



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Juden/Jüdisches im zeitgenössischen Puppen-, Figuren-
und Objekttheater“ - Bericht einer Reise

verfasst von / submitted by

Peter Josef Moitzi BA BA MSD MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 839

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Judaistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerhard Langer

Danksagung

Diese Art von Theater lebt ganz besonders im Hier und Jetzt, im Kontakt mit dem Publikum. Um eine Forschungsarbeit über das Thema „Puppen-, Figuren-, und Objekttheater“ zu schreiben bedarf es der Puppentheater und vor allem der Künstler.

Mein Dank geht daher zuerst an die Bühnen und Künstler. Ich bedanke mich bei Lisa Zingerle und Simon Meusberger von der Direktion des Schuberttheaters und dem Ensemble vor allem bei Markus-Peter Gössler, Angelo Konzett, Soffi Povo und Christoph Bochdansky sowie Kai Anne Schuhmacher für deren Bereitschaft mir Frage und Antwort zu stehen. Bei Sven Stäcker vom Puppentheater Korneuburg Trauminsel für die Zurverfügungstellung der Unterlagen. Bei der Direktion des Kabinetttheaters für die Vorstellung und ihr Schreiben. Bei Matthias Kuchta und Lilih Leinenweber vom Lille Kartoffler Figurentheater für die überaus offene EMailkonversation. Bei Ariel Doron für den lehrreichen Workshop, die Zurverfügungstellung seiner Aufzeichnung zu „Plastic Heroes“ und das Künstlergespräch.

Puppentheater benötigen darüber hinaus ein Forum, über das sie zur Wirkung kommen können. Ich darf mich recht herzlich bei der Intendantin des Internationalen Welser Figurentheaterfestivals Gerti Tröbinger bedanken. Durch sie erhielt ich die Möglichkeit an der Präsentation des Projektes „Das Leben eines jüdischen Kindes in Wels“ teilzunehmen, dass unter der Leitung von Renate Johanna Scheinecker an der Berufsschule Wels 1 durchgeführt wurde.

Zu besonderem Dank bin ich jenen Künstlern verpflichtet, die sich mir zur Abwägung meiner Sichtweisen als Experten zur Verfügung gestellt haben. Dem Schauspieler, Regisseur und Autor Christoph Prückner, der mich über meine Beobachtungen und Annahmen kritisch zu reflektieren veranlasst hat und der Intendantin der Internationalen Puppentheatertage Mistelbach und Präsidentin der UNIMA Österreich, Cordula Nossek. Liebe Cordula, vielen lieben Dank für die vielen Stunden, die Du mir geopfert hast.

An dieser Stelle darf ich mich bei meinem Betreuer Herrn Professor Gerhard Langer bedanken, vor allem deswegen, weil er mich durch die Gestaltung seiner Lehrveranstaltungen überhaupt zum Studium der Judaistik veranlasst hatte.

Mein abschließendes Dankeswort will ich an meine langjährige Studienkollegin Esther richten. Esther, tausend Dank für Deine Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	2
1 Einleitung	7
1.1 Einführung.....	7
1.2 Forschungsstand	8
1.3 Magie der Puppe.....	9
1.3.1 Die Jelinek	9
1.3.2 Magie der Puppe	10
2 Forschungsprojekt.....	14
2.1 Hypothese	14
2.2 Methode	15
2.2.1 Teilnehmende Beobachtung.....	15
2.2.2 Strukturierte Beobachtung	16
2.2.3 Forschungsfragen.....	17
2.2.4 Feldforschung.....	18
2.3 Bericht einer Reise	19
3 Die Seelen der Puppe	22
3.1 Die Seelen der Puppe – Nefesh.....	23
3.2 Die Seelen der Puppe - Ruach.....	24
3.3 Die Seelen der Puppe – Neshama.....	26
3.4 Die Seelen der Puppe – Chaija	28
3.5 Die Seelen der Puppe – Yechida	31
3.6 Bewertung.....	32
4 Station 1 - Der Aufbruch	33
4.1 Beobachtung 1	33
4.2 Der Krieg mit den Molchen – nach Karl Čapek	33
4.2.1 Daten.....	33
4.2.2 Erinnerungen.....	34
4.2.3 Hintergrund.....	34
4.2.4 Pressestimmen (Schulz 2018)	36
4.3 Produktionen von Nikolaus Habjan	36
4.3.1 ‚Schlag sie tot‘, eine bitterböse Puppentheater-Revue	37
4.3.2 Nathan der Weise – Volkstheater	38
4.3.3 Die Blendung	38
4.4 Produktionen am Schuberttheater	39
4.4.1 Shakespeare im Blut.....	39

4.4.2	Oachkatzelschwoaf oder die Rebellion der Ratten	40
4.5	Beobachtung 2.....	41
4.6	Bewertung	42
5	Station 2 - Die gelbe Straße	43
5.1	Daten	43
5.2	Inszenierung	43
5.3	Forschungsstand.....	44
5.4	Pressestimmen	47
5.5	Reflexionen.....	47
5.6	Beobachtung 3.....	52
5.7	Bewertung	52
6	Station 3 – „Helgas Reise nach Riga“	53
6.1	Erzählspiel mit magischer Wirkkraft.....	53
6.2	Akedah – Die Opferung Isaaks.....	54
6.3	Verantwortung für die Ur- und Großelterngeneration?	57
6.4	Buchstaben verfügen über Schaffenskraft	59
6.5	Die Seelen der Bewohner sind in die Figuren gewandert	60
6.6	Das Leben eines jüdischen Kindes in Wels	62
6.7	Beobachtung 4.....	63
6.8	Bewertung	64
7	Station 4 – Plastic Heroes	65
7.1	Produktion	66
7.1.1	Daten	66
7.1.2	Inhalt.....	66
7.2	Rezeptionen.....	70
7.3	Objekttheater	71
7.4	Künstlergespräch	72
7.5	„Going native“	73
7.6	Beobachtung 5.....	74
7.7	Bewertung	75
8	Station 5 - Die Gesichter der Hedy Lamarr; Die schönste Frau der Welt aus Döbling	76
8.1	Daten	76
8.2	Werkgeschichte	76
8.3	Produktion	77
8.4	Pressestimmen und öffentliche Ankündigungen	79
8.5	Künstlergespräche	80

8.5.1	Direktion Schuberttheater - Lisa Zingerle	80
8.5.2	Regie - Kai Anne Schuhmacher	81
8.5.3	Darsteller - Sofi Povo und Markus-Peter Gössler.....	82
8.6	Hedy Lamarr in der Literatur.....	82
8.7	Beobachtung 6	87
8.8	Bewertung.....	88
9	Station 6 – Texte Generale.....	89
9.1	Intertextualität.....	89
9.2	Die Story.....	90
9.3	Blade Runner – Das Märchen Mensch.....	91
9.3.1	Daten.....	91
9.3.2	Produktion.....	91
9.4	Die neue Thora.....	102
9.5	Beobachtung 7	103
9.6	Bewertung.....	103
10	Zusammenfassung	105
10.1	Bericht einer Reise	105
10.2	PaRDeS – Sichtweisen	106
10.3	Beantwortung der Forschungsfragen	107
11	Literaturverzeichnis	109
12	Abbildungsverzeichnis	115
13	Endnoten.....	117

1 Einleitung

1.1 Einführung

Diese Arbeit stellt das Ergebnis einer Feldstudie dar, die im Zeitraum vom Herbst 2021 bis November 2022 am Kabinetttheater, Schuberttheater, beim Welser internationalen Puppenfestival und am Landestheater St. Pölten durchgeführt wurde. Ergänzend wurde auf eigene Aufzeichnungen über Theateraufführungen in der Vergangenheit sowie auf Videoaufzeichnungen zurückgegriffen.

Das Thema stellt eine kultur- und zeitgeschichtlich kontextualisierte Analyse von Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen dar, die sich mit jüdischer Geschichte, Tradition und Kultur befassen. Dabei wurde der Fokus auf die visuelle Präsentation jüdischer Lebenswelten gelegt, wie sie in diesen Theateraufführungen in Österreich gezeigt wurden bzw. werden. Sie umfassen Aufzeichnungen aus der Vergangenheit ungefähr den Zeitraum der späten 2010er Jahren bis hin zur Gegenwart. Diese Arbeit versucht aus einer begrenzten Anzahl von Aufführungen einen Trend der Darstellung des Juden/Jüdischen in der österreichische Puppen-, Figuren- und Objekttheaterlandschaft herauszulesen.

Die Problematik, die sich bei diesem Forschungsvorhaben stellt, ist, dass Juden/Jüdisches im Puppentheater in der Vergangenheit einen Teil der nationalsozialistischen Volkspropaganda darstellten. Herschmann schreibt über diese Zeit:

Puppetry was the calculated and controlled grassroots arm of Nazi entertainment propaganda. Its unique performance features and specific history set it apart from other forms of propaganda and offer a view on how a Volkskunst led to the establishment of a Volksgemeinschaft. (Herschman 2018, 225)

Die Wirkmächtigkeit des Puppenspiels wurde von den Nationalsozialisten richtig eingeschätzt und entsprechend gefördert.

[...] Performed by professional puppeteers, puppets indoctrinated children through stage shows. Families were encouraged to put on puppet plays of their own using Nazi-approved figures and scripts that could be mail-ordered from the Reichsinstitut für Puppenspiel: Older audiences delighted too at the caricatured, satirical figures on offer; such as Jew or Winston Churchill. (Herschman 2018, 223)

Ab den 1960ern kam Puppentheater fast ausschließlich zur edukativen Unterhaltung für Kinder zur Aufführung. Darüber hinaus beeinflusst die in Österreich vorherrschende „Geschichtsauffassung“ die Aufführungspraxis in den Theatern und so auch im Puppentheater.

1.2 Forschungsstand

Über Puppentheater im Allgemeinen stellt „*Aspects of Puppet Theater*“ des polnischen Historikers, Schreibers und Theaterkritikers Henryk Jurkowski (1927 – 2016), das 1988 das erste Mal verlegt wurde, ein Basiswerk dar (Jurkowski 2013). Markus Joss und Jörg Lehmann von der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ (Berlin) haben Ausbildungsgrundlagen zum Puppen-, Figuren- und Objekttheater veröffentlicht (Joss und Lehmann 2016). Paul Piris hat über die Wirkung des Puppenspiels dissertiert (Piris 2011) und Dawn Tracey Brandes über das Lebendig-Sein von Puppen (Brandes 2017). In den neuesten Arbeiten, die als posthumanistisch einzustufen sind, wird von einer eigenständigen materiellen Ontologie (*object orientated ontology*) ausgegangen. Marzenna Wisniewska hat dahingehend einen Aufsatz verfasst (Wisniewska 2020). Sarah Lucie hat diese *object orientated ontology* in ihrer Dissertation behandelt (Lucie 2020).

Werke und Forschungsarbeiten, die unter einem speziellen jüdischen Blickwinkel einzuordnen sind, können wie folgt angeführt werden: Hans-Peter Bayerdörfers *Theatralia Judaica* (1992, 1996) stellt eine Übersicht über jüdisches Schaffen dar. Jüdische Bezüge finden sich bei Edward Portnoys Werken über das jiddische Modicut Puppet Theater (2001, 2017), bei Dana Smith über das jüdische Marionettentheater in München (Smith 2018), bei Nick Underwood über das jiddische Puppentheater in Paris (Underwood 2020). Mark Bert Levi hat über edukative Aspekte des Puppenspiels in der jüdischen Erziehung dissertiert (Levy 2001). Über Puppenspiel und Propaganda haben Alexander Wessely (Wessely 2009) und Rachel Elizabeth Herschmann dissertiert (Herschman 2018). Insbesondere bei Herschmann ist die Entwicklung des jüdischen Puppentheaters bis Mitte des vergangenen Jahrhunderts ausführlich beschrieben.

Über den österreichischen Künstler Arminio Rothstein, besser bekannt als Clown Habakuk, haben Elisabeth Janisch (Janisch 1987) und Michael Link (Link 2000) ihre Diplomarbeiten verfasst.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist der Verfasser:in im deutschsprachigen Raum nur das „Jüdische Puppentheater Bubales“ in Berlin bekannt. Shlomit Tripp hatte es im Jahr 2011 gegründet, wie sie sagte: *„Und ich dachte, wenn ein sechsjähriges deutsches Kind in seinen ersten Jahren über Judentum so etwas erfährt [Shoah!], wie kann man da ein normales deutsch-jüdisches Verhältnis aufbauen. [...] Ich muss etwas machen, damit Kinder in ihrem Erstkontakt mit dem Judentum eben nicht mit der Shoah anfangen.“* (Circle 2022) Aus Anlass der 1700-Jahre jüdischen Lebens in Deutschland drehte Shlomit Tripp Videos mit den Puppen, die über jüdische Bräuche und Festtage informieren.

1.3 Magie der Puppe

1.3.1 Die Jelinek

„Die Jelinek – Puppe war das Beste“ – dieser Vermerk steht bei der Eintragung des 12.02.2014 im Theaterbuch¹ über die Aufführung des Stückes „Schatten (Eurydike sagt)“ im Akademietheater. Die Jelinek saß links neben der Bühne und hat aus ihrem Regiebuch die Szenen kommentiert und Anweisungen erteilt. Begeistert verfolgte die Verfasser:in ihren Bewegungen und wartete gebannt auf ihre nächsten Worte.



Abb. 1 „Die Jelinek“ in „Schatten (Eurydike sagt)“ 0:35 von 3:29 (Luftkunst 2013)

Elfriede Jelinek wurde für dieses Werk der Nestroy Preis 2013 verliehen. Sie ist zur Preisverleihung persönlich nicht erschienen. Ihre Worte wurden im Originalton eingespielt und durch „Die Jelinek“, bespielt durch Nikolaus Habjan², vermittelt.

Es muss so um 2004 gewesen sein, als die Verfasser:in ihre ersten Kontakte mit der Kunstform des Puppen- und Figurentheaters hatte. Dies waren die Aufführungen des „Krippenspiels“ von Hugo Ball im Kabinetttheater und ab Anfang der 2010er Jahre Aufführungen bei den Pole Poppenspüler Tagen, einem jährlichen Figurentheaterfestival, in Husum (Schleswig-Holstein). Das Lebendig-Sein der Puppen wurde aber erst 2018 anlässlich einer Aufführung im Schuberttheater so richtig wahrgenommen. Seit diesem Zeitpunkt hat die Magie der Puppe die Verfasser:in eingenommen.

In den nachfolgenden Absätzen wird versucht diese Magie zu beschreiben.

1.3.2 Magie der Puppe

Es ist ein allgemein bekanntes Phänomen. Unter den unzähligen Puppen und Kuscheltieren, mit denen kleine Kinder beschenkt werden, ist es genau die eine Puppe oder das eine Kuscheltier, das unersetzlich, ja, sozusagen einzigartig ist. Nur dieses Spielzeug wird von einem kleinen Kind angenommen – und begleitet es oft für lange Zeit und oft auch im Erwachsenenalter. Das kleine Kind weiß, dass es sich dabei um ein Spielzeug handelt, dennoch hat dieses Objekt etwas Besonderes. Mit ihm spricht das Kind. Es hat eine Beziehung mit ihm aufgebaut. Es ist zu einem Charakter geworden, mit dem das Kind sich austauschen kann. In gewisser Weise hat es eine Art Lebendig-Sein erreicht. Die meisten Menschen hatte in ihrer Kindheit so ein Objekt – und manche haben es noch immer. Diese sehr persönliche Beziehung zu einem Objekt ist eine besondere Ausprägung, die in dieser Arbeit nicht behandelt werden soll.

Magie ist das Unaussprechliche und das Unbeschreibbare. Diese Magie der Puppe kann die Puppenspieler und die Zuschauer ergreifen und in eine andere Welt führen. Jurkowski schreibt darüber:

“On the other hand, [...] regarding the puppet as a live thing, imbued with movement and speech, the audience forgets what it is made of and sees it metamorphosed into a magical, mystical creature, beyond rational understanding. The magical aspects of puppetry have their origin in the Middle Ages and were preserved in folk puppet theatre.” (Jurkowski 2013, 15)

Eine Puppe kann in einer Theateraufführung durch handwerkliches Können belebt werden. Beim Volkenberg Puppetry Symposium³ wurde erörtert, ob diese

Lebendigkeit einer Holzpuppe nur eine Illusion des Theaters wäre, oder ob nicht metaphysische Fragen dabei zu behandeln wären. „*[I]s it possible through movement to animate something inanimate? [...] But the puppet takes on a certain energy or presence as a result of this organic material*“ (M. I. Cohen 2017, 276). Williams bezeichnet in ihrem Aufsatz (Williams 2007) diese Fragen als Metaphern des Puppenspiels. Jene vom gottgleichen Menschen als Schöpfer, der seine Kreatur belebt und kontrolliert, aber auch jene von der gottgleichen Puppe, die Wirkmächtigkeit über ihre menschlichen Puppenspieler ausübt und jene vom Glauben an das Magische in der Puppe, was sie leben, sterben und wieder auferstehen lassen kann. Die Puppe bewegt sich damit in einem liminalen Bereich zwischen toter Materie und lebendigem Charakter. Die australische Künstlerin Guy Rachael Wenona schreibt darüber:

“The nature of a puppet is an enigmatic and slippery thing – puppets occupy the space between subject [kursiv] and object [kursiv] and represent a very broad yet particular class of objects that are designed specifically to evoke what is commonly termed the suspension of disbelief⁴.“ (Guy 2013, 4)

Ist es der Wunsch eines Rezipienten oder einer Rezipientin nach Kunstgenuss, diese willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit oder spüren wir die magische Wirkung der Puppe, wenn Jurkowski schreibt:

“The first and most basic metaphor in puppet theatre appears, at the moment when the player takes the puppet in his hand, and it exists as long as the player demonstrates it on stage. At such a moment the animated substance loses its material qualities and transforms into its own negation.” (Jurkowski 2013, 37)

Vor Jahren begegnete die Verfasser:in auf einem Trödelmarkt einer kleinen Handklappmaulpuppe. Diese Puppe, ein Drache, ist ihr auf die Hand gesprungen und hat dann für nahezu drei Stunden ununterbrochen geredet, geschimpft und die Umgebung angebettelt. Es hatte den Anschein gemacht, dass der Drache nur darauf gewartet hätte lebendig zu werden. Der Drache leiht sich seither die Hand der Verfasser:in um am täglichen Leben teilzunehmen. Das ist die Magie der Puppe.

Brandes beschreibt in ihrem Werk dieses Lebendig-Machen als eine meisterliche Ausführung der Puppenspielkunst.

„The act of bringing to imagined life inert figures and forms (representational of abstract) for a ritual or theatrical purpose – for a performance. The perceived investment of the inanimate with anima or spirit is effected through the convincing transference of a performer’s energy to one or more of these figures and forms, endowing them with motion (normally), voice (if necessary) and presence (always).” (Brandes 2017, 13)

Über das Lebendig-Sein fasst Brandes die Aussagen des amerikanischen Professors für Theater und Performance Studien am Boston College, Andrew Sofer sowie des Anthropologen Frank Proschan, der sich insbesondere mit südostasiatischen Puppen beschäftigt hat, zusammen.

“[...] To take a “life of their own,” stage objects must “transcend their usual, ‘transparent function and draw the spectator’s attention in their own right” [Andrew Sofer]

[...]

Even those anthropomorphic figures defined by Frank Proschan as ‘performing objects,’ such as puppets and marionettes, are only figuratively alive, since they must be manipulated by a human presence either on or offstage [...] We must therefore acknowledge the metaphor of the prop with a life of its own as a suggestive figure of speech and seek to unpack its figurative applications.” (Brandes 2017, 22)

Brandes zitiert in ihrem Werk den Puppenspieler Basil Jones, einen Gründer der Handspring Puppet Company, Süd Afrika.

“[...] Jones writes that narrative puppet theatre always tells two stories. First, there is the play in which the puppet has been cast as a character; [...] Second is what Jones calls the story of the puppet’s life. A puppet is an object, but one that the audience is asked to imagine as alive, and this performance of life is so engrossing, Jones implies, that it threatens to eclipse the story that the puppet has been employed to tell. [...] Jones sees two narratives constantly competing in the puppet theatre: the one created by the author, and the one that is intrinsic to the very definition of the puppet: it performed “life”. This second narrative is what Jones refers to as the “Ur-narrative” of all puppetry.” (Brandes 2017, 10)

Das Lebendig-Sein ist aber nicht das einzige Narrativ des Puppenspiels. „Puppen sterben besser“ ist seit Jahren das Motto des Puppenfestivals zu Halloween im Schuberttheater. Eileen Blumenthal, Professor für Theater Arts an der Rutgers University, New York sieht darin eine Bivalenz, d.h. eine Puppe ist zugleich lebendig als auch tot. Brandes schreibt darüber:

“[...] First, the question of puppet “life” is often tied up with puppet death. [...] what she [Eileen Blumenthal] calls the “alive/dead bi-valence” of the puppet, able to cross between and/or simultaneously inhabit the world of the living or the dead. [...] In the first case, the “puppet” object offers some otherworldly contact with the afterlife; in the second, the object simply performs “death” and then is revived. Blumenthal provocatively implies that “alive/dead bi-valence” of the puppet is present in both cases, and further that puppet’s ability to transgress between living and non-living is often experiences as dangerous, uneasy, or metaphysical.” (Brandes 2017, 27)

Es ist eben diese Fähigkeit einer Puppe, in mehreren Welten gleichzeitig existieren zu können, was sie schon seit jeher zu einem Kultgegenstand gemacht hat. Verfügt eine Puppe über eine Essenz, oder ist alles nur handwerklich perfekte Führung und Schauspielkunst, wie es eine Definition der Puppe vom Autor Steve Tillis in Brandes zitiert vorschlägt:

„The puppet is a theatrical figure, perceived by an audience to be an object that is given design, movement, and frequently, speech, so that it fulfills the audience's desire to imagine it as having life; by creating a double-vision of perception and imagination, the puppet pleasurable challenges the audience's understanding of the relationship between objects and life.” (Brandes 2017, 15)

[und weiter nach Tillis]

“A puppet is an object recognized as having actual or potential imagined life”. (Brandes 2017, 17)

Handwerklich perfekte Führung der Puppen ist sicherlich eine gute Voraussetzung für einen Erfolg der Produktion, aber sie ist kein Garant für eine magische Wirkung, die die Zuschauer fesselt, ja bannt. Magisch wird es, wenn es gelingt, die Puppen mit einer „Seele“ zu behaftet. Sarah Lucie zitiert in ihrer Dissertation den amerikanischen Professor Kenneth Gross, der über die „Seele“ der Puppe sagt:

„The soul [of the puppet] lies in the motion it has as a material object and not a living body, and it is this to which the puppeteer must give himself up, to which he must lend his own living soul, desire, and bodily motion.” (Gross, *Puppet*, p. 63) zitiert in (Lucie 2020, 72)

Nach Gross ist es die Bewegung und die Hingabe der Puppenspieler, die die „Seele“ ausmachen.

Im nachfolgenden Abschnitt werden die dem Forschungsprojekt zugrunde gelegte Hypothese und die angewandte Methode beschrieben. Die Phasen der Feldforschung werden unter dem ‚Bericht einer Reise‘ zusammengefasst.

2 Forschungsprojekt

2.1 Hypothese

Puppen-, Figuren- und Objekttheater verfügt über eine dem Genre eigene Sprache. Jurkowski verortet diese eigene Sprache im Unterschied zum Schauspieltheater. Er schreibt dazu:

Puppet theatre is a theatre art: the main feature that differentiates it from live theatre is that the speaking and performing objects make temporal use of physical sources for its vocal and driving powers which are present beyond the object. The relationship between the object (the puppet) and the power source changes all the time and these variations are of great semiological and aesthetic significance. (Jurkowski 2013, 43)

Sie stützt sich beim Puppen- und Figurentheater auf tradierte Konventionen. Beim Objekttheater verfügt jedes Objekt über seine eigene Sprache, eine objekt-spezifische Sprache. Die Künstler:Innen entwickeln daraus deren persönliche Ausformung der Bildsprache.

Ganz allgemein gilt, dass dabei die Semiotik die Metasprache für Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen darstellt. Auf den Erfahrungen bei Bearbeitungen zum Forschungsbereich „Film als Midrasch“ aufbauend, wird angenommen, dass es darüber hinaus auch beim Puppen-, Figuren- und Objekttheater, das jüdische Lebenswelten visualisiert, eine metonymisch-metaphorische, mystische Sprache gibt, die über eine Semiotik hinaus weitere Bedeutungen erschließen lässt.

