Rio de Janeiro in die Turbulenz der Pariser Musichalls nachzuzeichnen versucht. Den Rahmen bildet eine amerikanische Bar, in welcher sich unter einem bunt zusammengewürfelten Publikum groteske Nonsense-Szenen mit surrealistischem Anstrich abspielen.³⁷⁰

³⁶⁶ URL:<http://www.kabinetttheater.at/repertoire/le-boeuf.htm> [Zugriff 31.01.2008.]

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

³⁶⁹ Vgl. Csampai, Attila und Holland, Dietmar (Hrsg.): Der Konzertführer. Reinbeck bei Hamburg 1987, S. 986.

³⁷⁰ Vgl. Renner, Hans und Schweizer, Klaus: Konzertführer. Stuttgart 1995, S. 673.



Abbildung 37: Le boeuf dans la cuisine-The Nothing Doing Bar³⁷¹

„Die schwarze Bühne mit den sechs Ausschnitten der Küchenrevue fällt weg, das Bühnenbild zeigt eine Bar: Le Boeuf dans la cuisine – Untertitel: The Nothing Doing Bar. Von uns sind die Bilder, die theatralische Umsetzung; wir folgen jedoch genau den skurrilen Ideen von Jean Cocteau: Wir zeigen den Raucher, dessen Rauchkringel von der Barfrau abgeplückt werden, den Polizisten, der zur Bar gelockt wird, wo er von einem Ventilator geköpft wird, u.a.m.“³⁷²

8.3 „I will a little tink – Gegenseitige Beeinflussung von vorläufig ganz rätselhafter Art“

„I will a little tink‘ war Albert Einsteins Antwort, wenn er auf eine Frage nicht sofort replizieren konnte – bis zum Ende seines langen Lebens beschränkte sich sein englisches Vokabular auf nur ungefähr 300 Worte.“³⁷³

Ein Maximum an „scientific thinking“ führte 1905 zum „Annus mirabilis“ für Einstein, der in kurzer Zeit fünf Abhandlungen publizierte, die tiefgreifende

³⁷¹ Abbildung 37: Archiv Julia Reichert.

³⁷² Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁷³ Ebd.

Veränderungen der Physik mit sich zogen. 100 Jahre danach war die Premiere von „I will a little tink“.³⁷⁴

Das Kabinetttheater untersucht, ob auch andere Personen an Einsteins wissenschaftlichen Arbeiten Anteil hatten, die aber unerwähnt blieben, vor allem Mileva Marić, seine spätere Ehegattin.

„Milevas Anteil an den Arbeiten, mit denen Albert Einstein ab 1905 berühmt wurde, wird bis heute verleugnet und liegt nicht einmal im Blickfeld der Einstein-Biographen. In einem Brief vom 27. März 1901 schreibt Einstein an Mileva: ‚Wie stolz und glücklich werde ich sein, wenn wir beide zusammen unsere Arbeit über die Relativbewegung siegreich zu Ende geführt haben.‘“³⁷⁵

Auch Einsteins Kollege im Berner Patentamt, Michele Besso, im Privatleben Diskussionspartner Einsteins, der entscheidende Anregungen zur Speziellen Relativitätstheorie vermittelt hat, wurde nur in Form einer Danksagung gewürdigt.³⁷⁶

„Hauptfigur auf der Bühne in diesem textdominanten Stück ist Anna Tumarkin, eine Philosophieprofessorin aus Bern, die über Mileva Marić referiert. Für die ausdrucksstarke Umsetzung sorgt eine große Klappmaulpuppe, die in Julia Reicherts ‚Für Elise‘ wiederverwendet wurde.“ (Siehe auch Kap. 10.2.)³⁷⁷

³⁷⁴ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁷⁵ Maurer, Margarete: „Die Eltern“ oder der „Vater“ der Relativitätstheorie?, in: Kanngießer, Birgit u.a. (Hrsg.): Dokumentation des 18. Bundesweiten Kongresses von Frauen in Naturwissenschaft und Technik vom 28.-31. Mai 1992 in Bremen. Bremen 1992, S. 276-295.

³⁷⁶ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁷⁷ Ebd.

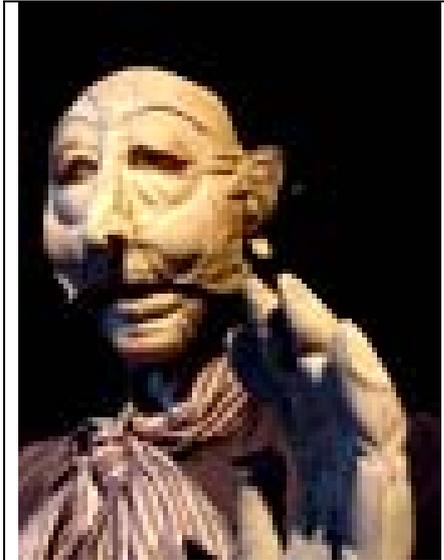


Abbildung 38: Anna Tumarkin³⁷⁸

Auch Michele Besso kommt in figürlicher Darstellung zu Wort. Ergänzt wird der Kommentar über Einstein mittels zweier kleiner Marionetten, welche Einsteins Sohn Eduard sowie Robert Walser verkörpern, die sich jahrelang in derselben Nervenheilanstalt aufgehalten haben.³⁷⁹

8.4 Salvatore Sciarrino: „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“

Salvatore Sciarrino schrieb seine Oper 1999 für den Puppenspieler Mimmo Cuticchio, der in Palermo traditionelles sizilianisches Puppentheater lebendig hält – große schwere Holzpuppen, überschwängliche Dekors, archaisch heftiges Theater. Seit damals ist das Werk nicht wieder aufgeführt worden. Marino Formenti hat Salvatore Sciarrino davon überzeugt, seine Oper dem Kabinettheater anzuvertrauen. Im November 2006 war die Premiere in der Porzellangasse. Musikalische Leitung: Marino Formenti.³⁸⁰

„Sciarrino stellt sich mit diesem Stück in die ruhmreiche Reihe der Künstler, die die alchemische Wechselwirkung zwischen Ernst und Klamauk, zwischen den Abgründen der Seele und der ironischen

³⁷⁸ Abbildung 38: Archiv Julia Reichert.

³⁷⁹ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁸⁰ Vgl. ebd.

