Das Tier im Figurentheater

Tiere auf der Figurentheaterbühne sind derart weit verbreitet, dass sie als beachtenswertes Phänomen gar nicht mehr in den Blick geraten. Tiere als Protagonisten sind hier so allgegenwärtig wie im Kinderbuch und im Kinderanimationsfilm. Kinderfiktion, so scheint es, kommt ohne Tiere nicht mehr aus, man könnte sagen: Tiergeschichten sind längst der Regelfall, und das umso ausgeprägter, desto jünger das Zielpublikum ist.
Beim Schauspiel für Kinder sieht die Sache schon anders aus. Theaterstücke mit Tierrollen sind hier wesentlich seltener; einerseits, weil das Schauspiel sich häufiger an ältere Kinder wendet, andererseits natürlich, weil das Darstellen von Tieren für menschliche Schauspieler ästhetisch und praktisch umständlicher ist. Es ist dann doch eher der Wille zum Kassenschlager, der gestandene Schauspieler ins Grüffelo-Ganzkörperkostüm treibt.

Da haben es Bilderbuch, Animationsfilm und eben das Figurentheater weitaus einfacher. Aber muss man etwas machen, nur weil man es kann, und das auch noch so exzessiv? Tatsächlich kam die Kinderfiktion eine ganze Weile fast ganz ohne Tiere aus. Allenfalls in der Tierfabel und daran angelehnten Märchen wie den *Bremer Stadtmusikanten* oder *Hase und Igel* konnte man Tiere als Protagonisten antreffen, doch immer waren eigentlich Menschen gemeint; überdies handelte es sich hier keineswegs um Kinderliteratur: Goethes ›Reineke Fuchs‹ zum Beispiel dürfte man im deutschen Fernsehen eigentlich erst nach 22 Uhr vortragen; jedenfalls die Stelle, wo der Fuchs es der Wölfin von hinten besorgt. Auch Wilhelm Buschs genussvolle Grausamkeiten rund um *Hans Huckebein, Plisch und Plum* oder *Fips, den Affen* richteten sich nicht primär an Kinder. Erst das frühe zwanzigste Jahrhundert entdeckte das Potenzial tierischer Kinderbuchhelden. Waldemar Bonsels gelang mit seiner *Biene Maja* 1910 eine Verquickung verschiedener Stränge: Das satirische Element der Tierfabel ist präsent, daneben trägt das Buch Züge eines klassischen Bildungsromans. Zugleich aber wird die Welt der Insekten und ihrer Lebensweise mit einer gewissen zoologischen Treue geschildert; die Tiere sind zwar vermenschlicht, bleiben aber auch als ›naturgetreue‹ Tiere plausibel, wie etwa die unschuldig-grausame Libelle – dieser Spagat ist die eigentliche Leistung Bonsels' gewesen, von der allerdings nach der Zeichentrickserie der siebziger Jahre nicht mehr viel übrig geblieben ist.

Neben das vermenschlichte Tier tritt das naturhafte Tier als positive Projektionsfigur, entweder in seiner natürlichen Umgebung als Gegenwelt zur menschlichen Zivilisation, oder in der Begegnung mit Menschen. Doktor Dolittles Tiere bilden – nachdem der Naturforscher über die Sprache einen Zugang zu ihnen gefunden hat – eine alternative Gesellschaft, seine »Familie«. Zwar haben ihre Mitglieder auch teilweise menschlich-kauzige Züge, doch sind sie (mit wenigen Ausnahmen) gutartig. Dahingegen wimmeln die zahlreichen Dolittle-Bände von Misshandlungen und Bedro-

www.theater-der-nacht.de

www.rosenfisch.de

www.ambrella.de

hungen, die die Tiere von menschlichen Besitzern erdulden mussten, bevor sie sich zu Dolittle flüchten konnten: Das endlich angehörte Tier nutzt seine Sprachfähigkeit zur Anklage gegen den grausamen Menschen, der Autor Lofting nutzt das Bild der geschundenen Kreatur, um das Bild des geschundenen Menschen zu überhöhen. Das dem Menschen moralisch überlegene, unschuldige Tier gehört fortan zum festen Motivbestand. Wenn sie in einer *Konferenz der Tiere* (Erich Kästner, 1949) zusammentreten, muss sich der Mensch als Unterdrücker und Kriegsherr so einiges anhören.