Dabei wird das Akronym PaRDeS für Textauslegungen in der Judaistik herangezogen, weil auch eine Aufführung als „Text“ verstanden werden kann. Peschat steht für die einfache, direkte Bedeutung, Remez für die allegorische oder symbolische Bedeutung, Darasch für eine metaphorische oder ähnliche und Sod für eine mystische oder geheime Auslegung. Die Zuordnung dieser vier Sichtweisen ist in der nachfolgenden Skizze dargestellt.

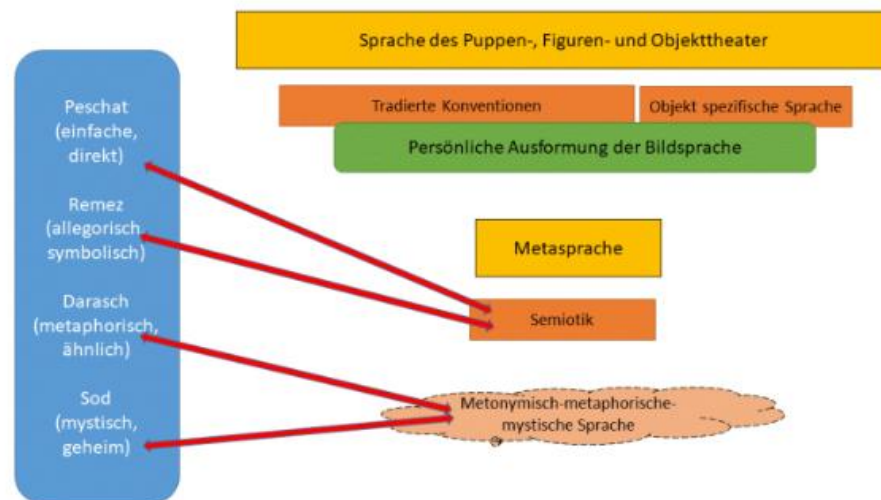


Abb. 2 Skizze Zuordnung der Sichtweisen (Erstellt durch Verfasser:in)

Die Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen wurden unter diesen vier Sichtweisen betrachtet.

2.2 Methode

Im Zuge der Feldforschung hat sich nach anfänglichen Versuchen mittels narrativen Interviews, ausgehend von den Erfahrungen in der Film- und Aufführungsanalyse, die Methode der offenen, strukturierten Teilnehmenden Beobachtung für dieses Thema als geeignete herauskristallisiert.

2.2.1 Teilnehmende Beobachtung

Der Soziologe Roland Girtler hat in seinem Werk „Methoden der Feldforschung“ Regeln der Feldforschung aufgestellt. Darin definiert er die Teilnehmende Beobachtung wie folgt:

Für unsere Zwecke definieren wir teilnehmende Beobachtung als einen Prozeß, in dem die Anwesenheit des Beobachters in einer sozialen Situation zum Zwecke wissenschaftlicher Erhebungen unterhalten wird. Der Beobachter steht in unmittelbarer persönlicher Beziehung zu den Beobachteten, und indem er mit ihnen an ihrem natürlichen Lebensbereich partizipiert, sammelt er Daten. (Girtler 2001, 65)

Nach Ansicht der Verfasser:in ist die wesentlichste Voraussetzung, um die von Girtler entwickelte Methode anzuwenden, das Bestehen bzw. das Herstellen eines

Vertrauensverhältnisses mit den Personen, die beobachtet werden sollen. Girtler schreibt:

Unbedingte Voraussetzung eines wirkungsvollen Zuganges ist also, daß die Personen, die beobachtet werden sollen, davon überzeugt sind, daß der Forscher ihnen nicht schaden will und es auch nicht tut. [...] Als Beobachter steht der Forscher in unmittelbarer persönlicher Beziehung zu den Beobachteten, und dadurch, daß er an ihrem Lebenslauf partizipiert, sammelt er Daten. (Girtler 2001, 93)

Künstler sind per se gegenüber der Welt überaus sensibel und so war es der Verfasser:in klar, dass sie sich selbst zu öffnen hatte, um überhaupt in ein tieferes Gespräch zu kommen. Nach Girtler wird so ein Gespräch als „ero-epische[s] Gespräch“ bezeichnet. Er führt dazu aus:

Es ist ein Gespräch, bei dem es um Erzählungen und Geschichten geht, die sich so ziemlich auf alles einer Kultur oder Gruppe beziehen können. Dabei ist es nicht bloß der Forscher, der Fragen stellt, sondern auch die Gesprächspartner, also der, über dessen Kultur ich etwas erfahren will. [...] Es bringt sich also jeder in das Gespräch ein. [...] Forscher und Forschungsobjekt, durch das Prinzip der Gleichwertigkeit bestimmt ist, während beim Interview der Interviewer geradezu als Verhörender erscheint. (Girtler 2001, 147)

Die anfänglich angewandte Methode des narrativen Interviews führte nach dem Empfinden der Verfasser:in fallweise zu einer Situation, die wie ein Verhör über Political Correctness im Zusammenhang mit dem Thema der Forschungsarbeit gewirkt hatte.

Das Charakteristische dieses Gesprächs ist, wie gesagt, daß der Forscher sich selbst einbringt und nicht bloß durch Fragen den Gesprächspartner in „Zugzwang“ bringt. Das „ero-epische Gespräch“ ist somit ein eher feinfühliges und nicht so leicht durchführbares Unternehmen, denn es gehört viel Gefühl und Geduld zu diesem. (Girtler 2001, 149)

Die Teilnehmende Beobachtung erfolgte in offener Weise. Mit der ersten Kontaktaufnahme informierte die Verfasser:in die Künstler über Inhalt und Zweck ihrer Forschungsabsicht.

2.2.2 Strukturierte Beobachtung

Inspiziert⁵ wurde diese Arbeit durch die Forschungen von Prof. Davidowicz zum Thema „Film als Midrasch“ in denen Filme zu jüdischen Lebenswelten als Quelle zur jüdischen Kulturgeschichte analysiert werden. Seine Fragestellungen bilden

die Struktur der Beobachtung, die auf Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen in entsprechend angepasster Form angewandt wurde.

Fragestellungen nach Prof. Davidowicz:

1. *In welchem historischen und kulturellen Kontext ist der Film entstanden?*
2. *Welche Zusammenhänge des Wirkens und der Biografien der am Film Beteiligten oder in seinem Kontext zu berücksichtigenden Personen sind für das Verständnis und die Analyse des Films von Relevanz?*
3. *Wie werden Jüdinnen und Juden, wie werden Nicht-Jüdinnen und Juden dargestellt?*
4. *Welche Rolle spielen jüdische Symbole, jüdische Sprachen?*
5. *Wie werden jüdische Traditionen und Texte gezeigt?*
6. *Welche Rolle spielen Ereignisse der jüdischen Geschichte?*
7. *Wie vermitteln FilmemacherInnen (z.B. Regie, Drehbuch, Ausstattung, Ton, Musik, Schnitt, Montage) ihre spezifischen Sichtweisen und Themen?*
8. *Welche Techniken (z.B. Farbe/Schwarzweiß, Hell/Dunkel, Innen/Außen, Bildgestaltung, Nah/Fern, Kurz-/Langeinstellungen, Tempo, Perspektivwechsel, Bild-Sound Verhältnis) nutzen FilmemacherInnen?*
9. *Durch Recherche zum Drehbuch, literarische Vorlagen, Hintergrund des Regisseurs (Figuren werden „entjudaisiert“, Kürzungen, Umarbeitungen etc.) können Filminhalte mitunter als jüdisch codiert werden.*
10. *Filminhalte, Figuren etc. können aber auch durch gesellschaftliche „Vorstellungen des Jüdischen“, aber auch durch Männer- und Frauenbilder. (siehe z.B. die Arbeiten von Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct* / Sander L. Gilman: *The Jew's Body*) als jüdisch codiert werden, siehe als Beispiel: Vincent Brook: *Driven to Darkness*, Brunswick 2009.*

Wobei aufgrund des Genres nicht alle von Prof. Davidowicz ausformulierten Fragestellungen als Untersuchungsgegenstand herangezogen werden können. Bereits bei Herschmann findet man den Verweis auf entscheidende Unterschiede.

Puppetry is obviously different from cinema (even in the case of puppet films, as we shall see), and the study of puppetry's creation, presentation, and reception requires a different approach from that of film analysis. (Herschman 2018, 12)

Diesem von Herschmann verlangten Ansatz wurde mit der Methode der offenen, strukturierten Teilnehmenden Beobachtung entsprochen. Aufgrund der Neuigkeit des Forschungsgegenstandes wurde vorerst von nachfolgende Forschungsfragen ausgegangen.

2.2.3 Forschungsfragen

- Wie werden/wird Juden:Innen/Jüdisches im Puppentheater dargestellt?
- Gibt es eine Intertextualität zu tradierten Darstellungsformen vom „Juden“?

- Wirkt sich eine Herkunft aus dem jüdischen Kulturkreis auf die Arbeit der Künstler aus?
- Gibt es einen erkennbaren Trend im Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen, die in Österreich zu sehen sind bzw. in österreichischen Produktionen?

Für die Beantwortung dieser Forschungsfragen wurde nach Studium des Forschungsstandes und Sichtung von Videoaufzeichnungen von Puppen- und Theateraufführungen die Feldforschung begonnen. Die gewonnenen Erkenntnisse werden am jeweiligen Ende einer Forschungsphase, entsprechend den Abschnitten, unter ‚Bewertung‘ für diese Aufführungen behandelt und am Ende der Arbeit zusammengefasst dargestellt.

2.2.4 Feldforschung

Die Feldforschung umfasste den Zeitraum von November 2021 bis Oktober 2022. Für ältere Aufführungen wurde auf persönliche Anmerkungen im Theaterbuch der Verfasser:in zurückgegriffen. Die in dieser Arbeit angeführten Stücke wurden alle persönlich besucht, teilweise war dies mehrmals erforderlich, um die Daten einzubringen.

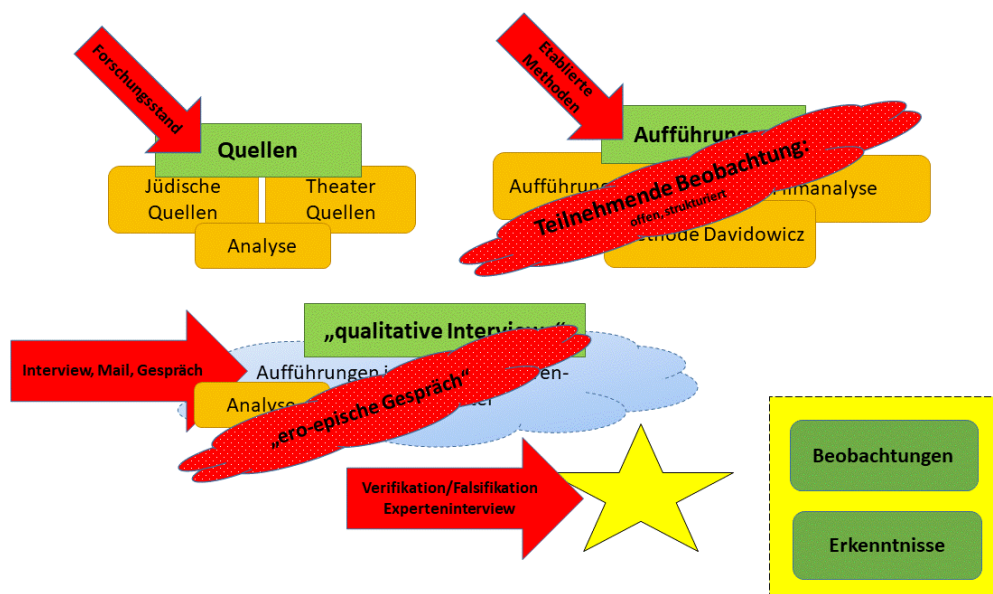


Abb. 3 Skizze Forschungsprozess und Methoden (Erstellt durch Verfasser:in)

In einem ersten Schritt wurden die, für die Aufführung relevanten Quellen aus dem Theater-Bereich sowie allfällige jüdische Quellen erhoben und analysiert. Als zweiter Schritt wurden die jeweiligen Aufführungen nach den etablierten Methoden einer Aufführungsanalyse (Roselt und Weiler 2017), angepassten Filmanalyse (Korte 2000) sowie den Forschungsfragen nach Davidowicz untersucht. In einem dritten Schritt wurden mit den Künstlern (Regie, Puppenspieler etc.) qualitative Interviews durchgeführt. Wie oben erwähnt wurde im Verlauf der Feldforschung auf die Methode der teilnehmenden Beobachtung gewechselt und Daten durch das ero-epische Gespräch gewonnen. Die in den vorherigen Schritten getätigten Beobachtungen wurden durch Experteninterviews verifiziert/falsifiziert. Diese Beobachtungen erlaubten das Bilden von Analogien und führten zu den in dieser Arbeit niedergeschriebenen Erkenntnissen.

2.3 Bericht einer Reise

Die Studien und die anschließende Feldforschung an einer begrenzten Anzahl von Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen haben die Verfasser:in verändert. Fast könnte man von der magischen Wirkmächtigkeit der Puppen sprechen, die diese über Personen auszuüben im Stande sind. Die Puppen haben die Verfasser:in auf eine Reise – eine Art Held:innenreise - durch die Puppentheaterwelt geschickt.

Ursprünglich war der nachfolgende Abschnitt ausschließlich für die Einführung vorgesehen, doch die Expertengespräche hatten der Verfasser:in die Besonderheiten des Puppentheaters vor Augen geführt. Eingangs wird daher das Wesen der Puppen beleuchtet. Dieses Wesen ist „die Seele der Puppen“, die in Analogie zu den Texten der jüdischen Tradition gestellt wird. Im Midrasch Bereschit Rabbah, einer Auslegung des Buches Genesis, wird die Seele mit fünf Namen bezeichnet: Nefesh, Ruach, Neshama, Chaija und Yechida. Diese Namen beziehen sich auf verschiedene Qualitäten und Stufen der Vervollkommenung des Selbst. Für Rabbi Isaac Luria zeigen die Namen eine Beziehung zu bestimmten Welten. Wenn ein Mensch sich Verdienste erwirbt, kann seine Seele in diese Welten aufsteigen. In Analogie verhält sich die Seele der Puppe, die in den Welten des Puppenspiels aufsteigen kann, wie in diesem Abschnitt gezeigt ist.

Zum Aufbruch auf diese Reise werden im zweiten Abschnitt jene Aufführungen beschrieben, in denen Figuren als Jude/jüdisch ausgewiesen sind sowie Stücke und Texte, die durch jüdische Künstler verfasst wurden und in der Vergangenheit durch die Verfasser:in besucht wurden. Ebenso werden Videoaufzeichnungen behandelt, die dem Forschungsthema zugeordnet werden können.

Mit dem Kabinetttheater und „Der gelben Straße“ beginnt die eigentliche Feldforschung. Für diese und die kommenden Aufführungen hatte die Verfasser:in eine umfangreiche thematische Aufbereitung vor Besuch der Vorstellung unternommen. Dieser Abschnitt beinhaltet auch eine Reflexion über die Aufführung, die dem Kabinetttheater übermittelt wurde.

Zu „Helgas Reise nach Riga“ hat eine intensive Auseinandersetzung mit den Künstlern stattgefunden. Aus zum Teil sehr persönlichen und ergreifenden Emails der beiden Künstler hat die Verfasser:in geschlossen, dass es fast zu viele Zufälle bei der Produktion dieser Aufführung gab. Man könnte fast meinen, dass in den Buchstaben der alten Zeitungen schöpferische Kraft innewohnt und glauben, dass magisch-mystische Kräfte am Werk waren und die Seelen der Bösen in die Papierfiguren übergegangen sind.

Um sich über Objekttheater zu informieren hatte die Verfasser:in am Objekttheater Workshop teilgenommen, der durch Ariel Doron geleitet wurde. Sein Stück „Plastik Heroes“ wurde erst nach danach aufgeführt. Es ist die Geschichte der „einfachen Soldaten“ unabhängig davon, auf welcher Seite einer militärischen Auseinandersetzung sie stehen. Das Muster ist immer dasselbe. Das Stück handelt von den Erlebnissen dieser „Plastic Heroes“, ihren Gefühlen, Hoffnungen, Ängsten und ihrem Sterben. Ariel Doron erweckt diese Plastiksoldaten zum Leben – und auch sonst ist er ein Zauberer.

In acht Szenenbildern wird die Lebensgeschichte der schönsten Frau der Welt erzählt. „Die Gesichter der Hedy Lamarr“ zeigen das schillernde Leben einer außergewöhnlich intelligenten, schönen und mutigen jüdischen Frau, die man als Leitbild der Gleichberechtigung ansehen könnte.

Die Performance "Blade Runner – Das Märchen Mensch" ist eine posthumanistische Interpretation von Philip K. Dirks Roman "Do Androids Dream of Electric Sheep?". Insbesondere durch die Intertextualität mit Texten der Bibel kann die Geschichte als ein Grundtext der Menschheitsgeschichte gelesen werden. Die Wirkmächtigkeit dieser „*texte generale*“ beeinflusste ganz unbewusst diese Produktion.

In den nachfolgenden Unterabschnitten wird die Seele der Puppe in Analogie zur Benennung der Arten der Seele in BerR 14:9 mit Nefesh, Ruach, Neshama, Chaija und Yechida beschrieben.

3 Die Seelen der Puppe

BerR 14:9⁶

חמשה שמות נקראו לה נפש, רוח, משמה, יחידה, חיה. נפש הדם, שנאמר (דברים יב, כג): כי הדם הוא הנפש. רוח, שהיא עולה ויורדת, שנאמר: (קהלת ג, כא): מי יודע רוח בני אדם העולה היא למעלה. נשמה, זו האופיא, דבריתא אמרין האופיתא טבא. חיה, שכל האברים מתים והיא חיה בגוף. יחידה, שכל האברים משנים שנים, והיא יחידה בגוף.

Nach Ansicht der Verfasser:in bieten Texte aus der jüdischen Tradition eine reiche Quelle um Modelle zu bilden sowie Gedanken zu strukturieren und in Abhängigkeit zu bringen. In Analogie zu den fünf Namen der Seele aus Bereshit Rabbah und der diesen zugeordneten Welten nach Rabbi Isaak Luria wird die Seele der Puppe untersucht.



Abb. 4 Namen der Seele und zugeordnete Welten (Erstellt durch Verfasser:in)

ש"ח שער הגלגולים
הקדמה א'
[...]

דע כי כל הנפשות הם העולם העשיה בלבד וכל הרוחות הם מעולם היצירה וכל הנשמות הם מעולם הבריאה אמנם רוב בני אדם אין להם כל החמשה חלקים הנק' נר"ן וכו רק חלק הנפש בלבד אשר
היא מן העשיה אכל גם בזה יש הדריגות רבות והוא כי הנה העשיה עלמה נחלקת לחמשה פרצופים
[...] (Vital 5769)

Wisse, dass alle Nefeshot, sie sind die Welt des Handelns, und alle Ruachot, sie sind die Welt der Formung, und alle Neshamot, sie sind die Welt der Schöpfung. Gewiss, die Mehrheit der Menschen haben nicht alle fünf Anteile der genannten Naran [Nefesh, Ruach, Neshama] und so weiter [Chaija, Yechida]. Allein die Anteile der Nefesh, die aus der Asija ist, aber auch in ihr gibt es große Stufen und wahrlich, das sind sie. Die hohe Asija wird unterteilt in fünf Pazufim⁷. [...]

Solche Pazufim – Gesichter – lassen sich auch bei den Seelen der Puppe verorten.

3.1 Die Seelen der Puppe – Nefesh

{(Gen 2.7) Da formte Gott, der HERR, den Menschen, Staub vom Erdboden, [...]}.⁸}

עָפָר, רַבִּי יְהוּדָה בֶּר סִימּוֹן אֹמֵר, עוֹפֵר עוֹלָם עַל מְלִיאָתוֹ נִבְרָא (BerR 14:7)
[...]
אָמַר רַבִּי יוֹחָנָן אָדָם וְחוּהָ כִבְדִּי עֲשָׂרִים שָׁנָה נִבְרָאוּ.

Staub. Rabbi Jehuda ben Simon sagte: Der starke Mann der Welt, er wurde in seiner Vollständigkeit erschaffen. [...] Rabbi Johanan sagte: Adam und Eva wurden als Zwanzigjährige geschaffen.⁹

Auch die Puppen werden vollständig entwickelt erschaffen – bereit für einen Auftritt.



Abb. 5 Klappmaulpuppen im Schuberttheater, Wien IX (Foto: Verfasser:in, bereits zitiert in (P. J. Moitzi 2019, 11))

Eine Puppe ist ohne Leben und hängt an der Wand (P. J. Moitzi 2019, 12). Beim Puppen-, Figuren- und Objekttheater legt dabei die Puppenart tradierte Konventionen des Bespielens fest bzw. die Materialität des Objekts erfordert eine objektspezifische Sprache. Jurkowski schreibt dazu:

“Each type of puppet incorporates a programme of theatrical action (visually expressive, technical and method of manipulation). Each object contains certain utility

properties, enabling it to perform its function. The puppet is ready to go on stage. The object must renounce its utility functions before it takes its role as a stage character, when it has to assume a new function.

The puppet corresponds iconically to its depicted role; the object (except in rare moments of impersonation) contrasts with the iconity of the role.” (Jurkowski 2013, 61)

Durch ihre Machart und ihr Aussehen weist die Puppe auf bestimmte Charaktereigenschaften bzw. eine Erwartungshaltung hin (P. J. Moitzi 2019, 12).

Es ist die Form, das Körperliche, die „Körperseele“ – die Nefesh. (BerR 14:9)

Nefesh, dies ist das Blut, wie es geschrieben wurde (Deut 12.23): Wie das Blut,

das ist die Nefesh¹⁰. Diese Materialität legt die grundsätzlichen Rollen fest. Ob

lustige Figur, Bösewicht oder elegante Dame. Lucie Sarah vom Theatre and

Speech Departments der Drew University, New York, hält dazu in ihrer Dissertation

fest:

“[...] the materiality of technical elements matters. As key players in an artwork, the behavior of elements within the dramaturgy – whether they are, for example, lightening patters, robots, or atmospheres – influences every aspect of it as well as calling into question how works are made, how they are performed, and how they are engaged with and received by spectators.” (Lucie 2020, 111)

Die Nefesh der Puppe ist nach Jurkowski bestimmt durch ihren plastischen

Ausdruck, die Technik ihrer Animation und die tradierten Spielformen. Er schreibt

dazu:

“Each puppet embodies a programme of its acting self. It is its plastic expression, its technique of animation and its tradition of movement that give the impulse to the puppet-player. If the player wants to realize this programme, he has to submit to the puppet. And this is the model of relationship between the ‘magic’ puppet and its puppeteer. The puppeteer serves the puppet; that is, he serves its magic.” (Jurkowski 2013, 74)

Die Nefesh umfasst die Puppenart und deren Materialität sowie die erforderlichen

Animationstechniken und tradierte Konventionen. In Analogie zur „Körperseele“

stellt die Beziehung der Puppenspieler zur Puppe den Ruach dar.

3.2 Die Seelen der Puppe - Ruach

{(Gen 2.7) [...], und blies in seine Nase den Lebensatem.^{11}}}

(בראשית ב, ז) וַיִּפַּח בְּאַפִּיו
מִלֵּמַד שְׁחַעְמִידוֹ גֵּלֶם מִן הָאָרֶץ וְעַד הָרִקִּיעַ, וַזְרַק בּוֹ אֶת הַנֶּשְׁמָה
לְפִי שְׁבָעוֹלָם הַזֶּה בְּנִפְיָהּ, לְפִיכָּה מֵת, אֲבָל לְעֵתִיד בְּנִתְיָהּ
(BerR 14:8)

Er blies seinen Atem (Gen 2.7)

Das lehrt, dass seine Figur ein Golem war, von der Erde bis in die Tiefe des Himmels und er über ihn die Seele [Neshama] spritzte. Denn diese Welt ist durch das Atmen, um für dich zu fallen ist der Tod, aber für die Zukunft wird es als Geschenk sein.¹²

{(Ezechiel 37.14) Ich gebe meinen Geist in euch, dann werdet ihr lebendig [...]}¹³



Abb. 6 Beziehung Puppe – Spieler: Workshop „Magie der Puppe“ (Foto: Lindshalm)

Durch die handwerklichen Fähigkeiten der Puppenspieler, vor allem aber durch eine Fokussierung auf die Puppe entsteht jene Beziehung mit der die Puppe belebt wird und an dieser Welt teilnimmt. Es ist der Geist, mit dem sich die Puppenspieler auf die Puppe einlassen – die „Geistseele“, der Ruach. (BerR 14:9) Der Ruach, er steigt hinauf und er steigt hinunter, wie es gesagt wurde (Koh 3.21): Wer weiß, ob der Ruach des Opfers der Menschensöhne da ist, um hinaufzusteigen¹⁴. Nach der amerikanischen Puppenspielerin und Expertin für ostasiatische Puppenkunst Kathy Foley handelt es sich bei der Beziehung zwischen Puppenspieler und Puppe um eine symmetrische. Für sie zählt diese nicht zu den Metaphern des Puppenspiels.