Distanz gesucht und geliebt haben. Eine Wechselwirkung, die eine beinahe kathartische Funktion erfüllt, die uns – unter anderem – brutal mit unserer Klischeehaftigkeit konfrontiert und uns schließlich der ‚Wahrheit‘ noch ein Stück näher bringt. So kommen in dieser Musik neben wundervoll introvertierten, vergeistigten Musiknummern auch fetzige Scarlatti-Bearbeitungen, eine Quasi-Punkrock-Nummer und ganz zum Schluss ein – frei nachempfundenes – sizilianisches Volkslied ‚dei Pupi‘ vor.“³⁸¹

Don Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa, stammte aus einer der ältesten und vornehmsten Familien des Königreiches Neapel und beider Sizilien. Sein Leben war zunächst ganz auf die Musik ausgerichtet. Durch den Tod seines älteren Bruders wurde er 1586 regierender Fürst. Seine Standesehe mit der schönen Maria d’Avalos endete in einer Katastrophe.³⁸²

Sie verliebte sich in Don Fabrizio Carafa, Herzog von Andria. Tänze bei Festlichkeiten waren die ersten Kontakte. Im Garten Don Garzias von Toledo in Chiaia waren sie zum ersten Mal allein. Lange Monate hindurch trafen sie sich im Haus Don Garzias und an anderen verschwiegenen Orten. Selbst in den Gemächern der Fürstin verbrachten sie manche Liebesstunde. Don Giulio Gesualdo, der Onkel des Fürsten, war der Erste, dem die tiefe Vertrautheit der beiden auffiel. Auch ihn hatte die Schönheit Marias verzaubert, er wurde von ihr jedoch zurückgewiesen. Sein Ärger, sie als Geliebte eines anderen sehen zu müssen, war so groß, dass er den Fürsten informierte.³⁸³

„Damit die Fürstin keinen Verdacht schöpfte, verbreitete er eines Tages die Nachricht, er wolle [...] auf die Jagd gehen, diesen Abend aber nicht mehr zurückkehren, sondern erst am nächsten Tag. Auf die Nachricht, der Fürst sei zur Jagd [...] eilte der Herzog spätabends zu seiner Geliebten. [...] Gegen Mitternacht kehrte der Fürst zum Palast zurück. Begleitet von einer Truppe bewaffneter Cavalieri, [...] Der

³⁸¹ Formenti, Marino: Salvatore Sciarrino und das Marionettentheater, in: Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

³⁸² Vgl. Meister, Hubert: Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos. Regensburg 1973, S. 23.

³⁸³ Vgl. Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. München 2000, S. 32-33.

Fürst brach die Tür auf [...] fand seine Gemahlin nackt in den Armen des Herzogs [...] und erdolchte mit vielen Stichen das schlafende Liebespaar, [...]"³⁸⁴

Dieser Doppelmord war bald vergessen. Nach der ersten Untersuchung war von offizieller Seite nichts mehr zu vernehmen. Ein öffentliches Verfahren hätte zu viel Aufsehen erregt und den Ruf der edelsten Familien Neapels geschädigt.³⁸⁵ Gesualdo scheint sich nie erholt zu haben. Seine Buß- und Leidenssehnsucht nahm pathologische Formen an – zehn oder zwölf eigens für diesen Zweck eingestellte Männer mussten ihn dreimal täglich heftig schlagen. Die Auswahl der Texte für seine religiösen Kompositionen ist nach aller Wahrscheinlichkeit auf seine Reue über die Ermordung seiner Gattin und deren Liebhaber zurückzuführen.³⁸⁶

Das Kabinetttheater öffnete am 22.11.2006 die Akte Gesualdo di Venosa – 10 Bilder für Saxofon-Quartett und Sopran. Der erzählende und erklärende Text wird vom abseits sitzenden Chronisten, aber auch von Don Giulio Gesualdo, dem Onkel des Fürsten, einer von Christopher Widauer geführten Klappmaulfigur, der er auch seine Stimme verleiht, vorgetragen. In Anlehnung an Mimmo Cuticchio verwendet auch das Kabinetttheater große, steife, mit Rückenstab geführte Figuren.³⁸⁷



³⁸⁴ Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. München 2000, S. 34-35.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 56.

³⁸⁶ Vgl. Meister, Hubert: Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos. Regensburg 1973, S. 23-24.

³⁸⁷ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁸⁸ Abbildung 39: Archiv Julia Reichert.

Das erste Bild führt in die Handlung ein – eine Jagdszene nach Art des Schattentheaters. Es folgt eine Balleröffnung im Palazzo San Seveso in Neapel. Zu den Klängen einer Gagliarda werden zwischen Maria und Fabrizio Vereinbarungen getroffen, die zu einem Wiedersehen abseits der Zeremonien führen sollen. Die Gagliarda mit ihrem traditionellen Verlauf dauert einige Minuten. Diese relativ lange Sequenz überbrückt das Kabinettheater mit unterschiedlichen Einsichten in den Ballsaal.³⁸⁹

„Es ist eine relativ aufwändige Konstruktion: Eine große Tanzfläche, auf der die Figuren mit Hilfe von Magneten geführt werden. Am Beginn dieser Szene wird der Ballsaal mit den tanzenden Paaren von innen gezeigt. In weiterer Folge wird der Tanzboden hochgekippt – der Einblick erfolgt von oben. Die dritte Einstellung geht in die Ausgangsposition zurück, eine Wand wird eingefügt, die den Beobachtungspunkt außerhalb des Gebäudes verlegt.“³⁹⁰

Die Weiterführung der Handlung basiert auf den historischen Überlieferungen: Erste Begegnung im Garten Don Garzias.

„In einer mediterranen Gartenanlage [...] fällt aus dem hohen Fenster eines Renaissanceschlosses goldenes Licht auf eine von Buschwerk gesäumte Rasenfläche. Zwei Figuren – ein Mann und eine Frau – halten sich dahinter versteckt, [...] Die Musik erreicht sie in immer kleiner werdenden Wellen, stets an der Kippe zum endgültigen Verebben und sich doch immer wieder aus sich selbst heraus erneuernd. [...] Mit dem Nachdruck der musikalischen Schleifen bemächtigt sich vom Schloss her allmählich eine finstere, obsessive Leidenschaft der Melodie, [...]“³⁹¹

Abreise und Rückkehr des Herzogs werden von Orchester und Sopran mit Einbeziehung des Chronisten dokumentiert. Das Figurentheater wird in der Mordnacht eingesetzt.

„Man sieht Fabrizio und Maria im Schlafzimmer. Anschließend wird der Vorhang aus Dezenzgründen fast geschlossen, Kleidungsstücke

³⁸⁹ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Millner, Alexandra: *Musica prologica*, in: Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

werden durch diese kleine Öffnung auf den Boden vor der Bühne geworfen. Nach einiger Zeit wird der Vorhang zum Bedeutungsträger für den Mord – er wird blutrot eingefärbt.“³⁹²

Eine historisch nicht untermauerte Szene wird vom Kabinetttheater in den Handlungsablauf einbezogen.

Es soll während der tragischen Ereignisse im Oktober 1590 mehr geschehen sein als die offizielle Untersuchung enthüllte: Es besteht die Vermutung, dass Donna Maria außer dem ersten Sohn einem weiteren Kind das Leben geschenkt hat, welches zu diesem Zeitpunkt nur einige Monate alt gewesen ist. Gesualdo soll in diesem Kind bestimmte Züge des Herzogs von Andria wiedererkannt haben. Im großen Saal des Schlosses legte er das Kind in eine Wiege und hängte sie im Gewölbe auf. Dann befahl er die Wiege derart hin- und herzuschaukeln, dass die Seele des Kindes sich zu Gott erhob.³⁹³

„Man sieht die Schaukel, einen mit Bändern am oberen Bühnenrand befestigten Korb, der zunächst langsam, dann immer schneller schwingt – bis der Vorhang geschlossen wird.“³⁹⁴

Das Finale im Figurentheater deckt sich mit der geschichtlichen Überlieferung: Die Körper der unglücklich Liebenden werden aus dem Gemach vor den Palast geschleift und auf den Stufen liegen gelassen.³⁹⁵

Übertriebene historische Detailtreue vermittelt die anschließende vom Kabinetttheater leicht entschärfte Kurzszene.