Ein anderer Schauplatz für Fiktionstiere ist das bürgerliche Kinderzimmer, das sich auf Ländergröße ausdehnen kann, ohne seine Eigenschaft eines Schutzraums für kindliche Phantasie einzubüßen. Der *Hundert-Morgen-Wald* von *Winnie-the-Pooh* (1926) ist so ein übergroßes Kinderzimmer, und der honigliebende Bär ist wie all seine Freunde ein Spielzeugtier, ein plüschgewordenes Kindchenschema in Gestalt und Gemüt. Das einzige echte Kind in der Geschichte, Christopher Robin, ist gleichsam Vaterfigur seiner drollig-unvernünftigen Freunde. Das Tier also kann nicht nur menschlicher als der Mensch, sondern auch kindlicher als die Kinder auftreten, und es ist treuer als der treueste Freund, was vor allem die amerikanischen Kinderserien des Kalten Kriegs belegen: Hunde (*Lassie*) und Pferde (*Black Beauty, Fury*) waren als Freunde des Menschen noch recht naheliegend, doch auch wilde Tiere wie Delphin, Otter oder Buschkänguru wussten den Menschen in punkto Klugheit, Treue und Mut zu beschämen.

Dabei ist das Tier doch eigentlich Figur des Nicht-Menschlichen, des Bedrohlichen, des Animalischen eben. Mit tierischen Attributen versah man Dämonenmasken und Teufelsfratzen. Gerade von Mischwesen war selten etwas Gutes zu erwarten. Auch in Zeiten, wo praktisch jedes ursprünglich unheimliche Fabelwesen zur kindlichen Identifikationsfigur umdeutbar geworden ist – kleine Wassermänner, Hexen, Vampire, Gespenster sind heute Legion –, hat sich noch niemand an *Die kleine Sphinx* oder *Den Kleinen Minotaurus* gewagt. Die Vermischung tierischer und menschlicher Züge hat offenbar ihr verstörendes Potenzial behalten (s. dazu den Beitrag von Frank Söhnle in diesem Heft), während jedes noch so wilde und bedrohliche Tier grundsätzlich zum Bilderbuch- oder Figurentheaterhelden geeignet ist. Im Gegenteil; es wäre heute geradezu tierpolitisch unkorrekt, ein Raubtier als im moralischen Sinne ›böse‹ darzustellen.

So zahlreich die Tiere in der Kinderfiktion sind: Nach einem wilden, ungezähmten, nicht-humanisierten Tier muss man lange suchen. Wirklich naturhafte Tiere, die moralisch neutral, faszinierend-fremd, irritierend oder gar gefährlich sein dürfen, sind wenn überhaupt im Jugendbuch zu finden – man denke an Jack Londons *Wolfsblut* – und dann sind sie meist nicht im eigentlichen Sinne Protago-

www.buehnen-halle.de

www.pendel-marionetten.de

www.figurentheater-pforzheim.de

nisten, sondern Gegenüber einer menschlichen Hauptfigur. Ein Grund für die kaum zu umgehende Vermenschlichung erzählter Tiere mag auch in der Natur des Epischen liegen: Soll ein Tier nicht nur als Begegnung, sondern als Protagonist einer Erzählung, eines Romans, Theaterstücks oder Films auftreten, kommt man um narrative Grundstrukturen nicht herum, und ohne die Intentionen der Hauptfiguren ist kaum ein Plot zu stricken. Das sieht man auch bei den zahlreichen Tiererzählungen Rudyard Kiplings: So kenntnisreich und mit genauem Blick für die Lebensbedingungen der Tiere die *Dschungelbücher* oder *Rikki-Tikki-Tavi* geschrieben sind: Mit den für Tiere naheliegenden Motiven Hunger und Überlebenswille (das attraktive Motiv des Fortpflanzungswillens schied für den viktorianischen Erzähler leider weitgehend aus) begnügt sich Kipling nicht, sondern erzählt von Treue, Mut, Rache, Sehnsucht und vielen anderen menschlichen Leidenschaften und Beweggründen. Dabei muss man Kipling zugutehalten, dass er wie kaum ein anderer dem Leser eine fremde, allein den Tieren gehörende Welt vorführt, in der das Menschen*junge* Mowgli nur per Zufall Adoptivkind sein darf (und nicht dauerhaft bleiben kann).