[Kathy Foley] describes the puppeteer's relationship to the puppet as twofold: on one hand, the puppet "obediently carries out the intentions of the puppeteer" and on the other, "the puppet [has] life, law, and logic of its own which it imposes on the manipulator" (Brandes 2017, 28)

Auch für den Theaterhistoriker und Puppenspieler John Bell hat diese Beziehung nichts mit Magie zu tun, sondern ist reine Handwerkskunst.

"Puppeteers repeatedly describe a process of figuring out 'what the puppet wants to do.' This is not a coy allusion to a mysterious power of the inanimate object, but a

pragmatic challenge the puppeteer meets in order to make the puppet work successfully. It means that the puppeteer is playing with a certain lack of control, and experimenting with the different possibilities of the puppet while constantly being aware of how the puppet's structure determines movement.” (Brandes 2017, 33)

Der Puppenspieler muss daher die Geschichte der Puppe kennen. Er soll alles über ihr bisheriges „Leben“ wissen. Nur so kann er seine Spielidee verwirklichen. Der Ruach umfasst das Fokussieren auf die Puppe und die daraus entstehende Rückkoppelung sowie die Lebensgeschichte der Puppe und die Spielidee. Damit wird die Puppe in eine Form gebracht. Die Puppe wird durch den Ruach beseelt.

Doch wie verhält es sich, wenn die „Geistseele“ der Puppe die Überhand gewinnt? Eine gute Übung für angehende Puppenspieler:innen ist es sich auf ein Streitgespräch mit der Puppe einzulassen. Die Puppenkünstlerin Manuela Lindshalm bezeichnet diese Situation als ‚schizophren‘. Man weiß nie, wer schließlich gewinnt. Jurkowski führt dahingehend die Puppenspielerin Elke Blattmann an.

“The case of the hand puppet player, who performs the part of Kasperle, is completely different. He himself fills his puppet. His consciousness is so much oriented to contact with the audience that he loses awareness of his own hand. [...] The puppet player slips into Kasperle and lives in his interior. Dionysus belongs to the power of the underworld. The hand puppet too comes from the depths; it receives its life from below.” (Jurkowski 2013, 27)

Wenn die „Geistseele“ übernommen hat, dann ist aus der Puppe und den Puppenspielern etwas Neues geworden. Die Puppe hat jetzt Persönlichkeit und zumeist auch einen Namen. Sie hat jetzt eine „Personenseele“ eine Neshama.

3.3 Die Seelen der Puppe – Neshama

רבי ביסני ורבי אחא ורבי יוחנן בשם רבי מאיר אומרים, הנשמה הזו ממלאה את כל הגוף, ובשעה
שאדם ישן היא עולה ושואבת לו חיים מלמעלה.
(BerR 14:9)

Rabbi Bisini und Rabbi Acha und Rabbi Johanan sagten im Namen Rabbi Meirs: Diese Neshama macht den ganzen Körper voll und wenn ein Mensch schläft, steigt sie hinauf und das Leben wird von oben zu ihm gezogen¹⁵.



Abb. 7 „Lebendige Puppen“ in Flyer zu ‚Parterre Akrobaten‘, Schuberttheater, Wien IX

Bei meisterlicher Führung der Puppe verschwinden die Puppenspieler hinter der Puppe (P. J. Moitzi 2019, 12). Die Seele der Puppe hat den ganzen Puppenkörper erfüllt. In einem emergenten Prozess wird die Puppe jetzt lebendig und kann als eigenständiges Wesen wirken. Peter Weitzner (geb. 1936 Wien), der Mahler, Objektkünstler, Spielmacher und Lehrer fordert dazu die Beherrschung einer einzigartigen Kunst ein:

Der Akteur muß in zwei Personen bestehen, einer, die sich bedingungslos ins Spiel integriert und einer, die die absolute Kontrolle und Distanz über alles Geschehene ausübt. Ich denke, in der Beherrschung dieser künstlich forcierten „Schizophrenie“ ist die Kunst der Darstellung begründet. (Weitzner 1993, 20)

Die Puppe ist eigenständig geworden und hat sich zu einem Charakter, einer Type entwickelt. Sie hat ihre „Personenseele“ gefunden – ihre Neshama. (BerR 14:9) Neshama, das ist die Disposition, wie die Leute sagen, die gute Natur¹⁶. Die Puppe steht jetzt auf der Bühne – Das Puppenspiel kann beginnen.

“Without the “body” of the puppet, there is no puppetry: without the (imagined and performed) “mind” of the puppet, there is no puppetry either.” (Brandes 2017, 44)

Die Neshama fußt auf den von Weitzer angeführten Eigenschaften: Integration ins Spiel, absolute Kontrolle und Distanz über alles Geschehene. Dadurch wird die Erschaffung eines Charakters möglich.

Und noch etwas fehlt. Die Interaktion mit dem Publikum!

3.4 Die Seelen der Puppe – Chaija

Puppe, Puppenspieler und Publikum bilden erst die Einheit, die das Puppenspiel ausmachen. Erst durch die Interaktion mit dem Publikum wird die Chaija der Puppe lebendig. Sei es in ehrwürdigen Theaterräumlichkeiten, vor einer Guckkastenbühne oder auf der Straße. Das ist das Leben – die Chaija. (BerR 14:9) [...] Chaija, denn alle Glieder sterben und sie ist das Leben im Körper¹⁷. Für Rabbi Isaac Luria zeigen die Namen der Seele eine Beziehung zu bestimmten Welten. Er nennt diese Welten Assija, Yezira, Brija, Azilut und die höchste Alion. Wenn ein Mensch sich Verdienste erwirbt, kann seine Seele mühsam in diesen Welten aufsteigen. Genauso verhält es sich bei den Puppen. Das Publikum muss unterhalten werden – immer und immer wieder - denn nur dann belebt das Stück auf dem Spielplan.

„Beim richtigen, uralten klassischen Kasperltheater spielen nicht nur die Puppen, sondern jeder einzelne Zuschauer mit.“ Liesel Simon zitiert in: (Herschman 2018, 312)



Abb. 8 Publikum ist Leben (Street Puppeteers 2023)

Chaija bedeutet „Leben“ und das bedeutet auch Veränderung.

Das Puppenspiel hat sich verändert wie in *Abb. 9 Hybridisierung auf der Bühne: Puppe vs. Schauspieler* dargestellt. Mitte des vergangenen Jahrhunderts begann sich die bis dahin bestandene Trennung von Schauspiel- und Puppenbühne aufzulösen. Langsam erfolgte ein Übergang von der verdeckten zur offenen Spielweise. Im traditionellen Puppentheater waren die Puppenspieler nicht erkennbar. Je nach Puppenart wurde in verdeckter Spielweise über Kopf gespielt

oder von oben an Schnüren geführt. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Puppenbühne ausschließlich für die Puppen bestimmt. In Österreich war Arminio Rothstein einer der Ersten, der bei seinen Aufführungen u.a. der Dreigroschenoper, die Spieler sichtbar machte. Er ließ die Puppenspieler gemeinsam mit den Puppen auf die Bühne treten. Ein weiterer Schritt hin zu einer Vermischung von Puppen- und Schauspielbühne erfolgte durch ein gemeinsames Spiel von Puppen und Schauspieler. Am bekanntesten dürften wohl Arninio Rothsteins Aufführungen des Zirkus Habakuk sein. Er verkörperte den Clown Habakuk, der gleichzeitig der Zirkusdirektor war. Seine beiden Marionetten Tobi und Tobias hatten allerlei Abenteuer zu bestehen.

Im zeitgenössischen Puppenspiel ist diese offene Spielweise vorherrschend, bei der die Puppenspieler auch eine Rolle innehaben und als Schauspieler agieren müssen. Piris schreibt dazu:

Gilles [Annie] defines the contemporary puppeteer as a manipulator because he should be able to be both a puppeteer and an actor. However, she does not refer to the hybridization of these two forms of performance. [...] I inscribe the hybridization of acting and puppeteering at its heart from a performing perspective or a dramatic perspective.
(Piris 2011, 17)

The interplay of the puppeteer with the puppet provokes an original relationship on stage between two beings that are ontologically different, one being a human person and the other one an object. [...] The puppet and the puppeteer seem to share the same world, the same actuality within the represented actuality of the stage. (Piris 2011, 15)

Piris kategorisiert die Grade des Wirksamwerdens des Puppenspielers als Schauspieler wie folgt:

An active relationship between the puppeteer and his puppet consists of an interaction between two of them. The puppeteer turns out to be one of the protagonists inside the dramaturgy of the show and for this reason; I argue that this form of puppetry belongs to manipulating. I suggest that there are three levels of interaction.

In some pieces, the manipulator does not have a defined scenic character. The interaction solemnly highlights his role as a puppeteer. [...] (Piris 2011, 52)

[...]

Another level of interaction consists in giving an identity to a chorus composed of a puppet and a group of performers. [...]

Finally, the manipulator is a defined character who has a dramaturgical importance in relation to the puppets animated. (Piris 2011, 53)

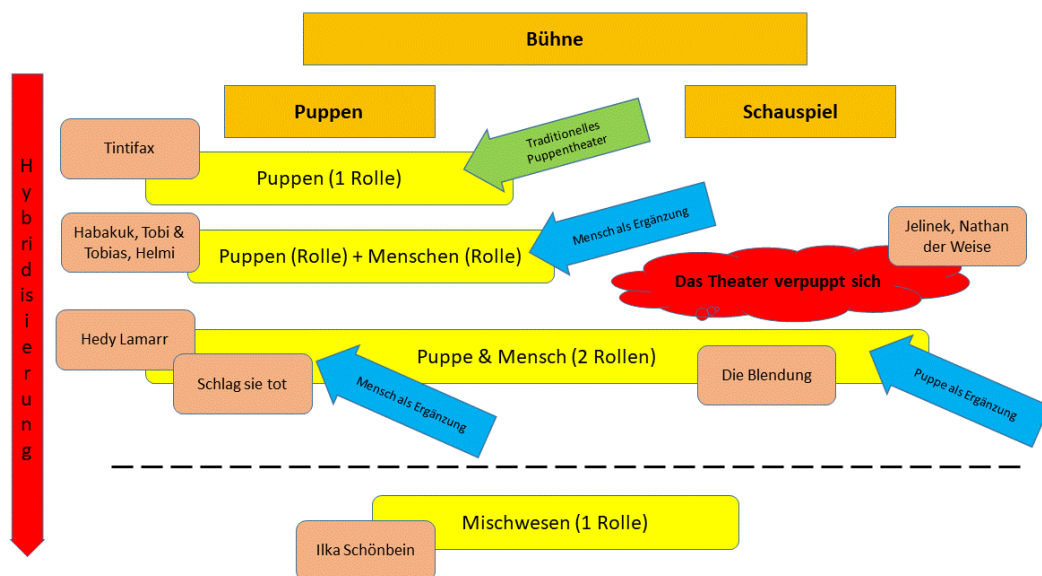


Abb. 9 Hybridisierung auf der Bühne: Puppe vs. Schauspieler (Erstellt durch Verfasser:in)

Die Hybridisierung erreicht mit Aufführungen ihren Höhepunkt, bei der Puppe und Spieler zu einem Mischwesen verschmelzen. Die Puppe hat dabei vom Spieler Besitz ergriffen, wie z.B. in „Voyage Chimère“ des Theaters Meschugge bei Ilka Schönbein.

The ultimate degree of relationship between the puppet and the puppeteer is materialized by the possession of the human body by the pupped. This possession does not mean a total annihilation of the human. It is still possible to identify two characters on stage formed by the puppeteer and the puppet. (Piris 2011, 50)



Abb. 10 „Mischwesen“ in ‚Voyage Chimère‘ 1:08 von 3:40 (Schönbein 2022)

Im Gegenzug hat sich die Schauspielbühne der dramaturgischen Möglichkeiten der Puppe angenommen. Die Puppe wurde als Ergänzung eingeführt - Das Theater ‚verpuppt‘ sich.

Es ist nicht nur das Puppenspiel, es sind die Menschen, die Künstler, die sich verändern, weiterentwickeln. Als die Verfasser:in sich auf dieses Forschungsprojekt eingelassen hatte, war es ihr nicht bewusst was passiert, wenn man sich auf die Puppen einlässt, wie diese das Leben verändern können. Leben heißt Veränderung.

Die Chaija wird erst durch die Interaktion mit dem Publikum zum Leben erweckt. Sie ist der Spielplan und die Veränderung, die im Laufe eines erfolgreichen Puppenlebens anzutreffen sind. Viele Auftritte bei Puppenspielen zeugen von der Begehrtheit einer Puppe – sie veredeln deren Charakter.

3.5 Die Seelen der Puppe – Yechida

(BerR 14:9) [...] Yechida, denn alle Glieder wiederholen sich zweifach und sie ist einzig im Körper¹⁸. Nach Rabbi Isaac Luria steht die Yechida in Verbindung mit der höchsten Welt, der Alion, auch genannt die Welt des Adam Kadmon.

[...] בָּרָא אֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם

(Gen 1.27) [...] Er schuf ihn männlich und weiblich. Er schuf sie¹⁹.

Unter Adam Kadmon versteht die Verfasser:in die Gesamtheit des Menschlichen in allen ihren Erscheinungsformen, mit allen Fähigkeiten und Möglichkeiten einer Entwicklung und mit ihren Geschichten. Aber auch mit all den Einschränkungen und Begrenztheiten des Menschlichen. So sieht die Verfasser:in auch nur einen begrenzten Geschichtenvorrat beim Menschlichen.

Die Seelen der Puppe sind aber auf jeden Fall ein Teil davon.

וְיְהִי הָאָדָם לְנֶפֶשׁ חַיָּה

(Gen 2.7) Und der Mensch wurde zu einer lebendigen Seele

[...]

הַנֶּפֶשׁ הַזֹּאת יְחִידָה בְּגוּף וְהַקְדוּשׁ בְּרוּךְ הוּא יְחִיד בְּעוֹלָמוֹ, תְּבוּאָה הַנֶּפֶשׁ שֶׁהִיא יְחִידָה בְּגוּף וְתִקְלָס לְהַקְדוּשׁ בְּרוּךְ הוּא שֶׁהוּא יְחִיד בְּעוֹלָמוֹ, שְׁנָאִמַּר
(BerR 14:9)

Diese Nefesh ist Eins im Körper und der Heilige, Er sei gesegnet, ist Eins in seiner Welt, lass die Nefesh, die Eins im Körper ist, kommen und auf den Heiligen fallen, Er sei gesegnet, der Eins in seiner Welt ist.

בצלמ

(Gen 1.27) [...] aus seiner Substanz²⁰.

Die Yechida der Puppe ist nach Ansicht der Verfasser:in in den Möglichkeiten aber auch in der Begrenztheit des Menschlichen erkennbar. Sie stellt damit die höchste aller für den Menschen erfassbaren Welten, die des Adam Kadmon dar.

3.6 Bewertung

Genauso wie es für den Menschen nach der jüdischen Tradition schwierig ist alle fünf Anteile der Seele zu erreichen und in den Welten aufzusteigen, ist es auch in Analogie nur den wenigsten Puppencharakteren möglich präsent zu bleiben und damit alle Teile der Seele der Puppen zu erreichen. Auch beim Puppenspiel gibt es ‚Pazufim‘, wie in den vergangenen Unterabschnitten beschrieben, die es zu berücksichtigen bzw. zu erreichen gilt. In der nachfolgenden Skizze wird diese Analogie zusammenfassend dargestellt.

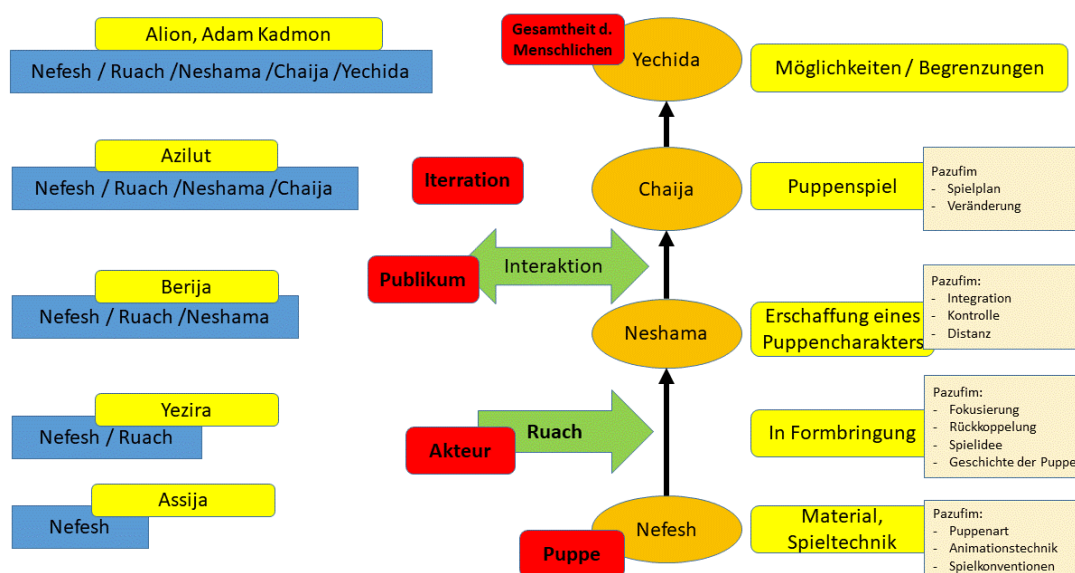


Abb. 11 Analogie: Jüdische Tradition und Seelen der Puppe (Erstellt durch Verfasser:in)

In den nachfolgenden Abschnitten wird über die Reise der Verfasser:in berichtet.

4 Station 1 - Der Aufbruch

Es war irgendwann im Mai 2021, als die Verfasser:in den Ratschlag erhielt, eine Arbeit über jene Dinge zu schreiben, mit denen sie sich gerne beschäftigt. Über den Sommer 2021 erfolgte dann eine Sichtung der Forschungsliteratur mit dem Ergebnis, dass das Thema „Juden/Jüdisches“ im Puppentheater eigentlich nur die Zeiten bis in die 1950er abdeckte.

4.1 Beobachtung 1

Diese Feststellung hatte die Verfasser:in verwundert, insbesondere deshalb, weil in den Staaten Professuren an theaterwissenschaftlichen Instituten mit Jüdinnen besetzt sind, die sich mit Puppenspiel beschäftigen und auch Dissertationen das Puppenspiel betreffend von Jüdinnen verfasst wurden. Da die Verfasser:in sich bei ihrer Recherche nur auf deutsch- und englischsprachige Quellen gestützt hat, soll diese Beobachtung in dieser Arbeit nicht weiter diskutiert werden.

Anlässlich der Saisonöffnung am 02. September 2021 hatte die Verfasser:in ihr Forschungsvorhaben an die Künstler des Schuberttheaters herangetragen. Das Schuberttheater hatte aus Anlass des 20ten Todestages von Hedy Lamarr ein Stück über die schönste Frau der Welt aufgeführt (siehe Abschnitt: *Station 5 - Die Gesichter der Hedy Lamarr; Die schönste Frau der Welt aus Döbling*) hatte. Im Gespräch über das Thema mit Martina Gredler wurde die Verfasser:in an die Bühnenfassung von Karl Čapeks Stück „Der Krieg mit den Molchen“ erinnert, bei der eine der Figuren als Jude ausgewiesen ist.

4.2 Der Krieg mit den Molchen – nach Karl Čapek

4.2.1 Daten

Regie & Fassung: Martina Gredler²¹

Bühne: Claudia Vallant ;

Puppenbau: Christoph Bochdansky²²

Puppenspieler: Aleksandra Corovic, Christoph Hackenberg;

Musik: Jana Schulz²³

4.2.2 Erinnerungen

Die Verfasser:in hatte im November 2018 unvoreingenommen durch irgendwelche Texte die Aufführung besucht. In ihrem Theaterbuch scheinen die Gedankensplitter auf: „von den Folgen des *mare liberum* (Grotius) über Antisemitismus zur Ausbeutung Afrikas“. Martina Gredler hatte ihre Inszenierung vor allem als Kapitalismuskritik und Kritik über das Verhalten der Umwelt gegenüber ausgerichtet. Der Puppenbauer und –spieler Christoph Bochdanský bestätigte dies im Gespräch²⁴ mit der Verfasser:in, dass er die Hauptakteure nach den klassischen Kriterien der Puppenbühne geschaffen hatte. Kapitän Van Toch - klein, dicklich, mit schütterem Haar und Knollennase, bedingt durch den Alkoholkonsum – ganz nach der Figur im Roman Čapeks – und als Gegenpart die Puppe des G. H. Bondy als große, hagere Gestalt mit Wuschelkopf und einer langen dünnen Nase, stimmig in der Art, wie der Künstler seine sonstigen Wesen [Puppen und Zeichnungen] abbildet.

4.2.3 Hintergrund

Čapeks Werk richtet sich in erster Linie gegen den Kapitalismus und sieht die Gefahr eines heraufdämmenden Krieges. Obwohl die Stimmung der Bevölkerung in der damaligen 1. Tschechischen Republik, insbesondere durch das Wirken des Ministerpräsidenten Masaryk der den Antisemitismus verurteilt hatte, kam es in Folge des Münchner Abkommens zu einem Aufleben desselben. Čapeks Verhältnis mit dem späteren Ministerpräsidenten Benes wird auch kontrovers diskutiert.

Der Schriftsteller und enger Freund Franz Kafkas Max Brod, schreibt am 5. Januar 1964 dazu unter dem Titel „Der Nicht-Antisemitismus wollte uns den milden Tod der Assimilation anbieten“:

[...] und ich gehörte, als Juden oder gar – horrible dictu –, als Zionisten betrachteten. Mit Karel Capek, dem großen Tschechen, hatte ich mehr als eine heftige Diskussion über diesen Punkt. Er verstand nicht oder wollte nicht verstehen, warum wir Juden ein eigenes Volk sein und nicht unter den Tschechen, die doch zum großen Teil nicht antisemitisch seien, spurlos aufgehen wollen. Der Nicht-Antisemitismus wollte uns den milden Tod der Assimilation anbieten. Aber wir sagten: Dies ist auch nur ein Tod, wenn auch ein verkleideter. (Brod 1964)

Scheinbar konnte auch Čapek sich nicht von dem in Existenz getretenen Bildes des „Juden“ freihalten. Die Wirkkraft dieses propagandistischen Bildes zog auch einen Schriftsteller wie ihn mit sich und Spuren des *foetor judaicus* sind auch in seinem Text zu finden.

„Wissen Sie noch“, versetzte sich Herr Bondy in Erinnerung, „wie Sie mir immer nachgerufen haben: Stinkender Jud‘...“ (Čapek 1987, 32)



Abb. 12 Bondy und Van Toch gründen ein Unternehmen (Schäfer 2018)

Der Vorsitzende, G. H. Bondy, läutete und erhob sich. „Meine Herren“, begann er, „Ich habe die Ehre, diese außerordentliche Generalversammlung der Pazifischen Export-Gesellschaft zu eröffnen.“ (Čapek 1987, 107)



Abb. 13 Bankdirektor G. H. Bondy mit Aktionären (Schulz 2018)

Čapek macht aus dem Kommerzienrat und Vorsitzenden Gustel H. Bondy, den Sohn des jüdischen Kaufmanns Max Bondy, Inhaber eines Schnittwarenladens am Marktplatz von Jevičko (Gewitsch), einen antisemitischen Stereotyp, der auf Gewinnmaximierung ausgerichtet alles unternimmt, um die Aktionäre zufriedenzustellen. Das dabei Lebewesen ausgebeutet und letztlich der eigene Lebensraum zerstört werden, macht diesem nichts aus.

In der Bühnenfassung wird nur einmal im Gespräch zwischen Bondy und Van Toch erwähnt, dass Bondy der kleine magere Jude war, den Van Toch immer geschlagen hatte.

Auszugsweise werden einige Rezeptionen aus der Presse in Folgenden wiedergegeben. Frau Schultz hatte diese auf ihrer Webseite bereitgestellt.