„Während die Leichen auf jener Treppe lagen, habe sich, wie es heißt, ein Terziario des Dominikanerordens am Leichnam Donna Marias vergangen, obwohl dieser schon erstarrt war.“³⁹⁶

Für die Schlusszene entlehnt das Kabinetttheater bewusst die Thematik des Giovanni Balducci, Florenz, zugeschriebenen Altarbildes der von Don Carlo

³⁹² Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁹³ Vgl. Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. München 2000, S. 54.

³⁹⁴ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁹⁵ Vgl. Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. München 2000, S. 35.

³⁹⁶ Ebd., S. 35.

Gesualdo als Sühne für seine Morde 1592 errichteten Kapelle Santa Maria delle Grazie.³⁹⁷

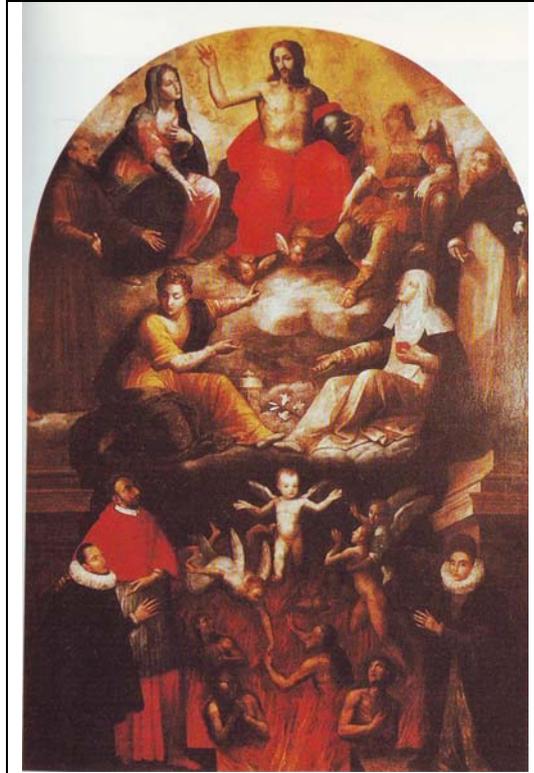


Abbildung 40: Giovanni Balducci: Das Jüngste Gericht³⁹⁸

Die Mehrheit der dargestellten Personen hat den Blick auf den Erlöser gerichtet und zeigt auf den links neben dem Purgatorium betenden Sünder Don Carlo Gesualdo. Maria Magdalena ist die Einzige, die einen Vermittlungsversuch zwischen ihm und Jesus wagt.

Julia Reichert über die Schlusszene des Kabinetttheaters:

„Maria Magdalena bittet [...] einen mild winkenden Jesus um Absolution für einen armen Sünder. Gesualdo entkommt dem Fegefeuer, das neben ihm lodert [...] Dem Fürsten vom Venosa ist vergeben worden. Seine Musik hat ihm Unsterblichkeit verliehen.“³⁹⁹

³⁹⁷ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

³⁹⁸ Abbildung 40: Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. München 2000, S. 101.

³⁹⁹ Reichert, Julia in: Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

Die von Burgis Paier entworfenen und gefertigten Figurenkostüme sind auch bei kurzen Szenen – der „Sekundenauftritt des Terziario“ – von höchster Qualität und Detailtreue.



Abbildung 41: Kostümentwurf für den Terziario⁴⁰⁰

9 Kabinetttheater On Tour

Am 21.12.1989 fand die konstituierende Weihnachtsvorstellung des Kabinetttheaters in einem Grazer Pfarrkindergarten statt. (Siehe auch Kap. 3.3.) Bereits vor der Einladung von Ernst M. Binder, 1991 im Grazer Forum Stadtpark das erste Minidramen-Programm zu zeigen, erfolgte eine Teilnahme am Puppentheaterfestival in Gorizia – der Beginn des Kabinetttheaters On Tour.

„Wir sind wirklich viel unterwegs. Wir spielen auf prestigeträchtigen Festivals, sowie in Konzertsälen und Theatern. Die Einladungen erfolgen über viele verschiedene Kanäle. Es gibt Veranstalter, die uns bereits kennen, manche sehen uns erstmalig in Wien und unterbreiten uns Vorschläge, fallweise sind Artikel in Fachzeitschriften die Basis für eine Einladung.“⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Abbildung 41: Archiv Julia Reichert.

⁴⁰¹ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

Die Anreise innerhalb Europas erfolgt überwiegend mit einem gemieteten Bus, in dem die Figurenspieler Platz nehmen. Die letzte Sitzreihe wird entfernt. Dieser frei werdende Raum dient zur Unterbringung der Bühnen, Figuren und Requisiten. Bei Veranstaltungen in außereuropäischen Ländern, wie das „Puppentheaterfestival in Seoul“, wird das Flugzeug genommen. Die Materialien werden eine Woche vorher auf den Weg geschickt.⁴⁰²

„Bei Gastspielen in deutschsprachigen Staaten werden die der Aufführung zu Grunde liegenden Texte ohne Veränderung dem Repertoire entnommen. Bei der Planung einer Tournee in fremdsprachige Staaten gibt es die Möglichkeit ‚sprachfreie Stücke‘ zu spielen, in denen ausschließlich die Figurentheatertechnik zum Tragen kommt. Minidramen werden fallweise in der Landessprache aufgeführt.“⁴⁰³

Das Kabinetttheater hat auch von einer Verknüpfung der Landessprache mit deutschsprachigen Passagen Gebrauch gemacht.

„Wir haben in Göteborg ‚Die Geschichte vom Soldaten‘ zusammen mit den Göteborger Symphonikern aufgeführt, deren Chefdirigent, ein alter Freund von uns, Leiter der Grazer Oper war. Dort habe ich ungefähr ein Drittel des Textes – alle direkten Redestellen des Soldaten – auf Schwedisch gebracht. Der restliche Text verblieb in deutscher Sprache. [...] Es waren 1300 bis 1400 Leute im Theatersaal, denen es sicher gut gefallen hat – das hat man gemerkt.“⁴⁰⁴

Christopher Widauer verwendet bei der fremdsprachigen Version von „Die Geschichte vom Soldaten“ ein Hilfsmittel: Wenn das Figurenspiel ruht und allein die Musik im Mittelpunkt steht, nimmt er das Textbuch zur Hand und verwendet es als Gedächtnisstütze für seine Rolle.⁴⁰⁵

„Wir haben immer Leute gesucht, die mit uns Fremdsprachen geübt haben. Vor unserer Tournee nach Thailand, 2001, habe ich Kontakte

⁴⁰² Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ URL:<http://radio.sztaki.hu/node/get.php/094pr169> [Zugriff 23.08.2006.] Orange 94.0. Sendedatum: 18.10.2005, Serie Radio Dispositiv. Zu Gast Christopher Widauer, Gestalter Herbert Gnauer.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

zur Thailändischen Botschaft in Wien aufgenommen und den Kulturattaché ersucht, mir bei der Aussprache behilflich zu sein. Es war ein langer Weg, der von anfänglichem ‚Totlachen‘ über meine Sprachversuche zum ‚Ernstnehmen‘ führte.“⁴⁰⁶

Christopher Widauer sieht in fremdsprachigen Aufführungen durchaus eine Bereicherung für die Perfektionierung des Figurenspiels.