Ähnliches gilt für Selma Lagerlöfs *Nils Holgersson*: Auch hier darf (eigentlich: muss!) ein Kind in einer Tierwelt und sogar in einem fremden Element zu Gast sein. Seine Flugreise mit den Wildgänsen nach Lappland zeigt ihm nicht nur sein Heimatland aus der Vogelperspektive, sondern konfrontiert ihn auch mit unwirtlicher, rauer, gefährlicher Natur; schutzloser noch als die Vögel erlebt er auch Nöte und Gefahren eines Wildtierlebens am eigenen Leib. Die Gänsegesellschaft indes lebt von Stolz, Kühnheit, Neid und allem, was sonst noch menschlich ist. So sehr sich also ein Erzähler auch dem naturhaften Tier zuwendet: Der narrativen Struktur des Erzählens haftet das Menschliche an, oder anders gesagt: das Wilde lässt sich nicht mit Menschenkunst erzählen, ohne domestiziert zu werden.

Das Figurentheater hat sich ohnehin um das wilde, die fremde Natur repräsentierende Tier nicht besonders gekümmert. Wenn das Verfahren des Erzählens schon das Wilde tendenziell vermenschlicht, tut die Darstellung des Tiers als Puppe dies umso mehr. Das soll nicht heißen, dass Theaterfiguren notwendig drollig und niedlich sein müssen (wenn sie es auch allzu häufig sind), aber die Schilderung einer Fremdheitserfahrung wird mühsam, wenn Mensch und Tier im gleichen Modus ›verpuppt‹ sind. Auch eine noch so schroffe Theaterfigur ist offensichtlich ein Artefakt und steht durch ihr schieres So-Sein im Widerspruch zur Wildheitsbehauptung, und daran ändert auch eine möglichst ›naturgetreue‹ Gestaltung wenig: Auf der Bühne wird nun mal auch das Echteste künstlich, und sogar die gelungensten Plastikblumen

www.marmelock.de

www.figurentheater-wildevogel.de

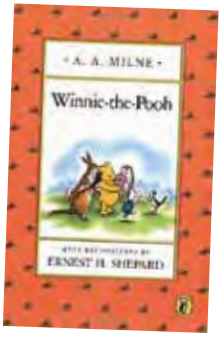
www.theater-laku-paka.de

verlieren an Frische. Nein, wenn die Tierdarstellung eine Stärke des Figurentheaters sein soll, muss sie woanders liegen.

Winnie Pooh ist zweifellos ein Paradebeispiel für eine solche Tauglichkeit. Die halbe Übersetzungsarbeit ins Figürliche ist ja schon insofern geleistet, als es sich bei ihm und seinen tierischen Freunden um Spielzeug handelt. So kann etwa der Esel seinen Schwanz verlieren und wieder angenäht bekommen, und das offenbar ohne jegliches Schmerzempfinden. Mit ihren zoologischen Vorbildern haben diese Wesen so gut wie nichts gemein; auch ihr Verhältnis untereinander ist das eines beliebigen Freundeskreises. Das Tierige erlaubt – neben der Hyperinfantilität im Verhältnis zu Christopher Robin – hier nur noch eine Überzeichnung der Schrulligkeit der Charaktere bis ins Absurde; an menschlichen Protagonisten würden die Charakterzüge von *Tigger* und *Pooh* schon ans Debile heranreichen. Das Motiv der gemischten Tierfamilie – außer bei *Dolittle* und *Pooh* etwa beim *Kater Mikesch*, dem *Urmel* oder der *Katze mit Hut* anzutreffen – ist also als Übersteigerung der Typenkomödie anzusehen. Sind dort bei menschlichen Typen ans Animalische erinnernde Wesenszüge überzeichnet, bringen hier die Rollen das Tierische qua Herkunft mit in eine menschlich-zivilisatorische Lebenssituation. Wenn es in der Geschichte außerdem normalbürgerlich-menschliche Familien gibt, gerät die Tierfamilie aus dem Kontrast heraus zum schrillen Extremfall einer Patchworkfamilie: Eine bunte Truppe aus Tieren ist leicht besonders bunt zu zeichnen.

Demgegenüber funktionieren Tiergeschichten ganz anders, wenn sie die Tiere grundsätzlich in ihrem natürlichen Habitat belassen. Hier bieten sich auch artgerechte Problemstellungen als Handlungsmotiv an: Futtersuche, Bedrohung durch Fressfeinde. Tierfamilien sind hier stets homogen, weil sich ihre Anforderungen nicht zuletzt in der Konfrontation mit anderen Tieren ergeben. Hier besteht der Reiz darin, sich in eine fremde Lebenssituation einzudenken – jedenfalls bis zu einem bestimmten Grade: in fast jeder solcher Tiergeschichten bricht an einer bestimmten Stelle dann doch die Zivilisation ein, ob die Häschen nun zur Schule gehen oder die Mäusefamilie die Dichtkunst zu schätzen lernt. Eine Geschichte, die ihre tierischen Protagonisten *nicht* zu einem bestimmen Grade in menschliche Verhältnisse zwängte, würde wohl kaum noch als Geschichte, sondern als Dokumentation wahrgenommen.