4.2.4 Pressestimmen (Schulz 2018)

Pressestimme „Falter“

Jana Schulz nimmt mit Harfe und Akkordeon Platz, um die Aufführung von „Der Krieg mit den Molchen“ in der Fassung von Martina Gredler zu begleiten. Sanft modernisiert nach dem dystopischen Roman von Karl Čapek aus dem Jahre 1936 (er wurde dafür von den Nazis verfemt) zeigen Aleksandra Ćorović, Jugoslawin - „EX!“, wie ihr Kapitän Van Toch, der Molchentdecker, ständig ins Gesicht brüllt -, und Christoph Hackenberg, Tirol (derzeit meist Wien, also auch Ex), mit ihren Puppen wenig Molch, aber dafür viel menschliche Gemeinheit. Auch Brecht - und Melodien von Weill und Eisler - werden großzügig und passend zitiert. Durch den dennoch irgendwie zu kurzen, nicht völlig runden Abend führt Autor Čapek, quasi als Klappmaulpuppe wiedergeboren. (Lhotzky 2014)

Sandra Schäfer schreibt in ihrem Blog (Schäfer 2018) am 19. Januar 2018: *„Der Krieg der Molche - Kleine Bühne, große Wirkung“. Von findigen Geschäftsmännern und sprechenden Reptilien: Das Schubert Theater ist 2018 auf den Molch gekommen.*

4.3 Produktionen von Nikolaus Habjan

*Wenn dich kleine Kinder stören, schlag sie tot,
auch wenn sie dir selbst gehören, schlag sie tot,
triffst du einen Judenbengel, spiele seinen
Todesengel,
schlag ihn einfach mausetot.
(Georg Kreisler: „Schlag sie tot“, 1997)*

Der Puppenspieler, Regisseur und Kunstpfeifer Nikolaus Habjan nimmt sich in seinen Stücken der österreichischen Vergangenheit und überhaupt der österreichischen Seele an. Ein Berti Blockwardt überwacht seine Umgebung während des Corona-Lockdown in 14 Kurzfilmen und passt auf, dass nur ja nichts Verbotenes vorkommt und Habjans Herrn Berni ist der typische Mitläufer, dessen antisemitische Gesinnung so richtig zum Ausdruck kommt, wenn er den Herrn Karl

zitiert „es muss nicht gleich Endlösung sein“ oder wenn er Georg Kreislers „Schlag sie tot“ vorsingt (Orientierung, ORF 2 2015).

4.3.1 ‚Schlag sie tot‘, eine bitterböse Puppentheater-Revue



Abb. 14 „Herr Berni“ in ‚Schlag sie tot‘ 0:50 von 8:52 (Orientierung, ORF 2 2015)

Mit dem Herrn Berni hat Nikolaus Habjan eine Figur geschaffen, über die er selbst sagt, dass er sie überhaupt nicht mag. Sie hat keinerlei gute Eigenschaften, einen ekelhaften Charakter, ein ekelhaftes Aussehen und sie stinkt sogar. Qualtingers Herr Karl ist verglichen mit Herrn Berni nahezu zum Ankerschelt.

In unterschiedlichen Programmen lässt er Georg Kreisler wiederaufleben, dessen Liedertexte nichts von ihrer Aktualität verloren haben. Peter Lodynski schrieb über Georg Kreisler: *„Auf dem Weg zu seiner Arbeit erblickte er in jedem Haus, rechts und links der Straße, nur Faschistoide, Faschisten oder zumindest Leute, die mit dem Nationalsozialismus zu tun hatten.“* und weiter *„Er hat sich nie um Folgen gepfiffen, immer gemacht, was er wollte, was er für richtig befand“* (Lodynski 2013, 332). Dabei tritt Habjan ganz in dessen Fußstapfen.

Bei Habjan ‚verpuppt‘ sich das Theater und er inszeniert immer wieder Stücke, die aus dem jüdischen Umfeld kommen. Sei es, dass in diesen Stücken jüdische Figuren auftreten, wie zum Beispiel in „Nathan der Weise“, oder die Textvorlagen von jüdischen Autoren stammen, wie zum Beispiel bei Elias Canettis „Die Blendung“.

Angela Heide hat für das jüdische Stadtmagazin Wina 2017 Nikolaus Habjan über seine Stücke interviewt und er sagte:

Man darf nicht feig sein. Ich denke, man darf nicht zu wenig erzählen wollen, aber auch nicht zu viel. Lessing zum Beispiel hat mit seinem Nathan eine ganz klare Botschaft, und wenn ich diese überfrachte, geht das Schiff unter; wenn ich es aber zu leicht belade, hat es gar einen Sinn, dass das Schiff aus dem Haufen ausläuft. Ich versuche bei meinen Inszenierungen, alle mitzunehmen. Ich will kein Theater für eine bestimmte „Szene“ machen, sondern alle erreichen, von der jungen Schülerin bis zum geübten Theatergeher.

[...] (Heide 2017)

4.3.2 Nathan der Weise – Volkstheater

So wie mit „Der Jelinek“ schafft Habjan mit seinen Puppen einen Doppelgänger der Person, die wie in „Nathan der Weise“ dann als die sichtbar gewordenen Gedanken auf der Bühne erscheinen.

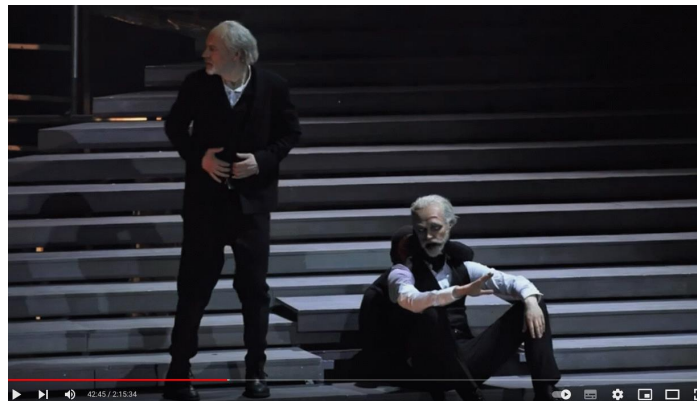


Abb. 15 „Nathan mit Doppelgänger“ in ‚Nathan der Weise‘ – Volkstheater 42:45 von 2:15:34 (PXL - Music and Culture 2017)

4.3.3 Die Blendung

In Canettis „Die Blendung“ tritt neben dem Hausmeister Benedikt Pfaff und anderen der Bucklige als Puppe auf. Jutta Paal beschreibt in ihrem Werk den Juden Siegfried Fischerle:

Trotz seines abstoßenden Äußeren – er ist Krüppel, hat er Arme „lang wie ein Gibbon“, eine „ausschließliche Nase und eine krächzende Stimme wie ein Rabe – und seiner jüdischen Herkunft werden ihm verschiedene Privilegien gewährt; so darf er zum Beispiel die Schachpartien aus den Zeitungen ausschneiden und hat ein Vorrecht „auf unbekannte Menschen, die der Zufall in dieses Lokal verschlug [...] ein Vorrecht“. (Paal 1991, 31)

Von all diesen körperlichen Merkmalen hat Habjan nur den Buckel bei seinem Fischerle übernommen. Beim ersten Treffen mit Peter Kien im „Idealen Himmel“

versucht Fischerle aus dem schweigsamen Menschen der Buchbranche Kapital zu gewinnen, indem er ihn mit seiner Frau „der Pensionistin“ verkuppeln will.



Abb. 16 „Kien und Fischerle“ in Teaser 1:16 von 2:34 (E. Canetti 2022)

Dass die Klappmaulpuppe Fischerle jüdischer Herkunft ist, kann man nur von Canettis Buch her kennen. In der Inszenierung wird das nicht erwähnt – oder die Verfasser:in hatte es nicht wahrgenommen.

4.4 Produktionen am Schuberttheater

4.4.1 Shakespeare im Blut

Dauer: ca. 110 Minuten; Premiere: 4. Juni 2021

Manuela Linshalm, Angelo Konzett, Markus-Peter Gössler; Text, Regie & Bühne Sam Madwar; Puppenbau Soffi Povo; Bühnenbau Angelo Konzett; Regieassistenz & Requisiten Julia Braunegger; Fotos Barbara Palffy

Der von seinen Kritikern verkannte und verschmähte Schauspieler Edward Lionheart lädt sie in sein Theater ein, mit dem Entschluss, ihnen die schönsten Todesszenen aus Shakespeares Stücken angedeihen zu lassen. Er will Rache für all die Demütigungen durch deren Kritik.

In der Szene aus dem Kaufmann von Venedig wird einer der Kritiker durch Lionheart nicht nur mit Worten zum Schweigen gebracht. Ein Messer wird zum Monolog des Shylock in den Körper des Ahnungslosen gerammt. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage fließt dieses Mal Blut. Aber es ist nicht das Blut Antonios, sondern das des Kritikers – Shylock wird also nicht vertragsbrüchig....



Abb. 17 „Shylock“ in Trailer „Shakespeare im Blut“ 0:06 von 1:10 (Schuberttheater 2021)

Neben dem Titel des Dramas lässt nur die Kopfbedeckung von Lionheart auf eine orientalische Herkunft der dargestellten Figur schließen.

4.4.2 Oachkatzelschwoaf oder die Rebellion der Ratten

*Der Hansl geht gern mit der Mali
Denn die Mali, die zahlt's Zyankali
Die Herzen sind schwach und die Liebe ist
stark
Beim Tauben vergiften im Park
Nimm für uns was zu naschen
In der anderen Taschen
Geh ma Tauben vergiften im Park
(Georg Kreisler: „Taubenvergiften“, 1956)*



Abb. 18 Teaser Oachkatzelschwoaf – oder die Rebellion der Raten 0:00 von 2.34 (Schuberttheater 2022)

Uraufführung: 11. November 2021; Dauer: ca. 105 Minuten inkl. Pause

Regie: Rodrigo Martinez; Text: Roberto Duarte Lemus und Daniel Ferreira Aparicio; Übersetzung: Irene Palmetshofer und Rodrigo Martinez; Dramaturgie: Jana Schulz; Puppenbau & Ausstattung: Rodrigo Martinez, Lisa Zingerle; Puppenspiel: Andrea Köhler, Michaela Studeny, Thomas Huber; Assistenz: Marvin Schriebl; Fotos: Barbara Palffy; Grafik: Rodrigo Martinez, Ilkhan Erdogan

Das Stück eröffnet mit Georg Kreislers ‚Taubenvergiften‘ und weist damit auf Ausgrenzung und Vernichtung hin. Matthias Nöther hat anlässlich des Todes des Dichters einen Nachruf in der Frankfurter Rundschau veröffentlicht:

Dieses verdammte Lied. Als „Frühlingslied“ kündigte Georg Kreisler es in einer Märznacht des Jahres 1956 in der Wiener Marietta-Bar zum ersten Mal an. In den Monaten zuvor hatte der neue Mann am Klavier mit der schwarzen Hornbrille, dem strengen Scheitel und dem amerikanischen Akzent noch kein Chanson auf Deutsch erfunden, nur seine alten Lieder aus dem Englischen übersetzt. [...]

Die Berufung auf das „gold'ne Wiener Herz“ war damals eines jener Schmiermittel, mit dem viele Österreicher geräuschlos von der Nazi- in die Nachkriegszeit gleiten wollten. Die makabre Parodie auf den Schmäh des Wienerlieds war schon an sich eine Provokation. Georg Kreisler indes hat „Taubenvergiften“ später als „Anpasserlied“ bezeichnet. „Ich habe mich damals geniert, Gerechtigkeit zu verlangen, es wäre auch vergeblich gewesen. Ich habe ‚Taubenvergiften‘ geschrieben statt ein paar Worte oder Klänge, über die ich Blut verloren hätte. Aber ich war ausgesaugt.“ (Nöther 2011)

Die Geschichte dreht sich um eine Eichhörnchen- und Rattenpopulation, die auf einem Spielplatz leben. Alles verläuft gut, bis die Ratten entdecken, dass die Eichhörnchen aufgrund ihrer buschigen Schwänze Privilegien genießen. Es kommt zu einem Machtkampf, bei dem beide Gruppen am Ende die Verlierer sind.

Zu einer gezielten Vernichtung einer der beiden rivalisierenden Gruppen durch „Zyankali“ kommt es aber nicht.

4.5 Beobachtung 2

Habjan stellt seine Puppen, die jüdische Charaktere haben oder jüdischer Abstammung sind als Karikatur dar, indem er die Besonderheiten der jeweiligen Person hervorhebt. Sie sind aber nicht abstoßend überzeichnet und es sind dabei keinerlei jüdische Stereotypen zu erkennen. So erinnern ‚die Jelinek‘ und ‚der Kreisler‘ an die Porträtpuppen von Persönlichkeiten in der Art nach Armino Rothstein und seine anderen Puppen entsprechen den Vorgaben des jeweiligen Stückes.

Anders verhält es sich bei den Texten die Habjan von jüdischen Autoren übernimmt. Hierbei geht er sehr bewusst satirisch auf die jüdischen Lebenswelten ein. Nach seinen Worten ist das „Satire, bei der das Lachen im Hals stecken bleibt“. Mit diesen Verweisen auf den jüdischen Kontext bleibt Habjan aber eher die Ausnahme.

Herr Bondy ist ‚Im Krieg mit den Molchen‘ als Gegenstück zum rundlichen und kleinen Van Toch gebaut und Shylock ist nur durch seine Kopfbedeckung orientalisch angehaucht. Generell sind die Figuren „entjudaisiert“. Dem ‚Taubenvergiften‘ im Oachkatzlschwoarf fehlt jeglicher jüdische Bezug.

4.6 Bewertung

Figuren, die im Text klar als Juden titulierte sind werden als ganz gewöhnliche Figuren dargestellt, ohne jedwede Zeichen, die auf ein Jüdisch-Sein hindeuten könnten oder jener geheimnisvollen, manchmal unheimlichen Art, die Erzählungen von Juden/Jüdischen beigegeben ist.

Kurzum: eine jüdische Figur unterscheidet sich durch nichts von jeder anderen Figur! Das kann einerseits positiv zu werten sein, indem alle Menschen gleich sind. Andererseits kann es darauf hindeuten, dass die jüdische Kultur in den Köpfen der österreichischen Künstler verschwunden ist.

Textvorlagen von jüdischen Autoren werden inszeniert aber in einen neuen Kontext gesetzt. Generell entsteht der Eindruck, dass Juden/Jüdisches von österreichischen Künstlern entjudaisiert wird. Cordula Nossek hat dahingehen den Ausdruck „Verlorene Tagebücher der Kunst“ geprägt.

5 Station 2 - Die gelbe Straße

„Dass diese Fülle an Material direkt aus dem Leben Veza Canetti stammt, ist klar; denn eine Welt wie die in der gelben Straße kann man nicht einfach so erfinden. Der Leser schmeckt förmlich, dass das Vorbild des Romans ein reales ist. Und tatsächlich: Veza Canetti kennt laut Quellen all die Winkelchen und Ecken, ihre Gerüche und Farben, kennt die Charaktere, die ihre Texte bevölkern, aus dem tatsächlichen Leben, das sich unter ihrem Zimmerfenster abspielt.“ (Reyer 2019, 65)

5.1 Daten

Bühnenfassung: Helmut Peschina; Komposition, Saxophon u.a. Instrumente: Max Nagl; Geige: Joanna Lewis, Bühne und Figuren: Christian Schlechter, Julia Reichert und Lukas Eder; Stimme, Schauspiel: Martina Spitzer; Spiel: Alban Beqiraj, Agnieszka Salamon, Julia Reichert, Rremi Brandner und Walter Kukla; Figurinen: Birgit Kellner; Technik: Kolja Maierhofer; Puppentraining: Julia Reichert; Regie, Dramaturgie: Alexandra Millner

5.2 Inszenierung

Das Stück fand seine Uraufführung Ende 2014. Die Verfasser:in hat es, in Kenntnis der literarischen Vorlage von Veza Canetti, am 11. Oktober 2021 als Teil der Feldforschung besucht. Diese Produktion des Kabinetttheaters stellt eine Mischung von Puppen-, Figuren- und Objekttheater und Schauspiel mit einer eigenständigen Komposition dar. Die Bereiche der bildenden und darstellenden Kunst vereinigen sich dabei. Für die Theaterfassung wurden die Kapitel „Der Unhold“, „Der Oger“, „Der Kanal“ und „Der Tiger“ vorrangig herangezogen. Einzelne Ausschnitte aus dem Kapitel „Der Zwinger“ wurden mit der Handlung verknüpft. Diese wechselt geschickt zwischen den drei Guckkästen der Bühne, die ein Hineinzoomen in eine der Figuren erlauben und einer Szenerie aus dem Kaffeehaus des Herrn Tiger. Die Inszenierung kann als Gesamtkunstwerk bezeichnet werden.

Über Veza Canettis Werk gibt es eine umfangreiche Forschungsliteratur, insbesondere seien die Forschungen von Helmut Göbel hervorzuheben, denen es zu verdanken ist, dass ihr Werk wiederentdeckt wurde.

5.3 Forschungsstand

Veza Canettis Judentum wurde in Evelyn Potz Sivers Dissertation „Ich bin Spaniolin; Veza Canetti im Fokus ihres jüdisch-sephardischen Erbes“ bedacht (Sievers 2018). Über das Werk „Die gelbe Straße“ schreibt Göbel in einem Aufsatz über die Farbe Gelb:

Die „Vorlage“ für die fiktive Straße ist bekanntlich die ehemalige Ferdinandstraße in der Wiener Leopoldstadt, eine Straße, in der Veza Taubner-Calderon mit ihrem Stiefvater und ihrer Mutter wohnte; sie lebte dort rund 10 Jahre von 1924 bis 1935. (Göbel 1997, 285)

Die Farbe Gelb durchzieht die Teile des Romans. Teile des Romans wurden in der Arbeiterzeitung im Jahr 1933 unter dem Pseudonym Martina Murner (Der Zwinger) und Martha Murner (Der Kanal) abgedruckt. Schindl schreibt in ihrer Arbeit über das Judentum im Roman „Die gelbe Straße“:

„Die ökonomische Macht der Figuren scheint oft mit ihrer Religionszugehörigkeit zusammenzuhängen. Diese wird nie direkt ausgesprochen, aber durch versteckte Symbole und Stereotype angedeutet. Vor allem das Judentum spielt in diesem Roman Veza Canettis eine nicht zu unterschätzende Rolle.“ (Schindl 2013, 54)

Eine Straße in der Mazzesinsel mit dem Beinamen „Gelb“ zu versehen in einer Vorahnung, dass einige Jahre nach Erscheinen der ersten Ausschnitte des Romans das Gelb der Straße von der Kennzeichnung ihrer Bewohner herrühren könnte, weist Veza als besonders feinfühlig aus. Reyer schreibt in ihrer Biografie über Veza Canetti:

„Denn zweifellos handelt es sich bei Veza Canetti um eine moderne, sozialkritische Autorin, die, ganz genau wie die besten Zeitgenossen, die Zeichen ihrer Zeit zu analysieren wusste. Nicht vergessen werden sollte aber auch, dass sie eine typische österreichische Schriftstellerin war. Mit Boshaftigkeit beschreiben ihre Texte die „Tugenden“ ihrer lieben Heimat [...]“ (Reyer 2019, 162)

Schindl bewertet die Darstellungen der Figuren im Roman

„Die realen Verhältnisse in Wien der 20er und 30er Jahre spiegeln sich also in den Figuren der Gelben Straße, seien es ökonomische und familiäre Machtverhältnisse, Armut und Arbeitslosigkeit, Antisemitismus, frauenfeindliche Gesetze oder Reste der Habsburgermonarchie.“ (Schindl 2013, 58)

Göbel, dem es zu verdanken ist, dass Vezas Werk wiederentdeckt wurde, hatte in seinen Recherchen geführt zu seinem Werk umfangreiche Gespräche mit Elias Canetti geführt, die zu Göbels Sichtweise über Veza Canettis Judentum führten.

Venetiana Tauber-Calderon trat als vierunddreißigjährige Frau 1931 aus der Israelitischen Kultusgemeinde Wiens aus. Und das Besondere: Drei Jahre später, am Anfang des Jahres 1934 nimmt sie diesen Schritt zurück und tritt wieder in die Gemeinde ein. (Göbel 1997, 283)

Schließlich habe Venetiana Taubner-Calderon sich selbst abgebildet und zwar mit karikierenden Zügen in einer der zentralen Figuren, der grotesk gezeichneten Runkel, in der das Außenseitertum der Juden sozusagen verschoben in der Behinderung erscheine. (Göbel 1997, 286)



Abb. 19 „Der rote Gusti, die Hatvany und Frieda Runkel“ in ‚Die gelbe Straße‘ 1:37 von 10:45 (Kabinetttheater 2017)

Göbel hat sich auch mit den anderen Figuren des Romans auseinandergesetzt. „Vlk“ scheint in der etymologischen Sammlung der jüdischen Familiennamen auf (Guggenheim und Guggenheim 1996). Für ihn hat Herr Vlk sogar etwas Bemitleidenswertes. Er schreibt über den Unhold:

Ich weiß diese Befunde nun nicht anders zu deuten, als sie auf die historische Situation der 30er Jahre zu beziehen. Die Züge eines Machthabers mit dem Namen „Wolf“ und die Pedanterie lassen diese Figur wie einen grotesken literarischen Stellvertreter der realen Situation im Faschismus erscheinen: Auch die Faschisten wollten, daß alles starr und penibel geordnet sei. Gelegentlich sahen auch die zeitgenössischen Kritiker im Nationalsozialismus bereits die „Ordnungsfanatiker“. (Göbel 1997, 292)

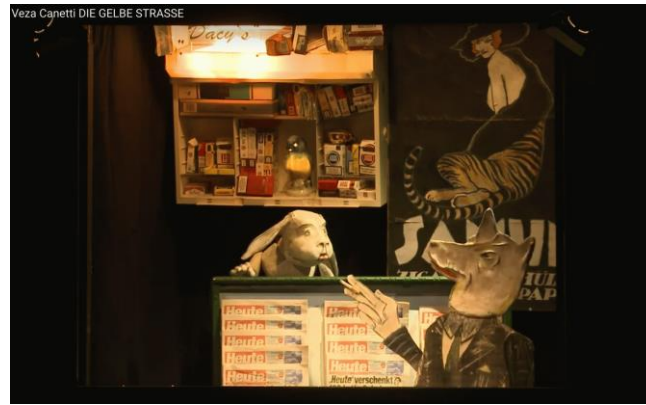


Abb. 20 „Die Lina und Herr Vlk“ in ‚Die gelbe Straße‘ 0:20 von 10:45 (Kabinetttheater 2017)

Herr Vlk ist [...] ein Verfluchter wie die ordnungsliebenden und falschen Götter Anbetenden zu Verfluchende sind oder sein sollten. Auch ist er ein Wahnsinniger, der die Wirklichkeit ganz offensichtlich falsch wahrnimmt, was wohl meint, völlig falsch interpretiert. [...] Er könnte nämlich ebenso eine Figur repräsentieren, die wie der historische Pilatus vor der Verurteilung Jesu die Wahrheitsfrage stellt. Er wäre dann der Typ des ganz und gar verunsicherten, der an der Wirklichkeit zerbricht und verrückt wird. (Göbel 1997, 293)

Der Roman stellt ein sozialkritisches Sittenbild der damaligen Gesellschaft dar. Diesem Umstand wurde in der Aufführung in bemerkenswerter Weise Rechnung getragen.

„Die Frauen, die es in die „Gelbe Straße“ verschlagen hat, werden verfolgt und erleben Heimtücke, Aggression, Machtmissbrauch, Geldgier und Geltungssucht.“ (Reyer 2019, 66)

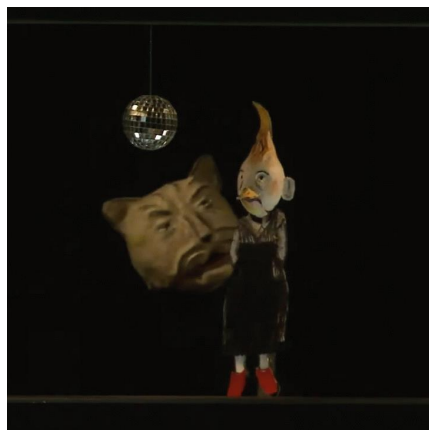


Abb. 21 „Der Herr Tiger und Emilie“ in ‚Die gelbe Straße‘ 6:16 von 10:45 (Kabinetttheater 2017)

Das Kapitel „Der Kanal“ endet zwar nicht mit einer Katastrophe, aber der schwarze Humor, mit dem Veza Canetti Emilies Schicksal zeichnet, verdeutlicht den Charakter-Selbstmord, zu dem ihre Romanfigur getrieben wird: Emilie spekuliert darauf, als „Selbstmörderin“ im Obdachlosenheim gepflegt zu werden: „sie hatte kein ganz fleckenreines Gewissen und in ihren Augen zeigte sich der listige Ausdruck, der ganz neu war (GS115) (V. Canetti 2003, 118)“ (Meindl 1998, 46)

Für die Verfasser:in liegen diese Geschichten nicht in weiter Vergangenheit, wie sie später (*Reflexionen*) zur Aufführung anmerkt.