„Es ist vorteilhaft in einer anderen Sprache zu spielen, weil man diese andere Sprache stärker als die eigene als Instrument begreift, als etwas Abstraktes, das bearbeitet wird, wobei man noch sorgfältiger auf die Artikulation achtet als bei der eigenen Sprache.“⁴⁰⁷

Gastspiele des Kabinettheaters (Auszug).

- 1990 Puppentheaterfestival, Gorizia.
- 1992 „Literatur im März“, Messepalast Wien.
- 1993 Erstes Gastspiel in der Schweiz, Theater Basel.
- 1994 Poetik-Festival, Erlangen.
- 1995 Puppentheater Winterthur.
- 1996 „Hörgänge“, Schwaz.
- 1997 Tournee durch Nordrhein-Westfalen.
- 1998 Puppentheaterfestival, Halle a.d. Saale.
- 1999 Puppentheaterfestival, Seoul, Süd-Korea.
- 2000 Stadttheater Monfalcone.
- 2001 Festival Asien-Europa, Bangkok und Chang Mai.
- 2002 Gastspiele Kiew, Lemberg, Odessa.
- 2003 Chamber Musicfestival, Esbjerg, Dänemark.
- 2004 Kunsthaus Bregenz.⁴⁰⁸
- 2006 Helmut List-Halle, Graz.
- 2007 Prinzregententheater, München.

⁴⁰⁶ URL:<http://radio.sztaki.hu/node/get.php/094pr169> [Zugriff 23.08.2006.] Orange 94.0. Sendedatum: 18.10.2005, Serie Radio Dispositiv. Zu Gast Christopher Widauer, Gestalter Herbert Gnauer.

⁴⁰⁷ Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. It. Gesprächsprotokoll.

⁴⁰⁸ Vgl. Aufführungen und Gastspiele, in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien 2005, S. 191.

Die vom Kabinetttheater für 2008 geplante Gastspielreise führt vom Literaturforum Schwaz in Tirol über das Stadttheater Bielefeld zum „Theater Fletch Bizzel“ in Dortmund. Am Programm stehen ausgewählte Minidramen der letzten Jahre.⁴⁰⁹

10 Kabinetttheater aktuell

10.1 „Gute Götter, so ein Theater – Zur Hölle mit Orpheus“

„Hölle“ – so hieß der Pausenraum im Untergeschoss des Theaters an der Wien seit Oktober 1905, als dort unter diesem infernalischem Namen ein Kabaretttheater eröffnet wurde. Ende des Ersten Weltkrieges musste die „Hölle“ vorübergehend schließen. 1919 wurde sie wieder eröffnet. Mit der Übernahme der Herrschaft durch die Nationalsozialisten endete 1938 die Wiener Kultur des Kabarett. Nach dem Zweiten Weltkrieg nutzte das Staatsopernballett die Räumlichkeiten für Proben. In den 60er-Jahren wurden sie zum Pausenraum. Julia Reichert und Christopher Widauer hatten die Idee, diesen höllischen Theaterraum wiederzubeleben.⁴¹⁰

Geplant sind vier Produktionen 2007 und 2008, welche vier Jahrhunderte Oper umfassen und auf den Spielplan des Theaters an der Wien Bezug nehmen – was oben gespielt wird, sollte auch in der Hölle seinen Niederschlag finden. Vorbild war das 1927 im Deutschen Theater Berlin von Max Reinhardt gegründete Schall & Rauch Kabarett. Es war ein satirisches Spiegelbild zu den auf der großen Bühne aufgeführten Theaterstücken. Die Premiere von „Gute Götter, so ein Theater – Zur Hölle mit Orpheus“ – das Pendant zu Claudio Monteverdis „Orfeo“ im Haupthaus – fand am 20.03.2007 statt.

„Der Star der großen Bühne sucht noch kurz vor seinem Auftritt einen ruhigen Platz weit ab von der Hektik zwischen Garderobe und Rampe [...] Und so gelangt Orpheus, dargestellt von Ulrich Haselsteiner, tief

⁴⁰⁹ Vgl. URL:<http://www.kabinetttheater.at/aktuell.htm> [Zugriff 12.01.2008.]

⁴¹⁰ Vgl. Schmid, Nora in: Gute Götter – so ein Theater. Zur Hölle mit Orpheus, Programmheft Theater a. d. Wien, Wien 2007, o. S.

unter der Bühne in einen Raum voller Gerümpel: alte Bühnendekorationen, Requisiten, Kostüme, Masken, Puppen – ausrangierte Stars vergangener Aufführungen. [...] Sie sehen in dem Kommen von Orpheus ihre große Chance, endlich wieder [...] ins große Licht zu kommen.“⁴¹¹



Abbildung 42: Ausrangierte Stars vergangener Aufführungen⁴¹²

Die Figuren der Vergangenheit geben sich als Eurydike aus. Orpheus wird von ihnen umworben und zum Duett gebeten. Ein Trio, gebildet aus Akkordeon, Flöte und Violonchello, unterstützt ihr Begehren mit Orpheus-Thematik von Monteverdi über Gluck bis Offenbach.

„Immer mehr Leben kommt in die tote Materie, die Puppen ziehen den Sänger von oben in ihren Bannkreis.“⁴¹³

Eine Stimme aus dem Off ruft verzweifelt nach dem Hauptdarsteller an der großen Bühne, der jedoch verschollen bleibt. Er wird von den Puppen magisch angezogen und letztendlich in das Figurenspiel integriert. Er verschwindet unter dem Rock der Eurydike, um als kleine Puppe zwischen ihren Brüsten hervorzukriechen.

⁴¹¹ Widauer, Christopher in: Gute Götter – so ein Theater. Zur Hölle mit Orpheus, Programmheft Theater a. d. Wien, Wien 2007, o. S.

⁴¹² Abbildung 42: Archiv Julia Reichert.

⁴¹³ Widauer, Christopher in: Gute Götter – so ein Theater. Zur Hölle mit Orpheus, Programmheft Theater a. d. Wien, Wien 2007, o. S.