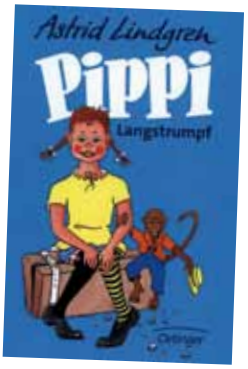
Abgesehen von dramaturgischen Notwendigkeiten eröffnet die Mischung von tierischen und menschlichen Aspekten die Möglichkeit, Vertrautheit und Fremdheit jeweils genau zu dosieren. Hierin sind die Wirkung des Tiers und die Wirkung der Puppe verwandt. Auch in der Ästhetik der Theaterfigur sind das Andere und das Vertraute miteinan-



www.vagantei-erhardt.de

www.theater-miamou.de

www.puppentheater-magdeburg.de



der verwoben. Der Grad der Illusionshaftigkeit ist wählbar, aber niemals ist die Illusion vollständig; immer bleibt ein unübersetzbarer Rest. Umgekehrt kann ein bewegtes Objekt so abstrakt sein wie es will: auch die Abstraktion ist niemals vollständig. Wie in einem Vexierbild macht der Moment des Umkippens den besonderen Reiz aus. Die Figur, die Lebendigkeit assoziieren lässt und dann wieder dementiert, funktioniert ähnlich wie das Tier, das menschenähnlich wirkt und dann wieder ins Tierische zurückfällt. Und damit bekennen sich die Tiergestalt wie die Theaterfigur jederzeit zu ihrer Erfundenheit. Kinder können durchaus fragen, wo *Pippi Langstrumpf* und *Michel* wohnen, und sich wünschen sie zu besuchen, aber bei tierischen Bilderbuchhelden kämen sie nicht auf diese Idee. Das Fiktionale gibt sich hier wie im Figurentheater jederzeit als fiktiv zu erkennen.

Die Beliebtheit des Tiers als Theaterfigur gründet also auch in einer verwandten Ästhetik. Das Tier ist in dieser Hinsicht die ideale Theaterfigur, weil es die Künstlichkeit des Mediums und somit die Freiheit von Künstler wie Publikum unterstreicht. In dieser Hinsicht hat Jim Henson eine besondere Entdeckung gemacht: Seine nun wahrlich besonders bunte Klappmaultruppe besteht aus einigen Tieren, aber vor allem aus Monstern, Kreaturen, Gestalten, die die *Muppet Show* bevölkern: gutmütige bis leicht verrückte Wesen mit Zottelfell und riesigen Mäulern, die nichts darstellen sollen außer sich selbst. Man könnte sie als Übertiere deuten, in denen das Tierische sich verselbständigt und von der Zuschreibung zu einer bestimmten Gattung emanzipiert hat; diese Wesen sind *das Tier selbst*. Sie sind zugleich reine Puppen, Über-Klappmäuler, befreit von jeder Ähnlichkeitsverpflichtung zu irgendwas.

Das Sensationelle der animierten Figur liegt darin, dass sie überhaupt animiert ist und nicht nur Gegenstand bleibt – das Anliegen, daneben etwas Bestimmtes abbilden zu wollen, würde nur vom Eigentlichen ablenken. Die Puppe, die keiner äußeren Definition bedarf, legitimiert sich als voll emanzipierte Puppe ganz aus eigenem Recht. Das ›Puppige‹ wie das ›Tierische‹ sind hier nicht zum Abstrakten oder Reduzierten hin überwunden, sondern auf ihre Essenz verdichtet. Dabei sind sie – wie etwa auch Söhnles dramatische Hybride – frei, sich bei jedem beliebigen organischen Vorbild zu bedienen. Die *Muppet Show* ist eine Freakshow, in der alles sein Wesen treiben darf, was sein Maul klappen kann; eine Community von Paradiesvögeln, Käfignarren und Halbirren der Puppenwelt, eine Nische für alles Abweichende, die sich allein dadurch rechtfertigt, eine Show zu sein. Das bizarrste und wildeste der Monster übrigens, schlagzeugspielend und vorsichtshalber angekettet, heißt schlicht: *Animal*.

Stephan Wunsch

www.seifenblasen.de

www.puppentheater-gugelhupf.de

www.theaterbrausepulver.de