Am 1. Mai 1963 starb sie „nach jahrelanger Krankheit“, psychisch und physisch gebrochen: „Die tiefgläubige Jüdin hatte sich mit dem unglücklichen Schicksal der Juden aus der ganzen Welt völlig identifiziert“ (wie 1980 eine Notiz im Programmheft einer belgischen Aufführung von Canettis „Hochzeit“ in Gent lautet). (Mulot 2005, 158)

5.4 Pressestimmen

Falter

Veza Canettis tierisches Wien: Ratten und Kröten

Sind ja alles Tiere hier! Alexandra Millner versetzt „Die Gelbe Straße“ aus Episoden des Romans von Veza Canetti zu Musik von Max Nagl in eine Fabelwelt. Die neidische, herrische und „verwachsene“ Ladenbesitzerin Runkel ist eine Kröte, die Arbeitsvermittlerin eine Ratte, die Puffmutter ein Schwein, arbeitssuchende junge Mädchen, diesen Bestien ausgeliefert, sind Haserln oder Kanaris. [...] (Lhotzky 2014)

Katharina Wappel, Wiener Zeitung: Fabelhafte Figurenwelt "Veza Canettis 'Die gelbe Strasse' ist ein Geniestreich. Manchmal ist es schwer zu sagen, was an einem Theaterstück gut war. Im Falle von Veza Canettis 'Die gelbe Strasse' weiß man gar nicht, wo man beginnen soll. Das Kabinetttheater ist eine Zauberwelt für sich, so viel steht fest.“ (Wappel 2014)

5.5 Reflexionen

Die Verfasser:in war tief beeindruckt und bewegt von der Inszenierung am Kabinetttheater. Aus diesem Grund ist die nachfolgend sehr persönliche Reflexion entstanden. Der mit dem Zeilenanfang beginnende und in kursiv gesetzte nachfolgende Text entstammt einem Emailverkehr, den die Verfasser:in mit dem Kabinetttheater Ende November 2021 geführt hatte. Er behandelt neben Gedanken zur Inszenierung auch Betrachtungen aus dem persönlich-familiären Umfeld.

Gedanken ad Inszenierung

Allgemein

Durch den Wechsel der Bühnenfenster waren der Beginn/Ende eines Handlungsstranges sehr gut zu erkennen. Insbesondere jene Szenen, die in der Vogelperspektive gezeigt wurden, haben in mir den Eindruck der Betrachtung des

ganzen Stückes aus einer höheren Ebene – möglicherweise war das beabsichtigt - aus der moralischen – ausgelöst.

Menschen als Tiercharaktere

Die Zeichnung der Charaktere war sehr deutlich. Reinheit und Unschuld waren durch die Farbe Weiß bzw. durch die zugeordneten Tiere - Lamperl, Haserl und Vogerln – und Unreinheit und Schlechtigkeit durch graue, dunkle und schmutzige Tiere, die überwiegend negativ besetzt sind – Kröte, Wolf, Ratte, Schwein sowie abwertend durch einen Affen – ausgewiesen. Der Tiger ist ein Raubtier und steht eindeutig für Gefahr. Wer will angesichts solcher Extrempositionen in die Fänge der zweiten Gruppe kommen, die wirklich nicht sympathisch sind. Tierfabeln gibt es seit 5000 Jahren – dagegen ist nichts einzuwenden.

Versteckter Antisemitismus

In höchsten Maße problematisch erachte ich aber im konkreten Fall die Abstimmung von gewählter Darstellung, Ort und Zeit der Handlung – hier wäre nach meiner Ansicht ein einfühlsames Vorgehen zeitgenössischer Kunstproduktionen zu erwarten. Die Einwohner der „Gelben Straße“, der Ferdinandstraße, waren in den 1930ern vorwiegend Juden. Diese mit den Bildern des ausgehenden 19ten und beginnenden 20ten Jahrhunderts darzustellen, attestiert der Produktion einen versteckten Antisemitismus. Kein Mensch will mit Kröten, Ratten etc. etwas zu tun haben ... und der Gedanke könnte aufkommen, dass die Entfernung von Kröten, Ratten und Schweinen aus diesem Viertel eigentlich eine gute Sache war! Was für ein Sieg der Propaganda des 19ten/beginnenden 20ten Jahrhunderts!!!

Speisekarte Café Planet

Ein Gastwirt ist auf die Konsumation angewiesen. Er bietet daher das an, womit er den meisten Umsatz erwirtschaften kann. Wenn also das „Tagesgericht“ bald aus ist, dann wollen es nur wenige und jene Speisen, die immer gehen bringen den meisten Gewinn. Mit der Nicht-PC von Zigeunerschnitzel, Indianer, Mohr im Hemd, besoffener Benediktiner werden also jene „Speisen“ bedient, die in Wien (der Jetztzeit?) verlangt werden.

Behindertenfeindlichkeit

Ein schwer behinderter Mensch wird als Kröte dargestellt! Was für eine Interpretation von Vezas Geschichte „Der Unhold“.

Gedanken ad Geschichte

Vezas Frauenleben lese ich so

Der Familie Runkel, deren Vorfahren aufgrund der Pest-Pogrome aus Hessen geflüchtet waren, wurde um die Jahrhundertwende eine Tochter geboren, die sie Frida nannten. Obwohl ihre Mutter groß und gut gewachsen war, war das Mädchen aufs Schwerste behindert. In ihrem Leid war sie nur ein Zerrbild eines Menschen und so wurde sie auch von ihrer Umwelt behandelt. Ihre einzige Freude bestand im Häkeln. Nur das konnte sie mit ihren Kinderhänden tun. Trotz all ihrer Behinderung hatte sie einen hellen Geist und ein gutes Gespür für geschäftliche Angelegenheiten. Daher bedachte ihr Vater sie als Erbin seiner beiden Geschäfte, denn er wusste, dass nur sie es war, die für seine Schwester, seine Frau - ihre Mutter und für die Angestellten sorgen würde können. Frida Runkel war eine wahre Eschet Chajil. [...] Und dann wird sie auf einmal als Mensch behandelt....

Die Familie Vaß war, wie viele andere jüdische Familien auf dem Weg nach Westen, in Wien hängengeblieben. Die Vaß-Kinder konnten gut mit ihren Mitmenschen. Die eine Tochter hatte die besonders ausgeprägte Gabe ihre Mitmenschen richtig einzuschätzen, zu erkennen, was diese wollten und brauchten. Für sich selbst nahm sie Ö. Hatvany, der sie liebte und verehrte. Die Familieneinkünfte wurden, nach traditionellere jüdischer Manier, durch sie bestritten durch das Betreiben einer Personalvermittlungsagentur. Ihre Schwester hatte ebenfalls diese Gabe, wenn auch im verringerten Ausmaß. Sie betrieb ein Freudenhaus. Bei dieser Tätigkeit wurde sie durch den Bruder unterstützt. Ja, die Vaß-Kinder hatten ihre Fähigkeiten gewinnbringend einzusetzen gewusst.

Die Frau Iger wird mit ihren Kindern durch ihren Mann erpresst. Heute könnte sie ins Fünferhaus gehen und mit Frau Andrea Sandoval wickelt sogar ein gefährlicher Weiberheld, der Kaffeehausbesitzer Derdak, der sich selbst Tiger nennt, Wolle auf. Es gibt also auch anders.

Dienstboten: Die Lina in der Trafik, die Emma, die bei der Vaß zureichen soll und noch anderes, die Mizi Schaden, die zur Baronin ins Bett soll und die Emilie Jaksch, die in die Donau ging und viele andere....

Da erlaube ich mir, Vezas Stück ein wenig anders weiterzuerzählen – Magda, Ella, Pepi und Fanny - alle geboren knapp nach 1900 in eine Eisenbahnerfamilie in der Steiermark. Der Stolz der Familie war Julius – meine Großmutter hatte immer ganz ehrfürchtig über ihren Bruder gesprochen – ging damals auf's Gymnasium. Leider verstarb er in jungen Jahren (17. Lj). Die Mädchen wurden in den Dienst geschickt. Magda und Pepi wurden, nachdem sie guter Hoffnung waren, entlassen und nach Hause geschickt. Eine Karikatur aus dieser Zeit zeigt einen wohlbegüterten, älteren Herrn sitzend, der zu einem Dienstmädchen spricht, dass sein Gesicht in ihren Händen verbirgt.

[Bildtext] „Aber, verehrtes Fräulein, man nimmt die Versprechungen eines Kindes doch nicht ernst! ... Mein Sohn zählt knapp 27 Jahre und vermag noch keinen Pfennig allein zu verdienen... Es ist mit leid, aber es ist einzig und allein Ihre Schuld, daß Sie sich in dieser Lage befinden.“ (Fuchs 1985, 223)

Beide wurden in der elterlichen Wohnung mit ihren Kindern aufgenommen. Über meine Großtante Ella kann ich nichts sagen, sie verstarb vor meiner Geburt. Die jüngste der Schwestern ging nach Wien und über sie wurde in der Familie meiner Mutter nie ein einziges Wort gesprochen.

Lange nach dem Tod meiner Großmutter durchbrach meine Mutter, kurz vor ihrem frühen eigenen Tod, den Familienbann und lud meine Großtante Fanny zu uns zum Weihnachtsfest ein. Das war Ende der 1970er! Meine Eltern verstarben früh und als meine Großtante Mitte der 1980er verstarb wurde ihre Urne im Grab meiner Eltern beigesetzt. Meine Schwester und ich waren von den anderen Familienangehörigen nicht autorisiert worden, die Asche unserer Großtante ins Grab ihrer Eltern und Schwestern zu betten.

In ihren Nachlass hatten sich zwei, drei Fotos befunden – so aus den 1920/30ern – diese zeigten das Bild einer schönen jungen Frau in langen, geschmeidigen Kleidern. Ja, meine Großtante hatte damals Bewunderer gefunden. Ich erlebte nur eine alte Frau, die sich sehr darüber gefreut hatte, wenn sie die Hansis hinter der Stadthalle im Park füttern konnte.

Das Gurgeln und Saugen des Donaukanals an Kai hatte vermutlich angesichts einer Ablehnung über den Tod mehr Heimatgefühl bei den jungen Frauen der 1930er erweckt [haben]. Die Zugehörigkeit der Selbstmörderinnen zum Dienstmädchenstand war damals überproportional stark vertreten und jene konnten sich schätzen, die in die städtische Betreuung (Polizeiheim) aufgenommen wurden – die Musik hat dieses plastisch gemacht!!!

Aber Veza hat auch Lichtblicke in den Frauenleben geschildert – insbesondere mit der kleinen Hedi Adenberger, mit ihrem Grimm. Sie hat lieb gelächelt und das Heft des Handelns immer mit sich getragen. (Email Moitzi an Kabinetttheater 29.11.2021)

Antwort vom Kabinetttheater

[...] In der Inszenierung des Prosatextes sind nicht alle Handlungsstränge berücksichtigt, kleine Formate verlangen kurze Textfassungen, und hier handelt es sich um Theater. Dennoch wurde alles aus dem Text heraus entwickelt: Die Tiergestalten gehen auf die Figurennamen im Roman zurück: Runkel auf die „Wurzel“ (verwachsen), Vlk auf den Wolf etc. Der Anthropomorphismus zählt u. a. zu einer der spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des Figurentheaters. Die auf der Speisekarte verzeichneten Gerichte bringen die unreflektierte Xenophobie der damaligen Zeit bis heute zum Ausdruck. Die BewohnerInnen der Gelben Straße bilden den Durchschnitt der damaligen Gesellschaft ab. Die Inszenierung war sehr darum bemüht, die ironische Distanz der Erzählhaltung im Originaltext zu vermitteln. (Email Reichert an Moitzi 02.12.2021)

Das Leben im Wien der 1920/30er war sicherlich mit dem in anderen Städten vergleichbar, wie die Verfasser:in ja mit dem Verweis auf die eigene Familiengeschichte zum Ausdruck bringen wollte.

In der jüdischen Tradition haben Namen immer eine besondere Bedeutung und die Verfasser:in will daher nicht ausschließen, dass Veza Canetti die Namen ihrer jüdischen Protagonisten bewusst ausgewählt hat. Wie z.B. Vlk (Wolf) für einen Unhold, Vaß (Eisen) für das Abschneiden der Haare mit einer Schere und das Toponym „Runkel“ [Burg der von Runkel, ca. 1200; lt. DUDEN vermutlich etymologisch von „Runke“- großes Stück (Brot), Brotkruste. Auch das mhd. „Runke“ – Runzel könnte damit in Zusammenhang zu sehen sein] in dem ich einen Sinninhalt von wohlhabend, aber runzelig erkennen könnte.

„Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht gebrannt.“ (V. Canetti 2003, 171)

5.6 Beobachtung 3

Die Inszenierung ist eine sehr professionelle Mischung aus Puppen-, Figuren- und Objekttheater mit Schauspiel, sowie untermahlt durch dafür eigens komponierte Musik.

Mit dem Ansinnen der Regie und Intendanz, das Stück als Gesellschaftskritik abzubilden wurde der Text und die handelnden Charaktere vollständig entjudaisiert.

Es wurde daraus eine Tierfabel mit gutartigen, bösen und gefährlichen Tieren geschaffen. Weiße Lamperl, Vogerln und Haserl stehen für die guten und geknechteten Figuren und dunkle Schweine, Ratten und eine Kröte für die finsternen Figuren des Romans. Ein gefährlicher Tiger und ein dümmlischer Affe vervollständigen die Fabel.

5.7 Bewertung

Als Negativ-Beispiel kann „Die gelbe Straße – nach Veza Canetti“ im Kabinetttheater angeführt werden. Bei diesem Stück hat die Entjudaisierung so weit geführt, dass die derzeitigen Darstellungen der Charaktere den Karikaturisten des Stürmers höchste Freude bereitet hätten. Es wurde auf Darstellungsformen für eindeutig jüdische Figuren auf Bilder der nationalsozialistischen Zeit zurückgegriffen (wenn auch vielleicht unwissentlich – weil im Kollektivgedächtnis so abgespeichert). Die eindeutig jüdischen Bewohner der Ferdinandstraße als Kröte, Schweine oder Ratten darzustellen kann nur als später Sieg der NS-Propaganda gewertet werden.

Die Aufführung wurde von den Kritikern höchst gelobt. ...was immer das bedeuten mag.

6 Station 3 – „Helgas Reise nach Riga“

Zu diesem Stück hat eine intensive Auseinandersetzung mit den Künstlern, der Intendantin des Welser internationale Figurenfestivals und Rezipienten stattgefunden. Aus diesem Grund wird die Form einer „Korrespondenzsammlung“ gewählt, die durch davon unabhängige Beiträge der Verfasser:in ergänzt wird.

Ich darf Ihnen zu dieser Inszenierung gratulieren – bin sehr betroffen – Helga war lebendig – und das ist es ja, was die besondere Stärke des Puppentheaters darstellt – „Das Lebendigwerden von (eigentlich) unbelebten Dingen“ – und damit der Schritt in eine „andere existierende Welt“. (Email Moitzi an Leinenweber vom 21.02.2022)

6.1 Erzählspiel mit magischer Wirkkraft

Der Puppenspieler Matthias Kuchta stolperte über den Stolperstein mit dem eingravierten Namen Helga Meyer vor der Stadthalle Langenfeld. Er hat mit Hilfe der Unterlagen aus dem Stadtarchiv Langenfeld Helgas Spuren recherchiert. Entstanden ist daraus eine Erzählreise, eindrucksvoll verstärkt durch kleine Figuren, gefertigt aus Draht und originalem Zeitungspapier der Jahre 1933 – 1938. (Lille Kartoffler Figurentheater 2021)

„Helgas Reise nach Riga“ – Ein Erzählspiel von Matthias Kuchta unter der Regie von Katja Lillih Leinenweber. Das Stück wurde im Sommer 2021 in Langenfeld uraufgeführt. Das Schicksal von Millionen interessiert niemanden, aber Helga Meyer wird durch diese 20 Minuten wieder lebendig und es wird eine Kollektivbiografie der Bewohner von Langenfeld erstellt, die den „weißen Verputz“ abbröckeln lassen kann. Die beiden Künstler hatten sich ebenfalls auf eine Reise begeben – auch getragen aus den Ereignissen ihres Lebens und den Erfahrungen aus der persönlichen Familiengeschichte, wie sie der Verfasser:in in persönlichen Emails mitteilten. Herausgekommen ist ein Erzählspiel, dem man eine magische Wirkkraft zuschreiben kann.

Im Haus der Familie Meyer in der Hauptstraße 133 in Langenfeld wird Helga am 9. August 1931 geboren. Es ist Sonntag. Von der nahen Kirche St. Josef hört man die Glocken läuten. Helga ist ein Sonntagskind, wie man so sagt.

Wir begleiten Helga von ihrem Geburtstag im August 1931 in Langenfeld bis zu ihrem Verschwinden im Winter 1944/45 im Konzentrationslager Stutthof an der Ostsee. Dokumentierte Fakten werden ergänzt durch Mutmaßungen. Ob es wohl so gewesen sein kann? (Lille Kartoffler Figurentheater 2021)

Die Lebenswelt der jüdischen Familie Bernhard & Emmy Meyer und deren Tochter Helga anhand von Fakten sowie Belegen aus der Zeitung zu erzählen und dabei mögliche Geschehnisse einzuflechten macht Ihre Performance zu einem Midrash. Besonders angeregt hat mich die "Einfachheit" Ihrer Inszenierung und der Umstand, dass "die Zeitung zum Akteur wird und gleichzeitig Beweis, Quelle für das Geschehene ist" - darüber lohnt es nachzudenken. (Email Moitzi an Kuchta vom 09.02.2022)

Für mich ist es ein Beitrag gegen das Vergessen, ein Versuch, dem einen Opfer ein Gesicht zu geben, ein Versuch, stärker zu sein als das Abwenden und Wegschauen, ein Erinnern an 1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland. (Lille Kartoffler Figurentheater 2021)

6.2 Akedah – Die Opferung Isaaks

Ein Tisch mit einem schwarzen Tuch – darauf liegt Sand. Der Sand ist fein und weiß. Er könnte von den Dünen der Nordküste sein. Im Norden weht ständig der Wind – von West nach Ost oder von Ost nach West. Manche Dünen können dadurch wandern und alles unter sich begraben – aber irgendwann wird wieder alles aufgedeckt.

Auf Idee mit dem Sand kamen wir, als wir gemeinsam die Textbausteine lasen, die Matthias zusammengetragen hatte und über darüber nachdachten, dass sich Helgas Spur in den Dünen von Stutthoff verloren. Aber Sand nur an einer Stelle im Stück einzusetzen, ist natürlich dann auch viel zu gestemmt. Zudem bot es sich ja auch wirklich an, den Sand mehrfach einzusetzen, um eine Szenerie zu verändern und auf einfachste Art und Weise zu markieren und zeichnen [sic!] und somit mehr Spielmöglichkeiten zu haben. (Email Leinenweber an Moitzi vom 20.02.2022)

Der Sand ist nicht nur eine Metapher für Helga, sondern auch für die 6 Millionen und weitere abertausende getötete Jüdinnen und Juden in alle den Jahrhunderten. Der Sand ist ganz eng verknüpft mit einem der zentralen Gedanken des Judentums: "Der Akedah" - Opferung Isaaks (Gen 22). [...] war und ist ein Thema seit 1000ten Jahren, dass dem jüdischen Volk auch sehr viel Kraft gegeben hat und gibt. (Email Moitzi an Leinenweber vom 02.03.2022)

Im Sand, der verweht und fortträgt und in dem Spuren nicht sichtbar bleiben, man muss immer wieder bewusst nachzeichnen. Wenngleich sich manche Leute wünsch(t)en, dass mit dem Sand auch Geschichten wie Helgas überdeckt oder fortgetragen werden. Aber mit dem von uns gewählten Setting ist ihr endlich wieder ein Gesicht außerhalb des verstaubten Archivs gegeben. Und vielleicht auch werden ein paar Zuschauer immer mal wieder an ihre Geschichte denken, vielleicht auch Stolpersteine an sich

anders wahrnehmen. Und somit kann sich dann sogar Sand dauerhaft "festsetzen"
(Email Leinenweber an Moitzi vom 20.02.2022)

Bereits in (P. J. Moitzi 2021, 25) hat die Verfasser:in auf Gottliebs Werk (Gottlieb 2018) und die Bedeutung der Akedah als zentralen Narrative der jüdischen Kultur hingewiesen. Gottlieb schreibt:

The Akedah is thus both a culturally and historically situated account of mimetic praxis, and the account of a ritual, psychological, and spiritual crisis – and a response to that crisis – that becomes a metonym for radical submission to the divine will. (Gottlieb 2018, 4)

Er führt weiter aus:

The Akedah narrative thus represents a cultural and theological caesura. Through the Akedah, rupture becomes, through repeated occurrence, invocation, and interpretation, a founding stone of cultural identity and Jewish cultural memory. The Akedah is memorialized and transformed through all major motifs of Jewish worship and study, and all periods of Jewish history. It is the sacrifice upon which the ritual cult is founded. [...] the Akedah becomes the paradigm of martyrdom in medieval Jewish chronical of the Crusades: it is used to activate divine memory through the zikhronot (verses of remembrance) of Jewish New Year liturgy; it is invoked in memorialization of the Holocaust and as a cultural trope in the establishment and defense of the State of Israel. (Gottlieb 2018, 5)

The Akedah, as a mnemonic and cultural basis for ritual sacrifice, serves, then, as model and metonym for a collective, performative, embodied procedure, that binds meaning to Israelite cultural and social institution, and the people to its God! (Gottlieb 2018, 6)

In meinen Studien zum Hintergrund des Stückes konnte ich viele Informationen aus der Yad Vashem Datenbank [...] entnehmen. Nach diesen Aufzeichnungen musste Hr. Meyer für „Helgas Reise“ in Summe 630,- € (p. P. 210 € = 50 RM) bezahlen!!! – [heute kann man für 34,- € von Düsseldorf nach Riga fliegen], bzw. der Deportationszug hatte nach heutigem Geld 211.470,- € eingebracht!!!! [die DB [Deutsch Bahn!] bietet Charterzüge zB von Düsseldorf nach Heidelberg für 420 Pers. um 26.900 € an - ich denke, dass für die Strecke nach Riga bei 1000 Pers. der Preis ca. das Dreifache betragen würdeallerdings mit Rückfahrticket]. (Email Moitzi an Leinenweber vom 21.02.2022)

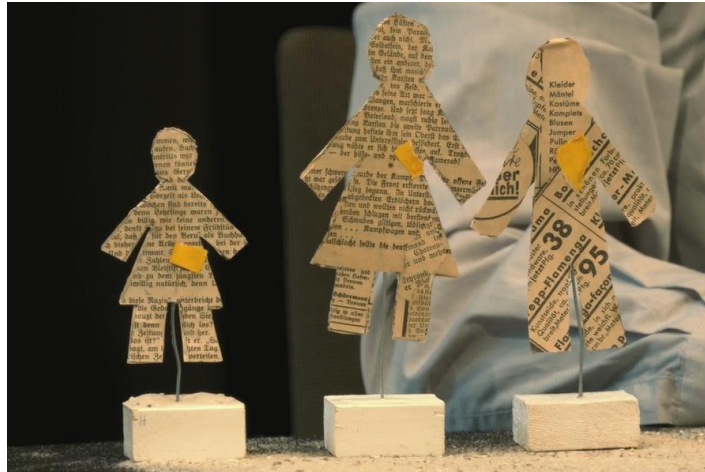


Abb. 22 „Familie Bernhard, Emmy und Helga Meyer“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 13:41 von 20:29 (Kuchta 2021)

Abschrift

Geheime Staatspolizei
Staatspolizeileitstelle
D ü s s e l d o r f
II B 4/41.02/1300/41.

Düsseldorf, den 19. 11. 1941

An die Herrn Landräte des Bezirks usw.

Betrifft: Evakuierung von Juden nach Riga.

Vorgang: Ohne.