„Als der zur Orpheus-Figur gewandelte Orpheus-Darsteller aufbrechen will, um dem Ruf des Abendspielleiters nachzukommen, halten ihn die Puppen zurück und führen ihn dem götterbestimmten Schicksal zu. Orpheus wird in Stücke gerissen. Schließlich treibt sein Kopf, ganz wie es der Mythos lehrt, singend auf die Insel Lesbos zu.“⁴¹⁴

10.2 „Für Elise – Dialog für eine Stimme“

Erstmals tritt Julia Reichert als Autorin, Darstellerin und Puppenspielerin vor den Vorhang. Sie bringt in offener Spielweise den Monolog einer gealterten Klavierlehrerin zur Aufführung. Premiere 1.6.2007.

Julia Reichert schuf in Worten und – gemeinsam mit der Kostümbildnerin Burgis Paier – in Stoff eine Figur von erlesener Bosheit. Sie sitzt mit ihrer stummen Umblättern am Instrument, schwadroniert, demütigt und triumphiert. (Siehe auch Kap. 8.3.)⁴¹⁵



Abbildung 43: Julia Reichert und die Klavierlehrerin⁴¹⁶

Schwerpunkt des Abends ist der Zwang zu körperlicher Nähe zweier Personen, einer Nähe, die von allem anderen als von Harmonie erfüllt ist.

⁴¹⁴ URL:<http://www.kabinettheater.at/presse/presse-wz-hoelle.htm> [Zugriff 26.08.2007.]

⁴¹⁵ Vgl. Niedermeier, Cornelia in: Für Elise. Dialog für 1 Stimme, Programmheft o. J., o. S.

⁴¹⁶ Abbildung 43: UNIQUE 01/08. Wien 2008, S. 9.

Julia Reichert zeigt in Wort und Spiel eine klassische Abhängigkeitsstruktur mit psychischem Missbrauch.⁴¹⁷

Von besonderer Bedeutung erscheint ihr im vorliegenden Stück auch das zwanghafte Verhältnis zwischen dem Spieler und seiner Puppe.

„Anhand eines verworrenen Duetts, das sich am Klavier abspielt, wollte ich das Puppenspiel an sich thematisieren: Das ganze Stück über behauptet die Puppe, dass ihre Duettpartnerin nicht vorhanden sei; [...] Zwar spielt sich die Puppe in den Vordergrund und behauptet von sich, ein Eigenleben zu haben; letzten Endes ist aber allen Beteiligten klar, dass hinter ihr ein Mensch steht, der sie bewegt, es sozusagen immer einer Duettpartnerin bedarf, um diesen Fetzen Stoff zum Leben zu erwecken.“⁴¹⁸

Julia Reichert ist der Meinung, dass es der Puppe nie gelingt, die Präsenz ihrer Spielerin vollständig auszulöschen. Sie hält die Thematisierung und Theatralisierung dieser direkten Abhängigkeit für einen wichtigen Aspekt.⁴¹⁹

10.3 „Don Giovanni fährt zur Hölle“

Premiere 6.11.2007 – Die Inszenierung des Kabinetttheaters weist Analogien zu „Gute Götter, so ein Theater – Zur Hölle mit Orpheus“ auf. (Siehe auch Kap. 10.1.)

Oben, im fiktiven großen Theater, läuft Don Giovanni. Der Komtur fordert von Don Giovanni Reue und Abkehr vom bisherigen Lebenswandel. Er verweigert dies – es öffnet sich die Hölle. Don Giovanni verschwindet durch eine Klappe im Bühnenboden und landet in der „Hölle“ des Theaters an der Wien. Er hat die Absicht zwischen der Höllenfahrt-Szene und dem Schlussapplaus eine kleine Pause einzulegen.

„Aber in der Hölle gibt es keine Pause. Ihre Bewohner gieren nach frischen Stimmen. Es sind die Stars von gestern [...] geweckt von der Musik, die von der großen Bühne zu ihnen weht, schmerzlich daran

⁴¹⁷ Vgl. Niedermeier, Cornelia in: Für Elise. Dialog für 1 Stimme, Programmheft o. J., o. S.

⁴¹⁸ Reichert, Julia: Der Sprache auf den Mund kucken, in: UNIQUE 01/08. Wien 2008, S. 9.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 9.

erinnert, dass sie nicht mehr dabei sind, aber immer bereit zu neuen Taten.“⁴²⁰

Den Bewohnern der „Hölle“ werden neu entworfene Figuren zur Seite gestellt. Nicht nur Damen, die Don Giovanni verführt hat, sondern auch weibliche Rollen aus anderen Mozart-Opern. Don Giovanni erhält einen Doppelgänger auf der Figurenbühne, der letztendlich in eine Orgie verwickelt wird: Weibliche Puppen stehen Schlange vor seinem Bett. Das ist sogar einem Erotomanen zuviel – der Sänger des Don Giovanni verlässt die „Hölle“, um sich „oben“ dem Schlussapplaus zu stellen.

Die Musik spielt die Hauptrolle. Schon zu Mozarts Zeiten war es üblich, große Musik für oft seltsame Besetzungen zu arrangieren und ganz in diesem Sinne wagt sich ein skurriles, kleines Ensemble – Akkordeon, Violine, Schlagzeug – an die Musik von Wolfgang Amadeus Mozart.⁴²¹

10.4 Projekte

Für das erste Halbjahr 2008 plant das Kabinetttheater drei Erstaufführungen:

21.2.2008 – „Der fliegende Fidelio“, die dritte Produktion in der „Hölle“ des Theaters an der Wien. Themenstellung ist das „Gefangen-sein“. Neben „Fidelio“ behandelt das Kabinetttheater auch das Schicksal des „Fliegenden Holländers“ und der „Aida“ getreu der ursprünglichen Absicht, am dritten Abend je ein Werk der drei bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts mit Figurentheater zu verschränken.⁴²²

13.5.2008 – „Ein lieder Abend. Die Winterreise dahinterweise.“

Schuberts „Winterreise“, musikalisch durchgehört und gestaltet von dem international bekannten Pianisten Marino Formenti, gebrochen durch Gerhard Rühms spannende „Winterreise dahinterweise“.⁴²³

⁴²⁰ Widauer, Christopher in: Don Giovanni fährt zur Hölle, Programmheft Theater a. d. Wien, Wien 2007, o. S.

⁴²¹ Vgl. ebd.

⁴²² Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 10.01.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

⁴²³ Vgl. URL:<http://www.kabinetttheater.at/aktuell.htm> [Zugriff 12.01.2008.]