Im Zuge der Evakuierung von Juden nach Riga gelangen am 11. 12. 1941 mit einem Sonderzug 9,30 Uhr ab Düsseldorf-Derendorf, aus dem Bereich der Staatspolizeileitstelle Düsseldorf 1 000 Juden zum Abtransport.

I. Bestimmungen des zu evakuierenden Personenkreises.

Für die Evakuierung sind Juden [...]

II. Transport:

Die Überführung der Juden aus dem dortigen Bereich ist für Mittwoch, den 10. 12. 1941. Nach Düsseldorf vorgesehen. [...]

Ferner sind von jeder Person 50.- RM. Einzuziehen und bis zum Sonnabend, den 6. 12. 1941 nach hier einzusenden bzw. abzugeben. [...]

III. Vermögen.

Die staatspolizeiliche Sicherstellung des Vermögens der abzuschiedenden Juden wird an Hand von Vermögenserklärungen und Beschlagnahmeverfügungen durchgeführt. [...]

I.V. gez. Dr. Venter.

Der Landrat.

Kleve, den 22. 11. 1941.

Als Hr. Meyer die Aufforderung von der Verwaltung zur Offenlegung seines Vermögens und die Vorschriften für die Reise übermittelt bekam, war es sich der Tragweite derselben sicherlich bewusst. *{Nach diesen Ereignissen stellte Gott Abraham auf die Probe. Er sprach zu ihm: Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. (Gen 22.1)}*

Die Akedah steht nicht nur für das Opfer, sie steht auch für die Zukunft. *{(Gen 22.17) [...] werde ich dich mit Segen überschütten und deine Nachkommen überaus zahlreich machen, so wie die Sterne am Himmel und die Sandkörner am Strand. [...]}*²⁵.

6.3 Verantwortung für die Ur- und Großelterngeneration?



Abb. 23 „Einweisung am Geländesandkasten“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 0:34 von 20:39 (Kuchta 2021)

Das sehr einfache Setting der Erzählung hat mich an die militärische Methode einer Einweisung an einem Geländesandkasten erinnert. Ein solcher Geländesandkasten kommt aus dem Kleinkrieg, bei dem der Kampfplan (Geschichte) vor allen, die an dieser Aktion teilnehmen, erläutert wird. [...] (Email Moitzi an Leinenweber vom 16.02.2022)

Wie Rabbi Löw, der Wunderrabbi von Prag in Paul Wegeners Film „Der Golem, wie er in die Welt kann; 1920“, lässt Matthias Kuchta vor den Anwesenden/Zuschauern Langenfeld entstehen. Das ist die Hauptstraße, hier die Kirche und da die Synagoge ... Wir sind in Langenfeld in den 1930ern, wir sind jetzt die Bewohner dieses kleinen Ortes in der Nähe von Düsseldorf. Wir werden wie durch magische Weise in das Geschehen hineingezogen – ganz unabhängig von Zeit und Raum.

Sind wir verantwortlich für die Handlungen unserer Vorfahren? Für die Shoah war der Boden ja seit Mitte des 19ten Jahrhunderts sehr gut aufbereitet. Der Arzt Leon Pinsker schrieb 1912 [1884; 2. Aufl. 1912!]:

„Ist nun die Judophobie eine dem Menschengeschlechte eigentümliche, hereditäre Dämonopathie und der Judenhaß auf einer vererbten Verirrung des menschlichen Geistes beruhend, so müssen wir die für uns wichtige Folgerung ziehen, daß man auf die Bekämpfung dieser feindseligen Strebungen ebenso verzichten muß wie auf die Bekämpfung jeder anderen erblichen Disposition.“ (Pinsker 1912, 11)

Wenn sich Gedanken und Erlebnisse weitervererben können, dann hätte Leon Pinsker also recht gehabt und in unseren Köpfen ist diese Dämonopathie genauso verankert wie auch der Umgang damit – dann tragen wir folglich Verantwortung mit uns herum! (Email Moitzi an Kuchta vom 15.02.2022)

[im Email wurde aus (P. J. Moitzi 2021, 33) zitiert] Moral und Ethik einer Handlung sind dabei zu beleuchten. Klapheck schreibt (Klapheck 2014, 96), dass Moral dabei der ausformulierte übergeordnete Maßstab ist, der definiert was Gut und Böse ist. Aufgrund dieser übergeordneten Herkunft scheitert aber die Moral zumeist an der Realität. Nach ihr ist die Ethik anders beschaffen als die Moral.

Sie ist nicht übergeordnet, sondern ergibt sich in der Situation selbst. In ihr treten Gut und Böse in untrennbarer Verbindung auf. [...] Eine jüdische Ethik in der Gegenwart muss auf den jahrhundertealten rabbinischen Auseinandersetzungen mit Fragen der Machbarkeit unter den jeweiligen konkreten Bedingungen in der Gegenwart aufbauen. Nicht das Was ist das Spannendste, sondern das Wie. Nicht die Definition des Guten bestimmt die Auseinandersetzung, sondern wie es Menschen ermöglicht werden kann, ihre Wege zum Guten hin zu gestalten. Ethik – jüdisch verstanden, ist somit nicht die Lehre des Guten, sondern die Frage nach der Möglichkeit, sich zum Guten hin verhalten zu können. Nicht auf das Ideal des Guten ist der Fokus gerichtet, sondern auf die Komplexität des Möglichen. (Klapheck 2014, 98)

In diesem Sinne liegt es in unserer Verantwortung, sehe ich es als unsere Aufgabe als Einzelperson an, „die Wege zum Bösen im Auge zu behalten (= Erinnerungskultur)“ und in der Gegenwart danach zu streben „sich zum Guten hinzubewegen“ [...] (Email Moitzi an Kuchta vom 15.02.2022)

6.4 Buchstaben verfügen über Schaffenskraft



Abb. 24 „Der SA-Mann“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 3:01 von 20:29 (Kuchta 2021)

Die Figuren aus den Dokumenten (Zeitungen), in denen über sie geschrieben wird, zu machen finde ich einen fantastischen Gedanken. (Email Moitzi an Leinenweber vom 16.02.2022)

Hinsichtlich der Gestaltung der Figuren saßen wir in Matthias Werkstatt und hatten erst die Idee, dass alle Figuren weiß/blank sein sollten und wir dann lediglich durch den Erzähltext an sich die Geschichte auf und mit den Figuren "schreiben". Was im Ergebnis beim Figurenbau aber für uns zu viel zu clean aussah.

Zum Glück hatte Matthias in seinem nahe unerschöpflichen Privatarchiv ebendiese originalen Zeitungen, die seine Großeltern gesammelt hatten. (Email Leinenweber an Moitzi vom 20.02.2022)

Das Buchstaben über Schaffenskraft verfüge wird bereits im Sefer Yezirah angeführt. Davidowicz schreibt in seinem Beitrag zur Ausstellung Kabbalah im Jüdischen Museum Wien über diese Schaffenskraft:

„Das Buch handelt nicht nur von der Vielzahl der Möglichkeiten durch die Buchstabenkombination, es führt auch eine interessante Mikro- und Makrokosmosentsprechung ein, in der die Affinität zwischen der astronomischen Welt und dem Körperbau des Menschen hergestellt wird wurden. (Davidowicz 2018, 96)

Wenn es sich bei den Buchstaben des Sefer Yezirah auch um die hebräischen Buchstaben handelt, so ist doch einsichtig, dass alles das, was ausgesprochen wurde im selben Moment in Existenz getreten ist. Es ist Wirklichkeit geworden. Noch viel mehr gilt das für alle Worte, die in Texten niedergeschrieben wurden. Der Erzähler hat die Namen der Bewohner von Langenfeld aus den Zeitungen entnommen, aus denen er die Figuren gefertigt hat. Die Bewohner von Langenfeld sind damit wieder in Existenz getreten.

Die Verfasser:in hat sich verglichen in (P. Moitzi 2020, 31f) mit Sichtweisen zur Existenz beschäftigt. Radner (Radner 2005, 13) hat dazu herausgearbeitet, dass im Alten Orient eine andere Auffassung von Wirklichkeit zugegen war, die dem Ideal der zeitneutralen Wahrheit verpflichtet war. Radner verortet das epistemische Modell „Dinge bezeichnen Dinge“ für Schrift und Bild. Damit ist der geschriebene Name vollständig mit der Person verbunden und körperhaft. Durch den geschriebenen Namen wird eine Person beständig und unabänderbar, sie ist nicht mehr den Regeln der Sterblichkeit unterworfen. Nach Radner (Radner 2005, 25) bewirkt somit das Niederschreiben eines Namens oder eines Textes ein Wirklichwerden des Geschriebenen durch die Körperlichkeit des geschriebenen Wortes. Was aufgeschrieben wurde, war real, unabhängig davon, ob es gelesen wurde.

Wenn man dieser altorientalischen Auslegung folgt, dann wären die Bewohner von Langenfeld in gewisser Weise in den Figuren enthalten. Die Buchstaben haben etwas geschaffen, das Teil der Menschen aus Langenfeld ist.

6.5 Die Seelen der Bewohner sind in die Figuren gewandert



Abb. 25 „unvollkommen weiß verputzt“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 19:13 von 20:29 (Kuchta 2021)

War es Zufall, Absicht oder vielleicht ein ungewollter tiefer Wahrheitskern, dass bei den „gewendeten“ Bewohnern von Langenfeld manche ganz weiß verputzt waren und bei einigen – (braune Farbe der Zeitung bedingt durch das Altern) - der „braune Untergrund“ noch erkennbar war!? Hat der Pinsel die Farbe nicht auftragen können? War/ist der braune Untergrund doch zu stark gewesen, um überputzt zu werden? Was für ein außerordentlich tiefsinniges Schlussbild! (Email Moitzi an Leinenweber vom 16.02.2022)

Die mit den Zeitungsstreifen collagenartig gestalteten Figuren waren dann in der Menge aber wirklich zu unruhig, sodass wir dann teilweise eben genau darum wieder mit der weißen Farbe arbeiteten, Da die Figuren beim neuerlichen, diesmal nur teilweisen Anstreichen mitunter noch feucht vom zum Zeitungskleben verwendeten Buchbinderleim waren, setzte die Farbe nicht überall gleich nieder. Und somit kamen wir dann genau zu diesem passenden Ergebnis. Somit war es ein gern hingenommener Zufall, der für das Schlussbild verantwortlich war. (Email Leinenweber an Moitzi vom 20.02.2022)

Über die Schaffenskraft von Buchstaben (Zeitung) hatte ich ja schon geschrieben und das Nicht-Annehmen der weißen Farbe erlaubt mir eine Auslegung im Sinn einer Seelenwanderung (Gilgul) - dieser Teil der Auslegung ist fest in der jüdischen Tradition verankert.- ich gehe sogar soweit, dass ich behaupten kann, dass die Seelen der Menschen von Langenfeld nun in den Figuren "gefangen" sind und mit jeder Aufführung des Stückes wieder an ihr Verhalten erinnert werden.....irgendwie ein schauriger Gedanke - bin aber ganz in der jüdischen Tradition....(Email Moitzi an Leinenweber vom 02.03.2022)

Hallamish schreibt in seinem Werk über die Doktrin der Transmigration von Seelen (Gilgul). Die Art und Weise, wie diese Seelenwanderung stattfindet wird unterschiedlich betrachtet. Nach Rabbi Isaak Luria kann die Seele im gesamten Bereich der Natur wandern. Die Seelen von bösen Menschen wandern nach deren Tod in alle vier Bereiche der Existenz, in unbelebte Objekte, Pflanzen, Tiere oder einen Menschen. Es gibt dabei solche, die in Tiere wandern und andere, die sich wieder in Pflanzen finden. Diese Seelen müssen zu ihrer Reinigung dann zwei Stufen aufsteigen. Es gibt aber auch solche, die in unbelebte Objekte wandern. Für diese ist der Weg der Reinigung ein weiter, denn solche Seelen müssen von Pflanzen aufgenommen werden, die von der Erde wachsen. Diese Pflanzen müssen dann von einem Tier gefressen werden, um die Ebene der tierischen Ebene zu erreichen. Dabei muss es sich aber um ein solches Tier handeln, das von einem Menschen gegessen werden darf. Erst dann befindet sich die Seele wieder auf der menschlichen Ebene und kann in einem Menschen wiedergeboren werden (Hallamish 1999, 301).

Die Seelen der Bewohner von Langenfeld hätten demnach noch einen weiten Weg vor sich ...aber sie haben eine Chance zum Wiederaufstieg, zur Heilung.

6.6 Das Leben eines jüdischen Kindes in Wels

Unter der Leitung von Renate Johanna Scheinecker hatten zwei Lehrgängen der Branchen Verfahrenstechniker:innen und Metallbautechniker:innen der Berufsschule Wels 1 nach dem Vorbild von „Helgas Reise nach Riga“ sich mit dem Schicksal einer jungen Welserin auseinandergesetzt. Sie hatten die historischen Fakten mit ihren Vorstellungen über das Leben der Ilse Held zusammengetragen und in Plastiken und Text umgesetzt. Sie konstruierten eine Geschichte nach der Frage: „Wie könnte sich das Leben dieses jüdischen Mädchens abgespielt haben?“

An der Erstellung der Geschichte beteiligten sich: Hannah Eisner, Lisa Hierzer Bacher, Viktoria Schafler und die Schüler Stefan Kernstock, Mathias Lorbeg, Lukas Martinek, Ronald Mühleder, Johannes Riedl, Rene Rinnerhofer, Jakob Sonntag, Marcus Stromberger und Julian Wudy. Die plastische Umsetzung erfolgte unter Anleitung von Werner Schoberleitner und dem Künstler Reinhard Jordan.



in Wien eine regelrechte
r:innen gab und jüdische

gefallen? Wir sind ja
doch nicht die Geschäfte
das nicht! Ich bin ganz
!

les beim Alten, aber nach
nogens länger zuhause

Unfreiwillige Umsiedelung nach Wien

21. April 1938

Dennoch hatte ich mir nicht weiter Gedanken darüber gemacht. Wir hatten andere Sorgen. Wir wurden nach Wien umgesiedelt. Nicht freiwillig! Wir durften nur zwei Koffer mitnehmen. Ich musste liebgewonnene Dinge zurücklassen.

Zu diesem Zeitpunkt verspürte ich noch Freude bei dem Gedanken, eine neue Stadt kennenzulernen. Wien, die berühmte Stadt, neue Freunde, neue Liebe und neue Erfahrungen. Das war nur ein ganz kurzes Gefühl.

Die Fahrt war für mich schrecklich, eigentlich kaum vorstellbar. Wir saßen in einem Güterwagen, nach kurzer Zeit sehr eng aneinander gedrängt, da immer wieder Menschen einsteigen mussten. Nicht freiwillig, aber gefügig. Es war schrecklich und entwürdigend. Ich war mit den Gedanken schon in Wien. Ich schlief dabei an der Schulter meiner Mutter ein. Ich wachte erst auf, als wir kurz vor Wien waren. Als ich wach wurde, schaute ich mit meinen halboffenen Augen die Mutter an, diese schaute etwas verzweifelt, doch als sie merkte, dass ich bereits wach war, lächelte sie.

Abb. 26 Auszug Broschüre Wels (Stadt Wels, Veranstaltungsservice und Volkshochschule 2022)

Als im März 1938 Hitlers Weg durch Wels führte war noch nicht ein Monat seit Ilses 17. Geburtstag vergangen. Ilse war im selben Alter wie die Schüler:innen. Die dabei entstandene Erzählung zeigt, wie sich die jungen Leute in das Schicksal der Ilse Hand hineingefühlt haben.



Abb. 27 „Plastik: Helgas Geburtstag“ - Ausstellungseröffnung "Ich bin Ilse, vergesst mich nicht" (Foto: Winkler Reinhard)

Die Verfasser:in konnte anlässlich der Ausstellungseröffnung am 10.03.2022 mit den Schüler:innen sprechen und deren nachhaltige Betroffenheit spüren. Es lässt sich sagen, dass das Projekt etwas zur Heilung der Welt beigetragen hat.

6.7 Beobachtung 4

Allgemein muss die Verfasser:in anmerken, dass die vielen Gespräche mit den Künstlern bei ihr den Eindruck erweckt haben, dass die Shoah in ihrer Gesamtheit für diese feinfühligen Menschen so nicht fassbar und daher auch nahezu nicht darstellbar ist.

Mit ‚Helgas Reise nach Riga‘ haben die beiden Künstler einen Weg gefunden, einerseits ein jüdisches Schicksal darstellbar und damit die Shoah fühlbar zu machen, andererseits haben sie auch dunklere Zeiten in ihrer Familiengeschichte aufgearbeitet.

Durch die sehr einprägsame Methode der Erzählung an einem Geländesandkasten werden die Zuseher in das Langenfeld in den 1930er versetzt. Die Namen der Bewohner von Langenfeld wurden aus jenen Zeitungen entnommen, aus denen der Erzähler seine Figuren gefertigt hat. Durch diese Buchstaben sind sie wieder in Existenz getreten und die ‚Weigerung‘ der Papierfiguren ihre ‚braune‘ Seele durch ein Übermalen mit weißer Farbe zu läutern, lässt den Gedanken nach einer Wanderung der bösen Seelen in die unbelebte Materie der Papierfiguren aufkommen.

6.8 Bewertung

(Ältere) deutsche Künstler haben sich mit ihrer Geschichte auseinandergesetzt und versuchen diese darzustellen.

Als Beispiel darf „Helgas Reise nach Riga“ von Hrn. Kuchta/Fr. Leinenweber angeführt werden. Dieses Erzählstück hat in Wels zu einem beeindruckenden Erinnerungsprojekt einer Berufsschule geführt sowie die Produktion „Das Leben ist wie ein Fisch an der Wand“ von Sven Stäcker nach Texten von Raizel Zichlinsky [im Text der Masterarbeit nicht behandelt].

Bei diesen Produktionen treten, beabsichtigt oder auch unbeabsichtigt von den Künstlern, jene zusätzlichen Dimensionen des Jüdischen auf, die die Verfasser:in mit den Begriffen Metapher, Metonymie, und Geheimnisvolles umfasst.

Die bei der Produktion „Helgas Reise nach Riga“ von den Künstlern beschriebenen Zufälligkeiten können den in der jüdischen Tradition vorhandenen Konzepten der „Schaffenskraft von Buchstaben“ sowie des „Gilgul“, der Seelenwanderung zugeschrieben werden.

7 Station 4 – Plastic Heroes

אין דבר, טוב למות בעד ארצנו
(Joseph Trumpeldor, 1880 -1920)

„Kein Problem, es ist eine gute Sache für sein Land zu sterben“. Dieser Satz wird dem im Sterben liegenden Joseph Trumpeldor zugeschrieben, einem mehrfach ausgezeichneten jüdisch-russischen Offizier, der bei der Verteidigung der Ansiedlung Tel Chaij in Obergalliläa 1920 tödlich verwundet wurde.

Die internationale Sicherheitsfachpublikation Jane's Defence listet die Bedrohung von Israel wie folgt:

Security threats

As the overt military threat from neighboring countries has subsided, the IDF has engaged in several military campaigns against Palestinian and militant factions operating along Israeli borders, gradually transforming its force to better cope with asymmetrical threats. Israel stated as recently as 2020 that its most significant security concerns include the threat posed by Islamist militants via infiltration into Israel through tunnels, the threat of missile and rocket attack, as well as the threat of cyberattacks from state-based and non-state armed groups (NSAGs).

Increasingly, Israel has had to adapt to a rapidly shifting security situation in the region with the Syrian civil war forging a strategic alliance in all but name between Iran, Russia, and Syria (and by extension Lebanese Hizbullah). With the expanded Iranian and Russian military presence in Syria, Israel now must contend with the presence of more sophisticated military assets operating in proximity to its northern border. Iran has used the protracted conflict to establish military outposts within Syria, supporting Hizbullah through the direct transfer of arms and materiel. Israel has stated that an established Iranian presence in Syria is unacceptable and has carried out a protracted air campaign against Iranian forces and their allies in Syria since mid-2016. Since that time, Iran has steadily increased the personnel and equipment based in Syria with an intention to establish a permanent foothold in the state. In mid-2020 Damascus and Tehran signed a defence co-operation agreement, with a stated intent of rebuilding Syrian air defences by utilizing Iranian-manufactured assets. (Jane's Defence 2023)

Seit dem Bestehen Israels, von nun mehr als 70 Jahren, hat es nur wenige Zeiten gegeben, in denen nicht ein Nachbarstaat mit militärischen Mitteln oder militante Gruppierungen versucht hätten, den Staat von der Landkarte verschwinden zu lassen bzw. seine Bewohner zu terrorisieren. Das Land kennt unzählige Legenden von Held:innen. Doch mit den „Plastic Heroes“ ist es anders. Ihre Geschichte ist die Geschichte der „einfachen Soldaten“ - unabhängig davon, auf welcher Seite einer militärischen Auseinandersetzung sie stehen. Das Muster ist immer

dasselbe. Das Stück handelt von den Erlebnissen dieser „Plastic Heroes“, ihren Gefühlen, Hoffnungen, Ängsten und ihrem Sterben.

Es sind Spielzeugsoldaten, Barbiepuppen und ein Kuscheltier, doch diese Objekte stehen für die Seelen der zahllosen Soldaten und ihrer Familien in all den Kriegen und militärischen Operationen.

7.1 Produktion

7.1.1 Daten

Spiel & Konzept: Ariel Doron²⁶;

Künstlerische Mitarbeit: Shahar Marom;

Co-Regie: Rotem Elroy, David Lockard; Video: Anael Resnick & Ariel Doron

Premiere: nach Ariel Doron vielleicht Mitte Sommer 2014.

7.1.2 Inhalt

Das Kuscheltier – ein Tiger – er lebt – und neugierig tapst er nach dem daherrollenden Panzer. Er will damit spielen, ganz nach Art von Katzen, wie mit einem Wollknäuel eben. Das Spielen des Kuscheltieres vermittelt eher den Eindruck der Unbedarftheit, so wie sich ein Kind einer Sache annimmt, die es faszinierend findet und es neugierig gemacht hat. Der Tiger steht für die Unbedarftheit und Offenheit jener jungen Leute, die als Soldat:innen heranstehten.

Ariel Doron im Interview mit Schwanitz: „Ich denke, dieser Tiger hat viel mit dem Krieg zu tun, denn er ist unschuldig. Er sieht die Dinge, aber versteht sie nicht. Weil er sie nicht versteht, wird er am Ende sterben. Er sieht nicht, dass diese Dinge den Tod bringen. Diese Spielzeuge, die es zu Tausenden in unseren Kinderzimmern gibt, sind nur zu einem da: Wir sollen mit dem Krieg aufwachsen, uns an ihn gewöhnen, ihn als normal empfinden. Sie töten gewissermaßen das Kind in unseren Kindern. Das ist es, was der Tiger symbolisiert.“ (Schwanitz 2014)



Abb. 28 "Die Unbedarftheit" in „Plastic Heroes“ 2:14 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)

Die jungen Leute sind jetzt Soldaten und werden einer Ausbildung zugeführt. Die Plastikfiguren sind lebendig geworden. Soldaten aus Plastik haben da ihre eigenen Formen der Bewegung. Sie lernen die militärischen Bewegungsarten und Panzernahkampf, das ist die Annäherung an einen Panzer. Das erfordert Mut und Geschicklichkeit. Vor allem aber erfordert das ein Überwinden der eigenen Angst. Ihr Ausbilder ist mit ihnen zufrieden und die Soldaten sind mit ihrer Aufgabe gewachsen.



Abb. 29 "Panzernahkampf" in „Plastic Heroes“ 4:42 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)

Die Nacht ist lau und die Grillen bzw. Zikaden zirpen. Ein Posten versieht seinen Dienst hinter der Barrikade. Er patrouilliert seinen Streifenweg – auf und ab – dabei beobachtet er in die Nacht. Von der Ausbildung ist er hungrig geworden – die Seele des Plastiksoldaten hat sich des Puppenspielers bemächtigt – Ariel nimmt einen Schokoriegel und beginnt zu essen, dabei beobachtet er ununterbrochen – die Nacht ist gefährlich. Er hört ein Geräusch – es ist nur ein Tier – er versucht es zu füttern, doch die Katze macht sich aus dem Staub. Es war ein anstrengender Tag und Ariel macht sich eine Cola auf – er trinkt, ohne die Beobachtung zu

unterbrechen. War da was vor der Barrikade? Er beobachtet schärfer – dabei schüttet er sich an – oder haben ihm seine Sinne einen Streich gespielt? Es war nichts! Ariel holt sein Mobile heraus und macht ein Selfie. Dann zieht sich der Plastiksoldat einen Porno hinein – Wache stehen ist langweilig, aber man kann dabei von seiner Liebsten träumen – Ariel zeigt diesen Traum der Soldaten.



Abb. 30 "Auf Posten" in „Plastic Heroes“ 8:26 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)

Es ist soweit. Ein Hubschrauber landet und der Kommandant schickt ein Team zu einem Einsatz in der Tiefe des Feindes. Einzelnen ruft er die Soldaten ab und sieht ihnen dabei tief in die Augen. Immer wieder wird Ariel von den Seelen der Plastiksoldaten beherrscht. Nein, es ist keine Performance des Puppenspielers, in Ariels Gesicht spiegeln sich die Gedanken, Ambitionen und Befürchtungen von zigtausender Soldaten wieder, die auf so eine gefährliche Mission abkommandiert wurden.



Abb. 31 "Der Einsatzbefehl" in „Plastic Heroes“ 15:16 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)

Auf der Bühne kann man zwei vergrößerte Smartphone-Schirme sehen. Ein Soldat mit Helm und Kampfbrille – eine Frau, zwei kleine Kinder und ein Hund. Ein Vater

telefoniert mit seiner Frau und seinen beiden Kindern. Sie teilen ihm ihre Sorgen mit ... Papi, Papi rufen die Kinder.

Der Angriff hat begonnen. Wenig später arbeitet er sich robbend mit zwei Kameraden an den Feind heran. Einer der drei bleibt zurück – dieser will nur mehr alleine gelassen werden. In jenem Moment ist für den Zurückbleibenden alles sinnlos geworden, er hat all seinen Glauben verloren – er will nur mehr tanzen. Fast scheint es wie bei Erwin Ringels präsuizidalen Syndrom – Einengung, Aggression, Flucht in eine Phantasiewelt. Seine Kameraden schließen sich ihm an und begleitet mit einem Feuerwerk tanzen sie zum heißen Rhythmus – *morituri te salutant* - das Gefecht hat begonnen. Viele fallen.



Abb. 32 „*morituri te salutant*“ in ‚*Plastic Heroes*‘ 28:04 von 39:54 (Doron, *Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015*)

Es gibt Versprengte. Ein Soldat arbeitet sich mit dem Gewehr im Anschlag vor – er ist nervös. Er hat einige Zivilisten [das Publikum] erkannt – diese verhalten sich verdächtig – sie lachen! Besonders der Puppenspieler ist ihm aufs Äußerste suspekt – er stellt ihn und durchsucht Ariel gründlich. Da ist auch der Tiger – dieser erschreckt den Soldaten. Der Soldat erwidert mit Feuer – der Tiger stirbt im Kugelhagel. Er ist nun tot. Die Unschuld und Neugierde des unbedarften jungen Menschen ist getötet worden.



Abb. 33 "Flaggenparade" in „Plastic Heroes“ 37:04 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)

Auf dem gewonnenen Gelände wird ein Stützpunkt errichtet und auf dem toten Körper der Unbedarftheit wird die Flagge gehisst.

Ariel Doron im Interview mit Schwanitz: „Ich denke, Israel ist eine sehr militärisch geprägte Gesellschaft. Und immer wenn ein neuer Krieg bevorsteht, denken viele: ‚Also los, lasst uns losziehen und jemanden vermöbeln!‘ Manchmal scheint es, als würden diese Leute das wirklich als Spiel ansehen. Sie denken weder über den Preis nach, noch darüber, dass Menschen sterben. Was ich zeigen will, ist, dass es in einem Krieg keinen wirklichen Sieger geben kann.“ (Schwanitz 2014)

Im Nachspann kann man die bits und bytes einiger der Bilder, die über die Smartphone gesendet wurden, erkennen. Bilder von Vätern, Müttern und Kindern
...

7.2 Rezeptionen

Die Israelische Kultusgemeinde Wien verwies auf ihrer Homepage unter Events/Veranstaltungen auf Ariels Aufführung am 23. Oktober 2017 anlässlich der Internationalen Puppentheertage in Mistelbach.

Der Krieg bricht aus. Es ist Zeit, ein Held zu werden. Aber die Soldaten sind aus Plastik, das Schlachtfeld ein Tisch und die Heimat nur ein Bild auf einem Display.“ [...] Gefundene Spielsachen sind die Akteure: Soldaten, Waffen, Hubschrauber, ein Plüschtiger. Gewalt, Sehnsüchte, Hass und Furcht kommen auf den Tisch, wenn die „naiven“ Kinderspielzeuge zum Leben erweckt werden. Das Stück war bereits in mehr als 20 Ländern zu Gast. (Israelitische Kultusgemeinde Wien 2017)

Über das Stück stand im Programmheft des internationalen Theaterfestivals „Starke Stücke“ der Kulturregion FrankfurtRheinMain:

[...] Höchste Zeit, ein Held zu werden! Helikopter landen, Soldaten marschieren auf. Doch die Soldaten sind aus Plastik, das Schlachtfeld passt auf einen Tisch, und die

Heimat ist eine blonde Puppe, die aus der Ferne von einem Bildschirm lächelt. [...] Das Kinderzimmer wird zum Kriegsschauplatz, die Unschuld des Spiels trifft auf die Realität der Erwachsenen. Ein witziges, absurdes und wildes Antikriegs-Puppentheater für ein Publikum, das die Kinderspiele noch kennt, aber schon auf dem Weg in die Erwachsenenwelt ist.[...] (Internationales Theaterfestival "Starke Stücke" 2018)

7.3 Objekttheater

Ariel spielt nicht nur mit Puppen – er leitet auch Workshops – u.a. einen Workshop zum Objekttheater am Schuberttheater im April 2022.

Es ist wie das Eindringen in eine fremde, unbekannte Sprache, wenn man versucht, die „Sprache“ eines Objektes zu erfassen. Wie kann ein Objekt mit seiner Umwelt kommunizieren – und wie können die Puppenspieler:innen mit dem Objekt in Verbindung treten? Nach Ariel ist dafür ein spielerischer, kindlich-vergnügter Ansatz ein Weg, um diese Sprache zu erforschen, auszuprobieren. Das Ergebnis mutet zumeist wie Zauberei an.



Abb. 34 Teilnehmer: innen beim Objekttheaterworkshop April 2022 Schuberttheater (Foto: Verfasser:in)

Jurkowski schreibt zum Objekttheater:

The 'theatre of figures' also characterizes the 'theatre of material' (Materialtheater), which has different variations. The first of these is a theatre based on unformed material (receiving its shape during the show), and this is proper to the 'theatre of material'. Its second characteristic is a there which uses material that is already shaped, to which belongs the theatre of objects, mask theatre, puppet theatre, mixed media theatre and theatre using only parts of the human body, such as a theatre of human hands. The task of the player (that is, the Darsteller) in the theatre of figures is the creation of a role. (Jurkowski 2013, 62)

'opalization' – When movement fully dominates an object, we feel that the character is born and present on stage. When it is the nature of the object, which dominates, we still see the object. The object is still the object and the character at the same time. (Jurkowski 2013, 73)

Opalization - Ein Objekt hat zu seiner Neshama gefunden – oder ist die Seele von Bedauernswerten im Objekt gefangen und sie spricht mit uns?

7.4 Künstlergespräch

Zur Entstehung von Plastic Heroes führte die Verfasser:in einen Email-Verkehr mit Ariel Doron. Aus seiner Antwort vom 20.10.2022 werden auszugsweise Passagen angeführt.

Q: You spoke, that you do not operate with a script/plan and your plays emerged in some way. How did this happen with Plastic Heroes?

Ariel: I was collecting children toys that I find militant/sexist/funny/horrible for a long time, invited friends to see me play with them and ended up focusing on soldiers and war theme and then getting even more toys and working with more friends!

Q: What has been your favorite tool to play as a child? And later? Did you play with weapons, soldiers, tanks?

Ariel: Many different things, I had soldiers, and barbies and animal puppets!

Q: In the time btw the Golf War (1991) and the 2nd Intifada (starting 2000) several authors published books opposing the concept of militarism in Israel. [...] I suppose at that time you have been a young adult. Has there been any writer, movie or music which / that influenced you really?

*Ariel: Growing up in general in a militaristic society, watching American movies, serving in the army, and being read as a man in society led to the show. Wars in Gaza and everywhere of course are a part of this, but not one specific one. In art - I find the film *Avanti Popolo* very good and interesting (it is directed by an Israeli yet shows an Israeli war from the eyes of two Egyptian soldiers which is very rare in Israeli cinema or art in general). Other than that documentaries I can recommend - *five broken cameras*, *disturbing the peace*, *checkpoints*, *speed sisters*, *the viewing booth* (interesting piece beyond the Israeli/Palestinian situation) the movies of the wonderful *Elia Suliman*, books by *Emil Habibi*, and many more I can not think of right now...*

Q: Your character Pinhas is [...] a “lustige Figur”²⁷. How much to you sympathize with him. As I understood, Pinhas is deeply impress from this smart, good-looking Ruthi.

Ariel: I think we all have to some degree a Pinhas in us, some sort of repressed fantasies or bedurnisse [sic!] or social norms we would like to break, no? Pinhas is not deeply impressed by anything but his own jokes I think, and does indeed has constantly

moments of falling in love with a thing or person for a few minutes until its boring, Ruthi is definitely one of those!



Abb. 35 Pinhas & The Peace Dove 0:42 von 1:06 (Doron, Pinhas & The Peace Dove 2014)

Ariels Pinhas, der israelische Punch, schlägt Hitler, legt sich mit dem General mit der Augenbinde an und macht sonst noch so allerlei Streiche, ganz im Stile der „Lustigen Figur“. Er erschlägt die Friedenstaube, die sich durch die Teilnahme an unzähligen Empfängen fett gefressen hat und unbeweglich geworden ist. Er wirft sie auf den Grill. Zumindest für ein schmackhaftes Mahl könnte sie noch gut genug sein ...

Ariel im Interview mit Schwanitz: „[...] Mein Traum wäre, dass der gesamte Mittlere Osten einmal eine Art Europäische Union wird. Jeder hat seine Würde, sein eigenes Zuhause, Religions- und Bewegungsfreiheit. Für diese Dinge, an die ich glaube, spiele ich mit Puppen. Ich denke nicht, dass das viel hilft, aber ich weiß nicht, wie man die Situation sonst ändern könnte.“ (Schwanitz 2014)

7.5 „Going native“

Dem Zauberer ist es gelungen die Verfasser:in zu beeinflussen und zum Nachdenken anzuregen. So entstand u.a. ein Storyboard für „Die Königin von Saba“.



Abb. 36 Storyboard Königin von Saba (Erstellung durch Verfasser:in)

Betreffend des Nahen Ostens denkt die Verfasser:in an eine „*Pax israeliacum*“. Es hat in der Vergangenheit schon vergleichbare Epochen des Friedens und Wohlstandes in der Region gegeben.

7.6 Beobachtung 5

Ariel Doron gelingt es nicht nur die Plastiksoldaten und die Spielsachen zu beleben, er vermag es auch diesen Objekten eine Seele einzuhauchen, die die Gefühle von tausenden Soldaten in vergleichbaren Situationen widerspiegelt. Das Stück wird dadurch zu einer Metapher des Krieges.

Der Stofftiger verhält sich wie ein kleines Kätzchen. Er stellt die Unbedarftheit der jungen Leute dar, die zur Wehrdienstleistung eingezogen werden. Der Stofftiger – die Unbedarftheit – wird erschossen, weil er sich zur falschen Zeit am falschen Ort aufhält. Die Unbedarftheit ist endlich tot, sie ist besiegt und auf ihrem Körper wird ein Flaggenmast errichtet und die Flagge des Sieges gehisst.

„Plastik Heroes“ ist geprägt von einer äußerst starken metaphorischen Bildsprache, die dadurch umfassend verständlich wird. In seinen anderen Arbeiten greift Ariel Doron auch Tabuthemen (z.B.: Er lässt eine Hitlerpuppe in Israel auftreten, die dann von Pinhas verhaut wird) auf, um seinen Beitrag zur Heilung der Welt einzubringen.

Als Lehrer vermag er es, das Feuer für die Sache in den Teilnehmern zu entfachen und sie geschickt von Stufe zu Stufe weiterzuführen.

7.7 Bewertung

Arbeiten jüdischer Künstler beinhalten einen weiteren Aspekt, den die Verfasser:in einer metonymisch-metaphorischen oder mystischen Ebene zuordnet.

Leider konnte die Verfasser:in keine Aufzeichnung über eine Marionetten Aufführung von Arminio Rothstein Bühnenstücken finden. Diese sind der Verfasser:in nur aus wissenschaftlichen Arbeiten bekannt. In der jüdischen Kultur hat der Name eine Bedeutung – [Clown] Habakuk, Tobith (Tobias), Tobi – das ist ein Programm! Und auch seine anderen Produktionen – Helmi etc. sind im Sinne von *Tikkun Olam*.

Ariel Doron – „Plastic Heroes“ ist eine junge kritische Stimme gegen Krieg – Er steht auch gegen das israelische Establishment auf – mit äußerst gewagten Produktionen.

8 Station 5 - Die Gesichter der Hedy Lamarr; Die schönste Frau der Welt aus Döbling



Abb. 37 „Die alte Dame“ Szenenbild ‚Die Gesichter der Hedy Lamarr‘ (Schuberttheater 2020)

8.1 Daten

Dauer: ca. 85 Minuten; Premiere: 23. Jänner 2020

Buch, Regie & Puppenbau: Kai Anne Schuhmacher; Spiel: Soffi Povo und Markus-Peter Gössler; Ausstattung: Kai Anne Schuhmacher

8.2 Werkgeschichte

Das Schuberttheater hatte die Spielsaison 2019/20 unter das Motto „Held:innenreisen“ gestellt. Im Vorfeld wurde beschlossen ein Stück über Hedy Lamarr zu produzieren. Lisa Zingerle von der Direktion hatte diese Frau beeindruckt, nachdem sie in ihrer Teenagerzeit die Arte Dokumentation (3Sat 2006) „Hedy Lamarr - Geheimnisse eines Hollywood Stars“ gesehen hatte. Man wusste auch, dass im Jüdischen Museum Wien eine Ausstellung²⁸ über Hedy Lamarr vorbereitet wurde. Das Schuberttheater trat in Jahr 2019 an Kai Anne Schumacher heran diesen Stoff zu bearbeiten. Als der erste Text vorlag waren alle begeistert und die Proben begannen im Herbst 2019. Frühzeitig wurde auch ein Kontakt mit dem Jüdischen Museum hergestellt, der dazu führte, dass mit dem Besuch des Stückes ein ermäßigter Eintritt in die Ausstellung verbunden war und vice versa.

Ein Besuch der Ausstellung durch die Künstler erfolgte während der Probenzeit. Die Premiere fand am 23. Jänner 2020 statt und das Stück ist nach wie vor Teil des Spielplans.

8.3 Produktion

„Kai Anne Schumacher - Die Gesichter der Hedy Lamarr – Schauspiel in 7 Szenen²⁹ und Intermezzi, für Puppen- und Maskenspiel“ steht auf der ersten Seite eines frühen Skripts, das die Verfasserin dankenswerterweise einsehen durfte.

Das Setting: Die Bühne – ein alter großer Fauteuil erhöht auf einem Podest, irgendwie abgehoben und herausgenommen vom übrigen Bühnenbild, befindet sich am linken Bereich der Bühne. Überall Pelzmäntel und Pelzjacken. Der Abschluss der Bühne – eine Projektionsfläche.

Aus dem geschlossenen Vorhang steckt ein Mann mit Maske und Zylinder (Gössler) seinen Kopf und sinniert über Wahrheit und Konstrukte – es ist die Figur eines Erzählers, die das ganze Stück über begleitet und die Szenenfolgen erklärt und Hinweise auf die öffentliche Meinung über Hedy Lamarr gibt.

Der Vorhang öffnet sich und im Fauteuil sitzt eine alte Dame (Klappmaulpuppe - Povo), die den Eindruck erweckt, dass sie sich in ihren 80ern befindet. Sie trägt eine Brille, die fallweise verrutscht und ist eingehüllt in einen Pelzmantel. Trotz ihres Alters ist sie gut geschminkt – rote Lippen, lange Wimpern mit einer betonten Augenpartie, Mittelscheitel. Das ist Hedy Lamarr!

Man könnte fast glauben, dass wir Zuschauer uns im Schlafzimmer von Hedy in der Nacht zum 19ten Jänner 2000 befinden. Am 19ten Jänner 2000 wurde Hedy Lamarr, vollständig geschminkt, geschmackvoll gekleidet und mit „Fendi“-Parfum beduftet auf ihrem Bett liegend, tot von ihrem Nachbarn aufgefunden (Lindinger 2019, 10). Zum Jahrtausendwechsel hatte sie sich eine Flasche Champagner besorgen lassen, die aber nicht geöffnet wurde.

Die alte Dame beginnt – zu diesem Zeitpunkt (Jahr 2000) war Hedy praktisch gesehen nahezu blind – mit einer alt-wienerischen, sehr erotischen Stimme (Povo) mit dem Publikum zu sprechen.

Es sind jene Worte, die Hedy Lamarr im Jahre 1970 anlässlich eines Interviews mit dem ORF [Dietmar Schönherr – Apropos Film] gesprochen hatte (ARTE 2006). Auf der Projektionsfläche dahinter werden jeweils Szenen aus ihren Filmen und der Zeit gezeigt.

Die erste Szene spielt im Hause des jüdischen Waffen- und Munitionsfabrikanten Friedrich Alexander „Fritz“ Mandl, der ein glühender Austrofaschist war (*9. Februar 1900 - + 8. September 1977). Er, von Starhemberg, das Dienstmädchen Olga und Hedy sind anwesend. Diese Szene wird im Handpuppenspiel dargestellt. Das Gespräch geht über den Film Ecstasy und dass Mandl alle Kopien des Streifens aufkaufen hat lassen sowie über das Kaufen einer gesamten Auslage von Chanel anlässlich eines gemeinsamen Besuchs in Paris. Sein neuer Geschäftspartner heißt Benito. Der Hausherr wird weggerufen und Hedy zwingt von Starhemberg ihr bei der Flucht aus dem Haus Mandl behilflich zu sein.

In der Folge teilen Intermezzi die Szenen. In diesen Intermezzi spricht die alte Dame über ihr Leben - dabei wird zum größten Teil der Originaltext aus dem Jahr 1970 verwendet – dahinter Einspielungen diverser Szenen/Bilder aus den Filmen von Hedy Lamarr.

Die weitere Szenenfolge, unterbrochen durch die Intermezzi, ist wie folgt:

Hedy – jetzt die Schauspielerin Povo - ist an Bord der Normandie und beeindruckt Louis Burt Mayer von MGM (*12. Juli 1884 in Dymar; russisches Reich als Eliezer Meir - + 29. Oktober 1957 in Los Angeles). Mayer bietet ihr einen Vertrag an, doch Hedy gelingt es bessere Konditionen auszuhandeln.

In der nächsten Szene trifft die junge Hedy auf Georg Antheil und beide erfinden das Frequenzsprungverfahren (Povo und Gössler).

Das nächste Bild zeigt Hedy und ihren Adoptivsohn John (Povo, Gössler und Klappmaulpuppe John). Der Erzähler berichtet über Gerüchte, nachdem John Hedys leiblicher Sohn wäre, dem Ergebnis einer nicht ganz freiwilligen Beziehung mit ihrem Boss Mayer oder einem anderen ihrer Liebhaber.

Die Folgeszene zeigt John, der über die Umstände seiner Entfremdung zu seiner Mutter berichtet. Hedy ist über dessen Verhalten entrüstet und verstoßt ihn.

Der Erzähler berichtet über die zunehmenden Anforderungen, welche der Beruf einer Schauspielerin an Hedy gestellt hatte. Hedy begibt sich in Behandlung bei Dr. Max Jackobsen, der in Schauspielerkreisen auch Dr. Feelgood (Gössler mit Steampunk-Maske) genannt wurde. Die Medikamente zeigen ihre Wirkungen – allerdings nicht nur die erwünschten.

Die alte Hedy erinnert sich an die Geschichte des Ladendiebstahls, weswegen sie angeklagt worden war. *Zum Spektakelregisseur Cecil B. DeMill („Samson and Delilah“) sagte sie selbstironisch, ihre befriedigendsten Auftritte habe sie im Gerichtssaal absolviert. Man spiele immer. Vor Gericht sei sie am natürlichsten und am überzeugendsten gewesen.* (Lindinger 2019, 20)

Dann erzählt die alte Dame, dass sie ihren gesamten Schmuck in einem Plastiksack verwahrt hatte, der ihr gestohlen wurde und auch, dass der Inhalt ihrer Biographie durch die Ghostwriter frei erfunden wurde.

Hedys Popularität sinkt und die Kritiker – Köpfe hinter dem Vorhang – lassen kein gutes Haar an der Schauspielerin.

Im Epilog singt die alte Dame über die Liebe – dann schläft sie ein. Aus dem Äther hört man noch Hedys Stimme:

„Ich hab Sehnsucht nach Wien. Ich möchte einen Film darüber machen. Über all die schönen Sachen die ich als Kind gesehen hab: Die Oper – Die Spanische Reitschule – Schönbrunn – Meine Schule - - in Döbling – Was immer – ich weiß nicht ...“

8.4 Pressestimmen und öffentliche Ankündigungen

Das Stück über die Lebensgeschichte einer schönen und äußerst intelligenten Frau wurde und wird auf vielen Bühnen in Europa gespielt. So auch 2021 am Gong Theater in Hermannstadt. Das Österreichisches Kulturforum Bukarest informierte darüber:

[...] Auf einen kometenhaften Aufstieg folgt ein herber Absturz der „schönsten Frau der Welt“, die in der Öffentlichkeit als kriminelle Geisteskranke abgestempelt wird. Für ihr unvergleichliches Gesicht vergöttert, wurde ihre Intelligenz meist unterschätzt. In der

Liebe und der Auswahl ihrer Partner stets fortschrittlich und selbstbestimmt handelnd, sieht sie ihren eigenen Selbstwert mit dem Verlust ihrer Schönheit schwinden. Zahlreiche Schönheitsoperationen und ihre Bemühungen sich immer wieder neu zu erfinden münden in einen Verrat an der eigenen Seele.[...] (BMEIA 2021)

Der Falter schreibt in seiner Theaterkritik 2020:

Herrlich, wie Sofi Schweighofer hinter der Klappmaulpuppe verschwindet, die die alte Hedy Lamarr verkörpert. Herrlich ihr verlebtes Hofratswienerisch à la Ursula Stenzel. Auch ohne Puppe überzeugt Schweighofer in der Rolle der faszinierenden Hollywood-Schauspielerin, Erfinderin, Sex-Ikone und Ladendiebin. Hedwig Kiesler alias Hedy Lamarr aus Wien, die derzeit auch das Jüdische Museum würdigt. „Die Gesichter der Hedy Lamarr“ von Autorin Kai Anne Schumacher erzählt die Biographie in einem Bühnenbild aus Pelzmäntel und Goldglanz. [...] (Falter 2020)

8.5 Künstlergespräche

An dieser Stelle will sich die Verfasserin noch einmal ausdrücklich bei den Künstlern des Schuberttheaters für deren Bereitschaft bedanken, auch auf mehrmalige Nachfragen immer wieder so positiv reagiert zu haben.

Die Künstlergespräche wurden in Form eines offenen Interviews zu Fragenkomplexen, die den Gesprächspartnern übermittelt wurden, mit den Schauspielern, der Regie und mit der Theaterdirektion. Diese Fragenkomplexe umfassten die Entstehungsgeschichte der Produktion z.B.: Was waren die Auslöser für das Werk, warum gerade Hedy Lamarr, Entwicklungen in der Werkentstehung, Zuordnung zu stereotyp-jüdischen Frauenbildern sowie die persönliche Sichtweise zur Person Hedy Lamarr.