20.6.2008 – „EurOper.“

Mit „EurOper“ beendet das Kabinetttheater seinen Zyklus in der „Hölle“. Mittelpunkt ist die in Wien stattfindende Fußballeuropameisterschaft. Es ist ein Theaterabend vorgesehen, der die musikalische Antwort auf verschiedene Fragen sucht, welche Fußball nur am Rande betreffen. Was ist unter dem Rasen? Was ist hinter der Tribüne? Was geschieht im Abseits?⁴²⁴

⁴²⁴ Vgl. Interview mit Christopher Widauer vom 10.01.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

11 Conclusio

Die Ästhetik des Figurentheaters basiert auf einer Verknüpfung von Bildender und Darstellender Kunst mit einer Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten, die vom Kabinettheater in hohem Maße ausgeschöpft wurden. Die von Julia Reichert und Christopher Widauer verwendeten Materialien, Objekte und Puppen sind als handlungsfähige Rollenträger anzusehen, die vor allem bei Texten Verwendung fanden, die eher nicht für die große Bühne gedacht waren, oder als unaufführbar galten. Die Umsetzung im Figurentheater erfolgte zumeist auf illustrativ bildhafte bis phantastische Spiegelung des geschriebenen Wortes, die dessen innewohnende Absurdität und Ironie offen legte.

Julia Reichert und Christopher Widauer streben Figurentheater auf höchstem Niveau an. Das taten sie bereits bei der Weihnachtsvorstellung 1989. Das Minidrama „Die neugierigen alten Frauen“ von Daniil Charms blieb fast unverändert im Repertoire. In den Folgejahren wurden Figurentheaterstücke konzipiert und produziert, die neue szenische Variationen enthielten, wie – den sukzessiven Aufbau des Bühnenbildes – den Subjektsprung als mitbestimmendes Element des Handlungsablaufes – die Einbeziehung des Films – u.a. Die neu geschaffenen Figuren und ihre Mobilität, teilweise mit technisch ausgereiften Innenmechanismen, sowie deren gekonnte Handhabung, fanden in Kritiken stets positiven Niederschlag. Der Aktionsraum der Figuren wurde fallweise durch die Errichtung einer zusätzlichen Spielfläche vor den Bühnen für das offene Spiel vergrößert. Bei Sündenfällen agierten Schauspieler vor und hinter den Figurenbühnen.

Parallel zu der immer reichhaltiger werdenden Variationsbreite des Figurenspiels stellte auch die akustische Komponente immer größer werdende Ansprüche an die Figurenspieler. Bis 1998 kam das gesprochene Wort überwiegend vom Band. Erstmals bei der Koproduktion mit dem Theater Gruppe 80 – Shakespeares „Hamlet“ – mussten sie den gesamten Text sprechen. Eine Steigerung erfolgte bei Herzmanovksy-Orlandos „Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter“. Hier wurden die Figurenspieler vor die schwierige Aufgabe gestellt, singen zu müssen.

Die Vorstellungen des Kabinettheaters sind auf Grund ihrer qualitätvollen Präsentation immer ausverkauft. Eine zusätzliche Werbewirkung für das Stammhaus sehe ich in Christopher Widauers „Das andere Konzert“, welches seit 2004 regelmäßig im vollbesetzten Großen Saal des Wiener Konzerthauses aufgeführt wird.

Zuletzt eine kritische Betrachtung des Titels meiner Diplomarbeit: Das Kabinettheater – Entwicklungsgeschichte und künstlerischer Weg eines Figurentheaters für Erwachsene. Fallweise kommen auch Kinder und Jugendliche in die Porzellangasse, vor allem um die weihnachtliche Zeit zu Hugo Balls „Krippenspiel“.

12 Quellen

12.1 Literaturverzeichnis

an diesen sonnigen tagen, Programmheft o. J., o. S.

Artmann, Hans Carl: ein engel hilft mir früh aufstehn, Arbeiten für das Theater 2. München & Salzburg, Klaus G. Renner, 1995.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Zürich, Limmat, 1992.

Bartsch, Kurt: Das Bein, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2003, S. 142-143.

Bauer, Wolfgang: Mikrodramen. Berlin, Wolfgang Fietkan Verlag, 1964.

Bayer, Konrad: die begabten zuschauer, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2003, S. 27-30.

Blaeulich, Max: René Altmann: Ein Großmeister der kleinen Kunst, Sätze und Atempausen, in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005, S. 168.

Blaeulich, Max (Hrsg.): René Altmann. Wir werden uns kaum mehr kennen. Klagenfurt – Salzburg, Wieser, 1993.

Brandtner, Andreas/Danielczyk, Julia: Die Orte des Helmut Eisendle. Katalog der 243. Wechsellausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 2003, S. 12-29.

Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2003.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992.

Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien, Peter Lang, 1992.

Bühne, Österreichs große Theaterzeitschrift 11/93. Wien, Orac.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, Bd. 2. Zürich, Prag, Wien, Büchergilde Gutenberg, 1991.

Csampa, Attila/Holland, Dietmar (Hrsg.): Der Konzertführer. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1987.

Darmstaedter, Robert/Hase-Schmundt, Ulrike von: Reclams Künstlerlexikon. Stuttgart, Reclam, 1995.

Debüser, Lola (Hrsg.): Daniil Charms, Zwischenfälle. Frankfurt a. M., Fischer, 1993.

Dedecius, Karl in: Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Die Grüne Gans. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1969, S. 163-166.

Dippel, Roland in: Minidramen – Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz, 1991, o. S.

Don Giovanni fährt zur Hölle, Programmheft Theater an der Wien, Wien, 2007, o. S.

Fettig, Hansjürgen (Hrsg.): Figuren-Theater-Praxis. Hand- und Stabpuppen. Form, Gestaltung, Technik. Frankfurt a. M., Nold, 1996.

Formenti, Marino: Salvatore Sciarrino und das Marionettentheater, in: Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

Frankfurter süß für Don Quijote, Programmheft o. J., o. S.

Für Elise. Dialog für 1 Stimme, Programmheft o. J., o. S.

Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Das Kleintheater „Grüne Gans“ gibt sich die Ehre zu präsentieren. Kopie von Julia Reichert.

Gałczyński, Konstanty, Ildefons: Die Grüne Gans. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1969.

Glück, Anselm: Fast wär ichs nicht, in: Kabinetttheater, Programmheft, Wien, 1998, o. S.

Grieger, Friedrich: Max Herrmann-Neisse. Berlin, Franz Steiner Verlag, 1951.

Grillparzer, Franz: Der wilde Jäger, in: Millner Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005, S. 104.

Gute Götter – so ein Theater. Zur Hölle mit Orpheus, Programmheft Theater an der Wien, Wien, 2007, o. S.

Herrmann-Neiße, Max: Myrrha und Martin vor dem Käfig der sich begattenden Löwen, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2003, S. 121-122.

Herzmannovsky-Orlando, Fritz: Das Gesamtwerk in einem Band. München, Wien, Albert Langen – Georg Müller Verlag, 1963.

- Hixon, Donald L.: Gian Carlo Menotti. London, Greenwood Press, 2000.
- Igor Strawinsky – Die Geschichte vom Soldaten, Programmheft o. J., o. S.
- Jandl, Paul: Auf das Beste wartet man am längsten vergeblich, in: Neue Zürcher Zeitung v. 07.08.2006. Daniel Hofer, S. 12-13.
- Kaar, Sonja: attila trifft romy schneider im bois de vincennes, in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005, S. 164.
- Kaar, Sonja: H.C. Artmann, Texte und Materialien zum dramatischen Werk. Wien, Sonderzahl, 2004.
- Kabinetttheater, Programmheft, Wien, 1998, o. S.
- Kanngießler, Birgit u.a. (Hrsg.): Dokumentation des 18. Bundesweiten Kongresses von Frauen in Naturwissenschaft und Technik vom 28.-31. Mai 1992 in Bremen. Bremen, Eigenverlag, 1992.
- Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart, Urachhaus Johannes M. Mayer GesmbH, 1990.
- Kyora, Sabine in: Minidramen – Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz, 1991, o. S.
- Lach, Friedhelm: Der Merz-Künstler Kurt Schwitters. Schauberg, Köln, Du Mont, 1971.
- Lach, Friedhelm (Hrsg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 5. Köln, Du Mont, 1981.
- Löffler, Peter: Die Geschichte vom Soldaten. Basel, Birkhäuser Verlag, 1994.
- Lohs, Lothar in: Bühne, Österreichs große Theaterzeitschrift 11/93. Wien, Orac, S. 30.
- Maurer, Margarete: „Die Eltern“ oder der „Vater“ der Relativitätstheorie?, in: Kanngießler, Birgit u.a. (Hrsg.): Dokumentation des 18. Bundesweiten Kongresses von Frauen in Naturwissenschaft und Technik vom 28.-31. Mai 1992 in Bremen. Bremen, Eigenverlag, 1992, S. 276-295.
- Mayröcker, Friederike: Die Industriegesellschaft, in: Braun, Karlheinz (Hrsg.): MiniDramen. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2003, S. 74.
- Meister, Hubert: Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1973.
- Meschke, Michael: Grenzüberschreitungen – zur Ästhetik des Puppentheaters. Frankfurt a. M., Nold, 1996.

Millner, Alexandra: Musica prologica, in: Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005.

Minidramen – Julia Reicherts Kabinett-Theater, Programmheft, Graz, 1991, o. S.

Mitterer, Wolfgang in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005, S. 103.

Muralt, Albrecht/Legler, Thomas: Beresina. Bern, Hallwag, 1940.

Neue Zürcher Zeitung v. 07.08.2006. Daniel Hofer.

Niederbudde, Anke: Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. München, Otto Sagner, 2006.

Niedermeier, Cornelia in: Für Elise. Dialog für 1 Stimme, Programmheft o. J., o. S.

Pahlen, Kurt: Manuel de Falla. Olten und Freiburg im Breisgau, Verlag Otto Walter, 1953.

Parnass, Heft 2/2000. Wien, Parnass-Verlag.

Podehl, Enno: Puppentheater im Kopf – Zur Dramaturgie des Figurentheaters, in: Fettig, Hansjürgen (Hrsg.): Figuren-Theater-Praxis. Hand- und Stabpuppen. Form, Gestaltung, Technik. Frankfurt a. M., Nold, 1996, S. 13-15.

Rausch, Beate in: Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Fälle. Zürich, Haffmanns, 1984, S. 236-250.

Rausch, Mechthild (Hrsg.): Paul Scheerbar. Regierungsfreundliche Schauspiele. Gesammelte Arbeiten für das Theater, Bd. 2. München, edition text + kritik, 1977.

Rausch, Mechthild (Hrsg.): Paul Scheerbar. Regierungsfreundliche Schauspiele. Gesammelte Arbeiten für das Theater, Bd. 11. München, edition text + kritik, 1977.

Reichert, Julia: Der Sprache auf den Mund kucken, in: UNIQUE 01/08. Wien, Eigenverlag, 2008, S. 9.

Reichert, Julia in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005, div. S.

Reichert, Julia in: Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

Reichert, Julia in: Sündenfälle, Programmheft, Wien, 2004, o. S.

Reichert, Julia: Über mein Theater, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz, o. J., o. S.

Renner, Hans/Schweizer, Klaus: Konzertführer. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1985.

Riess, Curt: Das gab´s nur einmal. Hamburg, Verlag der Sternbücher, 1956.

Riha, Karl/Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1995.

Röbl, Helene: Die Fahrt zur Insel Nantucket. Stuttgart, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1998.

Rühm, Gerhard: Besteckstück, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz, o. J., o. S.

Rühm, Gerhard (Hrsg.): Konrad Bayer, Sämtliche Werke, Bd. 1. Wien, ÖBV-Klett-Cotta, 1985.

Rühm, Gerhard: Theatertexte. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1990.

Rühm, Gerhard: Um zwölf Uhr ist es Sommer. Stuttgart, Reclam, 2000.

Salvatore Sciarrino „Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria“, Programmheft o. J., o. S.

Schaber, Susanne: Stoff, Blech, Holz, in: Parnass, Heft 2/2000. Wien, Parnass-Verlag, S. 76-78.

Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters. München, Prestel, 1984.

Schmid, Nora in: Gute Götter – so ein Theater. Zur Hölle mit Orpheus, Programmheft Theater an der Wien, Wien, 2007, o. S.

Shakespeare, William: Hamlet. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2001.

Skerbisch, Hartmut: René Altmann Rummelplatz 1955, in: Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz o. J., o. S.

Sündenfälle, Programmheft, Wien, 2004, o. S.

Taruskin, Richard: Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra, Volume II. Oxford, Oxford University Press, 1996.

Traub, Andreas: Igor Strawinsky, L'histoire du Soldat. München, Wilhelm Fink Verlag, 1981.

UNIQUE 01/08. Wien, Eigenverlag, 2008.

Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Fälle. Zürich, Haffmanns, 1984.

Urban, Peter (Hrsg.): Daniil Charms, Theater. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1997.

Völker, Klaus: Max Hermann-Neiße. Berlin, Edition Hentrich, 1991.

Wagner, Meike: Nähte am Puppenkörper. Bielefeld, transcript-Verlag, 2003.

Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. München, Matthes & Seitz, 2000.

Widauer, Christoph: Kabinetttheater. Graz, o. J., o. S.

Widauer, Christopher in: an diesen sonnigen tagen, Programmheft o. J., o. S.

Widauer, Christopher in: Don Giovanni fährt zur Hölle, Programmheft Theater an der Wien, Wien, 2007, o. S.

Widauer, Christopher in: Frankfurter süß für Don Quijote, Programmheft o. J., o. S.

Widauer, Christopher in: Gute Götter – so ein Theater. Zur Hölle mit Orpheus, Programmheft Theater an der Wien, Wien, 2007, o. S.

Widauer, Christopher in: Igor Strawinsky – Die Geschichte vom Soldaten, Programmheft o. J., o. S.

Widauer, Christopher in: Millner, Alexandra (Hrsg.): Niemand stirbt besser. Wien, Sonderzahl, 2005, div. S.

Widmer, Urs: Die schwarze Spinne – Sommernachtswut. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1998.

12.2 Internetchweis

- www.aisthesis.de/titel/poesie.htm [Zugriff 25.11.2007.]
- www.bka.gv.at/site/5131/default.aspx [Zugriff 25.11.2007.]
- www.costis.org./x/schwitters/ursonate.htm [Zugriff 10.12.2007.]
- www.kabinetttheater.at/aktuell.htm [Zugriff 12.01.2008.]
- www.kabinetttheater.at/jubilaem.htm [Zugriff 29.08.2006.]
- www.kabinetttheater.at/presse/presse-wz-hoelle.htm [Zugriff 26.08.2007.]
- www.kabinetttheater.at/repertoire/a-will-a-little-tink.htm [Zugriff 04.02.2008.]
- www.kabinetttheater.at/repertoire/kaiserfranz_mehr.htm [Zugriff 10.09.2007.]
- www.kabinetttheater.at/repertoire/krippenspiel.htm [Zugriff 02.03.2007.]
- www.kabinetttheater.at/repertoire/le-boeuf.htm [Zugriff 31.01.2008.]
- www.kabinetttheater.at/repertoire/soldaten_mehr.htm [Zugriff 10.09.2007.]
- www.kabinetttheater.at/repertoire/suendenfalle_mehr.htm [Zugriff 09.09.2006.]
- www.kefk.net/Audio/KA1/4nstler/F/Foster-Jenkins.Florence/indexasp [Zugriff 28.05.2006.]
- www.kovacek-zetter.wlf.at/cgi/image.htm?id=1120. [Zugriff 08.06.2007.]
- www.leo.skyar.com/malerei.htm [Zugriff 05.01.2008.]
- www.mrichter.com/opera/menotti.htm [Zugriff 10.06.2007.]
- www.pehboeck.at/glueck/glueck_10.html [Zugriff 08.06.2007.]
- www.radio.sztaki.hu/node/get.php/094pr169 [Zugriff 23.08.2006.]
- www.regie-thomasreichert.de/html/hauptseite.htm [Zugriff 31.01.2008.]
- www.wiener-symphoniker.at/aktuelles/deutsch/2004_05_andereskonzert/andereskonzert.htm [Zugriff 31.01.2008.]

12.3 Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Sergej Oblaszow, Körpertheater, in: Knoedgen, Werner: Das Unmögliche Theater. Stuttgart, Urachhaus Johannes M. Mayer GesmbH, 1990, S. 63.
- Abbildung 2: Weiterentwicklung des Magischen Quadrates, in: Brandtner, Andreas/Danielczyk, Julia: Die Orte des Helmut Eisendle. Katalog der 243. Wechsellausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 2003, S. 28.
- Abbildung 3: Busenhupe: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 4: Sati(e)re – Spanischer Höfling: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 5: Porträtfigur Umberto Eco: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 6: Masken und Kopfbauten zu: Erinnerungen an die Menschheit: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 7: Der grüne Engel: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 8: Johannes Kern, Julia Reichert und Wolfgang Bauer bei der Aufnahme der Schlacht an der Beresina, 1991: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 9: Leni und Max Hermann-Neiße, 1927, in: Völker, Klaus: Max Hermann-Neiße. Berlin, Edition Hentrich, 1991, S. 111.
- Abbildung 10: Die sich begattenden Löwen des Kabinetttheatres: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 11: „Die Amputation“: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 12: Skizze von Julia Reichert zu: Die Industriegesellschaft: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 13: Skizze von Julia Reichert zu: Die Industriegesellschaft: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 14: Punch: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 15: Anna und Rosa: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 16: Kabinetttheater, Bühne: Foto von Helmut Michalek.
- Abbildung 17: Kabinetttheater, Zuschauerraum, Sitzgelegenheiten: Foto von Helmut Michalek.
- Abbildung 18: Präparierter Ehrbar-Flügel: Archiv Julia Reichert.

- Abbildung 19: Kabinetttheater, Wohnraum: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 20: Stille Nacht – Steigen auf einen Berg: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 21: Der Stern der heiligen drei Könige: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 22: Ankunft im Stalle: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 23: Die begabten Zuschauer: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 24: Fast wär ichs nicht: www.pehboeck.at/glueck/glueck_10.html
und www.kovacek-zetter.wlf.at/cgi/image.htm?id-1120.
[Zugriff 08.06.2007.]
- Abbildung 25: Der Spieltisch: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 26: Der Erzähler: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 27: Don Quijote, in: Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinn-
reiche Junker Don Quijote von der Mancha, Bd. 2. Zürich,
Prag, Wien, Büchergilde Gutenberg, 1991, S. 199.
- Abbildung 28: Maese Pedros Würstelstand: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 29: Die schwarze Köchin: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 30: Der erfundene Ballon: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 31: Die Dampfabnahme: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 32: Die Regisseurin Julia Reichert: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 33: Eva im Garten Eden: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 34: Skizze von Julia Reichert zu: Der Sündenfall oder Die
Erkenntnis des Guten und des Bösen: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 35: Der alte Kretin: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 36: Christopher Widauer und sein „Onkel“: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 37: Le boeuf dans la cuisine – The Nothing Doing Bar: Archiv
Julia Reichert.
- Abbildung 38: Anna Tumarkin: Archiv Julia Reichert.
- Abbildung 39: Der Onkel des Fürsten und das Liebespaar: Archiv Julia
Reichert.
- Abbildung 40: Giovanni Balducci: Das Jüngste Gericht, in: Watkins, Glenn:
Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen
Komponisten. München, Matthes & Seitz, 2000, S. 101.
- Abbildung 41: Kostümentwurf für den Terziario: Archiv Julia Reichert.

Abbildung 42: Ausrangierte Stars vergangener Aufführungen: Archiv Julia Reichert.

Abbildung 43: Julia Reichert und die Klavierlehrerin, in: UNIQUE, 01/08. Wien, Eigenverlag, 2008, S. 9.

12.4 Interviews lt. Gesprächsprotokoll

Interview mit Julia Reichert vom 31.05.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

Interview mit Christopher Widauer vom 27.11.2006. lt. Gesprächsprotokoll.

Interview mit Christopher Widauer vom 16.03.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

Interview mit Christopher Widauer vom 20.11.2007. lt. Gesprächsprotokoll.

Interview mit Christopher Widauer vom 10.01.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

Interview mit Christopher Widauer vom 04.03.2008. lt. Gesprächsprotokoll.

Lebenslauf des Verfassers

Helmut Michalek

15. August 1936	Geburt in Wien.
1946 – 1954	Bundesrealgymnasium in Wien 12, Rosasgasse.
Juni 1954	Matura.
September 1954	Eintritt in das väterliche Unternehmen: Franz Michalek – Metallwarenerzeugung, Wien 12.
1955 – 1956	Abiturientenkurs an der Handelsakademie der Wiener Kaufmannschaft, Wien 1.
Mai 1963	1. Eheschließung.
März 1966	Geburt des ersten Sohnes Wolfgang.
Jänner 1968	Geburt des zweiten Sohnes Harald.
Feber 1972	Übernahme der Firma.
März 1991	2. Eheschließung.
März 1997	Pensionsantritt – Stilllegung der Firma.
März 1998	Inskription von Theater-Film- und Medienwissenschaft und Kunstgeschichte, Universität Wien.