8.5.1 Direktion Schuberttheater - Lisa Zingerle³⁰

„Mir war Hedy Lamarr durch eine ARTE-Dokumentation bereits seit meiner Teenagerzeit bekannt. Die Faszination hat angehalten und als wir uns für ein erstes Projekt der deutschen Puppentheater-Macherin Kai Anne Schuhmacher im Schubert Theater Wien beraten haben, war Kai Anne gleich Feuer und Flamme für das ja doch recht komplexe Leben der Hedwig Kiesler aus Döbling. Bei der ersten Leseprobe Kai Anne's Werk war ich sehr begeistert, wie gut sie zwischen einer einfühlsamen Biografie und einer doch recht harten Gesellschaftskritik des (damaligen und heutigen) Umgang, aber auch der Glorifizierung und Verdammung von Frauen wechselt. Der Kontakt zum Jüdischen Museum gelang uns leider erst später. Die Ausstellung "Lady Bluetooth" wurde vom Team bereits in der Probenphase besucht.“ (Zingerle 2022)

„[...] wir hatten keinen Einfluss auf das Programm vom Jüdischen Museum oder vice versa. Aber ich wusste damals, dass 'irgendwann demnächst' eine Ausstellung geplant ist, und deswegen waren wir sehr früh an einer Kooperation mit dem Jüdischen Museum interessiert. Das hat eine sehr lange Anlaufzeit gebraucht, aber

schlussendlich konnten Leute mit unserer Eintrittskarte eine ermäßigte Karte im Jüdischen Museum und umgekehrt kaufen, das hat uns sehr gefreut.“ (Zingerle 2022)

8.5.2 Regie - Kai Anne Schuhmacher³¹

Die Verfasser:in darf sich bei Kai Anne Schuhmacher bedanken, dass sie trotz der Erkrankung ihres Kindes Zeit gefunden hatte mit ihr zu sprechen.

Frau Schuhmacher erzählte, dass das Schuberttheater ist an sie herangetreten war und die Proben im November 2019 beginnen konnten. Für sie war Hedy Lamarr keine wirkliche Jüdin und hatte nach ihrer Sicht auch keinen Bezug zum Judentum. Sie hatte keine Quelle gefunden, die darüber etwas ausgesagt hätte, dass Hedy ihr Judentum praktiziert hätte.

Frau Schuhmacher hat es als positiv bewertet, wenn eine Frau ins Rampenlicht kommt und damit den gleichen Stellenwert einnimmt wie die Männer. Als bewundernswert bezeichnet sie Hedys Mut in der von Männern dominierten Branche auch eine eigene Filmproduktion zu beginnen. Hedy hatte viel erreicht und besondere Willensstärke besessen. Der starke Rückhalt in ihrer Familie und eine entsprechende Bildung haben ihr dabei sicherlich geholfen. Für Frau Schuhmacher hatte Hedy ein großartiges Auftreten, sodass alles, was sie sagte ihr abgenommen wurde. Hedy war ausgestattet mit einem großen Selbstbewusstsein.

Aus ihrer Sicht war aber Hedy keine Wissenschaftlerin, weil sie ja auch nicht für diese Arbeit gebrannt hat, die Arbeit haben dann andere gemacht. Frau Schuhmacher sagte: *„Sie hat Schmierzettel gehortet, auf denen sie irgendetwas hinaufgekritzelt hatte - daher zwei Worte sind nicht Wissenschaft – und sie hat nicht dafür gebrannt.“*

Störend für Frau Schuhmacher war, dass in Hedys Lebensführung die Partner keine wirkliche Rolle gespielt hatten sowie das Verhältnis zu ihren Kindern, insbesondere ihrem Adoptivsohn. Sie hat diesen die Liebe entzogen. Sie bezeichnet Hedy Lamarr als Widerspruch in sich selbst. *„Irgendwie war sie unecht – sie hatte auch im Alter ihre Naivität nie verloren.“* Frau Schumacher kannte Hedy Lamarr nicht, findet sie aber ambivalent, faszinierend. Der Umgang mit ihren Kindern hatte Frau Schuhmacher missfallen.

Abschließend merkte Frau Schuhmacher an: „*Hedy Lamarr hat sich einfach das genommen, was sie wollte.*“

8.5.3 Darsteller - Sofi Povo³² und Markus-Peter Gössler³³

Frau Povo und Herr Gössler verblieben nach der Vorstellung am 12. Mai 2022 für das Künstlergespräch im Theater. Die Verfasser:in kam bei diesem Gespräch zu der Erkenntnis, dass ein strukturiertes Interview bei dieser Thematik der Feldforschung nicht das geeignete Werkzeug war und eher den Eindruck einer Verhörsituation hinterlassen hatte. Sollte dieser Eindruck bei den Künstlern entstanden sein, so will sich die Verfasser:in dafür entschuldigen.

8.6 Hedy Lamarr in der Literatur

8.6.1.1 Hedwig Eva Maria Kiesler (* 9. November 1914 - + 19. Jänner 2000).

Körte schreibt in seiner Biografie (Körte 2000, 62), dass die im Wiener Rathaus aufbewahrte Meldezettel [von Hedy] die jüdische Herkunft der Familie Kiesler belegen. Der Vater Emil Kiesler (1880 – 1935) stammte von einer jüdischen Familie aus Lemberg und war Bankier bei der Kreditanstalt Bankverein in Wien. Die Mutter Gertrud „Trude“ geb. Lichtwitz (1894 – 1977) gehörte zu einer der besseren jüdischen Familien von Budapest. Sie hatte ihre Ambitionen als Konzertpianistin aufgegeben.

Es ist nicht Absicht der Verfasser:in an dieser Stelle eine weitere Biografie von Hedy Lamarr anzufügen. Dahingehend gibt es bereits umfangreiche Arbeiten voran Hedy Lamars doch umstrittene Autobiografie „*Ecstasy and Me: My life as a Woman*“ (1966). Lindinger schreibt darüber.

Als in den 1960er-Jahren von Filmstar-Ruhm und Traumgagen keine Rede mehr war, musste die Schauspielerin anderwärtig Geld verdienen und beschloss, der Welt ihre Autobiographie vorzulegen. Ihre Lebenserinnerungen, die 1966 auf den Markt kamen, nannte sie „Ecstasy and Me“. Das Buch war ein Riesenerfolg und führte schon kurz nach seinem Erscheinen die Bestsellerlisten an. [...] Über weite Strecken liest sich der von zwei Ghostwritern verfasste Text wie „Mutzenbacher goes to Hollywood“ [...] (Lindinger 2019, 19)

Weitere Biographien stammen von Körte (Körte 2000), Shearer (Shearer 2013) und Lindinger (2019). Kranzpiller (Kranzpiller 1997) führt sie in seiner Sammlung der Leinwandstars an.

8.6.1.2 Hedy und Judentum

„Die Gesichter der Hedy Lamarr“ weist keinerlei direkten Bezug zum Judentum auf und auch in den Biographien ist bei Lindinger angeführt, dass Hedy sich vermutlich bewusst über ihr Judentum nie verbreitert hatte.

Ihr jüdisches Erbe sollte Hedy später zeitlebens verleugnen, zumindest in der Öffentlichkeit. Ihre Tochter Deedee erzählte, [...] Sie selber habe in der Familie nie etwas mitbekommen und Hedy habe ihr nur geantwortet, sie solle sich „nicht lächerlich“ machen. [...] Manya Breuer, eine Bekannte von Hedy, die bereits in NS-Konzentrationslagern inhaftiert gewesen war und in die USA flüchten konnte, sagte, sie habe spüren können, dass Hedy sich selbst und ihre Familie schützen wollte, indem sie ihr Judentum verschwieg. Jedenfalls war Hedy im Besitz zahlreicher wertvoller Judaica aus dem 18. Und 19. Jahrhundert, [...] Ihre Eltern dürften Hedy nicht sehr religiös erzogen haben, doch haben die jüdischen Feiertage wohl eine gewisse Rolle gespielt. (Lindinger 2019, 69)

Dies könnte auf ihre Herkunft aus einer assimilierten wohlhabenden jüdischen Schicht aber auch auf ihre Erfahrungen in den 30er Jahren als Schauspielerin in Berlin zurückzuführen sein. Lindinger schreibt darüber:

Tagtäglich mussten Hedy und ihre Kolleginnen und Kollegen antisemitische Parolen in der NS-Presse lesen und waren als Schauspielerinnen und Schauspieler den ständigen Angriffen auf als „jüdisch dominierte“ Film- und Kulturleben der Weimarer Republik ausgesetzt (Lindinger 2019, 30).

Ihr Studio MGM, auch anders bekannt als „Mayer's Ganze Mispocah“ (Abrams, Stanley Kubrik: New York Jewish Intellectual 2018, 129), war im Ausland als jüdische Firma im Gegensatz zu Universal, Paramount oder Fox bekannt und auch die Wirkung der kulturellen Codes wurde nicht beachtet bzw. es gibt scheinbar in der Nachkriegsgeneration keine Vorstellung vom „Jüdisch-sein“. Solche kulturellen Codes werden in einer Gesellschaft über Geschichten, Praktiken und das tägliche Leben weitergegeben. Die Wirkung dieser Codes beschreibt Gavriely-Nuri wie bereits in (P. J. Moitzi 2021, 32) zitiert:

*Cultural codes operate like the skeleton of the human body – through they are not manifest, they provide the foundations for the entire culture.
Cultural codes operate like as undeclared social compass, directing the community's members as to how to rationalize and legitimize policy and decision-making.
Cultural codes are invisible not only to non-members of a community, but also to members of a community who may be blind to them because they perceive them as “natural”, or as “common sense”. (Gavriely-Nuri 2013, 30)*

Als so einen kulturellen Code bezeichnet die Verfasser:in die Unterstützung Hedys durch ihre Familie durch das Akzeptieren Hedys Entscheidung. Die Familie findet alles gut und richtig, was die Nachkommen tun. Diese Fähigkeit zur Akzeptanz abweichender Lebenskonzepte beinhaltet ein außerordentliches Potential. Sie ermöglichte ein Überleben über Jahrtausende, eine Koexistenz, ein gemeinsames Agieren und Wachstum, eine Bereicherung des Wissens etc. – und natürlich auch einen persönlichen Wohlstand.

8.6.1.3 Hochzeit – klare Vorstellungen

Zu ihren Hochzeiten sagte Hedy Lamarr: „*How is my marriage? Well – how is any marriage? You do your best. And hope*“ (Lindinger 2019, 185). Die Verfasser:in geht davon aus, dass Hedy bei der Wahl ihrer Partner überaus klare Vorstellungen hatte – sie hat sich diese sozusagen „erjagt“ – sie waren ihre „Beute“. Lieblosigkeit wäre ihr dabei nicht zu unterstellen.

Ihr erster Ehemann war der Austrofaschist Friedrich Alexander Maria „Fritz“ Mandl. Sein Vater Alexander Mandl (1861 – 1943) war Jude. Seine Mutter Maria geb. Mohr (1873 – 1924) war katholisch. Aufgrund dieser Hochzeit mag Hedy ambivalent wirken, hatte doch der Waffenhändler Mandl Nahebeziehungen zum NS-Regime. Über dessen Geschäfte schreibt Lindinger:

Da der „Halbjude“ Mandl ja nicht mehr im „Reich“ lebte, hatten gewisse NS-Funktionäre offenbar kein Problem damit, mit ihm einträgliche und politisch „sinnvolle“ Geschäfte zu machen. „Schändlicherweise ist Deutschland in der Lage, Antisemitismus zu vergessen, wenn der Semit nützlich ist“ [...] (Lindinger 2019, 110)

Auch bei ihren weiteren Ehemännern hatte sie ganz klar das Heft des Handelns in der Hand und eine klare Vorstellung von den Gegebenheiten.

Zum Beispiel schickte sie ihrem Zukünftigen John Loder noch am Tag vor der Hochzeit eine Rechnung über 350 Dollar und meinte, das sei genau die Hälfte dessen, was sie in ihrer Verlobungszeit zusammen in ihrer Villas konsumiert hätten. Auch den Lohn ihres Kochs habe sie durch zwei dividiert und somit sei dies eine gerechte Kostenaufteilung. (Lindinger 2019, 159)

Auch bei ihrer Arbeit zeigten sich ihre klaren Vorstellungen. Über die Dreharbeiten zum Film „Samson and Delilah“ wird von nachfolgender Begebenheit berichtet, die Hedys Denken offenbarte:

Edith Head bringt das Kleid für die erste Szene. Hedy: „Das ist ganz nett, aber es entspricht nicht meiner Stimmung. Es ist zu öde. Ich will Samson ja verführen“.

Edith Head ruft DeMill herbei, um seine Meinung zu hören. Der Regisseur begutachtet das Kostüm und meint: „ich kann nichts Negatives daran erkennen.“

Hedy: „Das ist genau das Problem. Ich will ein Kleid, das etwas Positives ausstrahlt, nicht nur ‚nichts Negatives‘.“ (Lindinger 2019, 175)

Diese kleine Episode zeigt ganz eindeutig von der Überlegenheit Hedys gedanklichen Ansatzes und ihrer Fähigkeit das Wesentliche in der Situation zu erkennen.

8.6.1.4 Fundraising

Hedys Unterstützung für Spenden-Akquisition zur Unterstützung gegen das NS-Regime wird vielfach vollkommen vergessen. Wie die Quellen schreiben, war sie darin außerordentlich erfolgreich. In jedem Konflikt sind das wirklich Wichtige die strategischen Ressourcen – und dazu gehört Geld. Lindinger schreibt darüber:

In einem Interview sagte Hedy betont patriotisch: „I am just a plain gold-digger for Uncle Sam ... I am here to help to win the war. I think you're here to see what that Lamarr dame looks like.“ Dann wurde sie ernster: „What you think Hedy Lamarr looks like doesn't worry me as much as what Hitler and Hirohito are doing. Every time you dig into your pocketbooks you tell those two rotten men the Yanks are coming! You buy bonds!!“

Hedy gab jedem Käufer die Hand oder einen Kuss und bedankt sich artig für die Großzügigkeit der Fans, die zu Tausenden kamen, Straßen versperrten und begeistert dem bemühten Englisch der Diva lauschten. Als die Journalisten die „Saleswoman for Uncle Sam“ zurück in Hollywood begrüßten, sagte sie, es gehe ihr großartig [...]

Sie hatte mit ihrem Einsatz in der „Hollywood Canteen“ oder im „Stars over America“-Zug Millionen Dollar für die USA erwirtschaftet. (Lindinger 2019, 50)

8.6.1.5 War Hedy eine große Schauspielerin

Körte zitiert eine Aussage von Hedy Lamarr, die ihr zugeschrieben wird, auch wenn nicht klar ist, wann sie gefallen ist. *„Any girl can be glamorous. All you have to do is stand still and look stupid.“* (Körte 2000, 26).

Catic untersuchte in seiner Diplomarbeit unter Anwendung von Theorien über das Schauspiel, inwieweit Hedy eine talentierte Charakterdarstellerin war. Er fasste seine Erkenntnisse zusammen:

Auf ihr Aussehen reduziert bekam sie in den ersten Jahren verstärkt Filmrollen angeboten, in denen sie Exotinnen spielen musste. Sie war dunkelhaarig, schlank, hübsch und aufgrund ihrer deutschsprachigen Herkunft, hatte Hedy Lamarr auch einen dementsprechenden Akzent [...]

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Hedy Lamarr in den meisten Hollywoodfilmen aufgrund der von ihr gespielten Rollen nicht als Charakterdarstellerin gelten kann, jedoch aufgrund der schauspielerischen Fähigkeit sehr wohl in der Lage war, tiefgehende Charaktere [...] darzustellen und daher als Charakterschauspieler:in gelten kann. (Catic 2005, 124)

[...] aufgrund ihres von Filmstudio oktroyierten Images aus ihrer Imagekonstruktion nicht ausbrechen konnte und sich das auf ihre Rollenangebote auswirkte. (Catic 2005, 125)

8.6.1.6 *Besondere Gaben*

Es steht außer Frage, dass Hedy Lamarr außergewöhnlich intelligent, schön, mutig und ein Leitbild der Gleichberechtigung war. Alle positiven Eigenschaften dieser bemerkenswerten Frau wurden in der Produktion hervorgehoben.

Wissenschaftlerin vs. Erfinderin/Ideenspenderin - im heutigen Sinn schließt die Tätigkeit einer Wissenschaftlerin viel, viel Arbeit ein – das war immer so und wird immer so bleiben – Wissenschaftler:innen sind ein eigener Menschenschlag. Hedy Lamarr war so etwas sicherlich nicht. Aber Hedy Lamarr war viel mehr – sie hatte die Gabe, NEUES sich vorstellen zu können. Menschen mit dieser Fähigkeit gibt es nur ganz, ganz selten.

*„Ich hör‘ und seh‘ alles viel mehr als andere.
Hören. Und Sehen.*

Die anderen merken es nicht. Ich tu’s nicht zeigen.“ (ARTE 2006)

8.6.1.7 *Spaziergang mit der Figur 2021*

Im Sommer 2021 hat, neben andern berühmten Persönlichkeiten, Hedy Lamarr das schöne Wetter ausgenutzt und sich mit ihrem Hunderl in den Arne-Karlsson-Park gegenüber dem Schuberttheater gesetzt und ein wenig über die Welt philosophiert.

Dauer: ca. 100 Min; Premiere: 26. Juni 2021

Spiel: Manuela Linshalm, Christoph Hackenberg, Markus-Peter Gössler/Jana Schulz; Live-Musik: Anahita Pasdar (E-Piano), Lea Magdalene Christa (Viola),

Rahel Neyer (Violine), Jana Schulz (Akkordeon); Regie Simon Meusburger;
Puppen: Claudia Six, Kai Anne Schuhmacher, Nikolaus Habjan, Manuela
Linshalm; Konzept: Lisa Zingerle; Fotos: Barbara Palffy, Sebastian Kainradl



Abb. 38 Hedy Lamarr beim ‚Spaziergang mit der Figur 1‘ (Schuberttheater 2021)

Außergewöhnliche Persönlichkeiten mögen auch einen „blinden Fleck“ haben (die Potentiale des Menschen sind ein ganzes – wenn von etwas viel da ist, dann ...), der sich eben im Alter auswächst. Also eigentlich etwas, was einem nicht zu verwundern hätte. Ältere Damen bekommen zumeist durch ihren „Spleen“ eine besondere Herzlichkeit. Diesem Umstand wurde in der Inszenierung und auch beim ‚Spaziergang mit der Figur 1‘ (Hedy Lamarr im Park) in liebenswerter Weise entsprochen.

8.7 Beobachtung 6

Eine nahezu unglaubliche Biografie einer sehr selbstbewussten, energiereichen, intelligenten und schönen Frau, die die Stärke hatte, sich das vom Leben zu nehmen, was die herrschende Moral für Frauen nicht vorgesehen hatte, vs. Gesellschaftskritik, Nichtbeachtung und Verdammung.

Eine sehr einfühlsame Inszenierung der Biografie der Hedy Lamarr, die im Wechsel zwischen Klappmaulpuppen, Handpuppenspiel und in Schauspielrollen dargestellt wird. Die Wahrhaftigkeit der Darstellung wird durch die Verwendung von originalen Aussprüchen von Hedy Lamarr authentisch gemacht. Die Inszenierung entsprach den Bemerkungen von Seiten der Regie.

8.8 Bewertung

Hedy Lamarr könnte man in den Stereotyp der schönen und gescheiterten Jüdin sowie in den der männermordenden Lilith einordnen – je nachdem, aus welcher Sichtweise ihr Leben betrachtet wird. Die Regisseurin Kai Anne Schuhmacher bezeichnet daher Hedy Lamarr als ambivalent. Für die Verfasser:in stellen aber solche Verhaltensmuster nichts Ungewöhnliches dar. In einer Umgebung der gemeinsamen kulturellen Codes wirken sie eher vertrauensbildend im Sinne einer *Eschet Chajil* {(Spr 31, 10) *Eine tüchtige Frau, wer findet sie? / Sie übertrifft alle Perlen an Wert.*³⁴}.

Auch wenn Hedy Lamarr ihre jüdische Herkunft nie in der Öffentlichkeit gezeigt hatte, so sind doch ihre Äußerungen und ihre Handlungsweise nur durch Kenntnis der kulturellen Codes voll verständlich und ermöglichen damit erst die richtige Wertschätzung dieser großartigen Frau.

So wie in ‚Samson and Delilah‘ lässt sie den Kern einer Steinfrucht nicht zu Boden fallen, sondern trifft damit punktgenau Samson auf den Kopf, um seine volle Aufmerksamkeit zu erhalten.

9 Station 6 – Texte Generale

In seinem Essay „Film als Midrasch“ ordnet Davidowicz die Filme bestimmten Gruppen zu. Eine dieser Gruppen hat *„inhaltlich eigentlich gar nichts mit dem Judentum zu tun [...], aber [...] man [kann] dennoch zahlreiche direkte intertextuelle Anspielungen auf z. B. biblische Motive oder Ereignisse der jüdischen Geschichte entdecken [...]“*.

Wie bereits in der vorangegangenen Bearbeitung (P. J. Moitzi 2021, 4f) ausgeführt, wird festgehalten:

Nach meiner Auffassung kann ein Film oder jede andere Darstellung (ich will ganz allgemein von Texten sprechen) von Gedanken und Ideen als Kunstwerk gelten. Ein Text, ist nicht Realität, aber er beschreibt die Wahrnehmung und den Umgang mit dieser Wahrnehmung und kann dadurch die Sichtweise der Beobachter bestätigen bzw. bestärken. Er kann dadurch Antworten für die Bewertung der Wahrnehmung liefern und wirkt realitätsbildend.

Texte vermitteln also ein Bild der gegenwärtigen oder dargestellten Gesellschaft und ihrer Anschauungen und Werte. In diesem Sinn sind Texte zu bewerten und können dem Genre eines Midrasch entsprechen. In seiner Dissertation definiert Gottlieb Midrasch wie folgt: (P. J. Moitzi 2021, 4f)

Midrash represents a radically performative and creative approach: the interpretation of Scripture through gap-filling, intertextual association, and collaborative retelling – process crucial to the shaping of cultural memory. (Gottlieb 2018, 3)

9.1 Intertextualität

Die Aufführung „Blade Runner – Das Märchen Mensch“ ist eine posthumanistische Auslegung zu Philip Kindred Dirks (1928 – 1982) Roman „Do Androids Dream of Electric Sheep?“ (1968), der zu zahlreichen Neubearbeitungen geführt hat. Das Werk weist, vermutlich Dank Anne Rubinstein, Dirks dritter Ehefrau, starke Bezüge zu biblischen und rabbinischen Quellen auf. Insbesondere durch die Intertextualität zu den autoritativen Texten der Bibel lässt sich die Story wie ein Grundtext der Menschheitsgeschichte lesen.

Das Schuberttheater folgt in seiner Bearbeitung dieser Intertextualität, aber es wird eine Geschichte erzählt, wie es nach dem “retirement“ der Nexus 6 durch Rick Deckard weitergehen könnte.

9.2 Die Story

„Dystopischer Ausgangspunkt ist eine von Atomkriegen und Umweltkatastrophen zerstörte Welt, in der die meisten Tiere ausgestorben und ein Großteil der Menschen auf den Mars ausgewandert sind. Illegale Androiden – auch „Andys“ genannt – werden für Kopfgeld gejagt. Entwickelt werden die Androiden von Jane, einer genialen Biomechanikerin ihrer Zeit, deren einzige Bezugsperson jedoch ein von ihr geheim erschaffener Andy ist.

Phil, ein skeptischer Angestellter der Androiden-Fabrik, wird beauftragt, die neueste Generation der Andys zu prüfen. Dies gelingt nur mit komplexen Tests wie der Voigt-Kampff-Apparatur, einer Mischung aus Turing-Test, psychologischer Befragung und Mikroreaktionszeitmessung. Sein größter Wunsch ist allerdings, das neue Statussymbol schlechthin zu besitzen, ein echtes, lebendiges Tier aus dem Katalog der bedrohten Tierarten. Das soll dann auf dem Dach neben seinem Schwebeauto von den Nachbarn bewundert werden. Bislang steht nämlich nur ein täuschend echtes elektronisches Schaf dort.

Doch ist Phil tatsächlich der Prüfer oder doch der Geprüfte? Welches Geheimnis versteckt sich in Janes Erinnerungen? Und wie weit können wir noch Mensch sein in einer entmenslichten Welt?

Ein rasanter Science-Fiction-Krimi mit Humor, Tiefgang und einem überraschenden Plot-Twist. (Schuberttheater 2022)

Um den Zugang zur Betrachtung zu verdeutlichen werden die nachfolgenden Bemerkungen aus (P. J. Moitzi 2021, 5) übernommen:

Nach Boehm ist es erst die subjektive Interpretation des rezipierten Stoffes, die die „korrekte“ Bedeutung ergibt. Boehm schreibt:

According to these views, a text does not have a fixed meaning, determined in the act of writing and waiting to be discovered by the reader. Rather, they consider it as created by the act of reading: the meaning of a story, a sentence or even a word is determined finally only in the context of reading, which readers bring with them to their encounter with the text. Therefore, a text's meaning is essentially in flux: each reader, as a subject responsible for a different and individual worldview, is also the final and only authority for its "correct" interpretation. (Boehm 2007, 4)

Diese "korrekte" Bedeutung soll im nachfolgendem Denkmodell dargestellt werden.

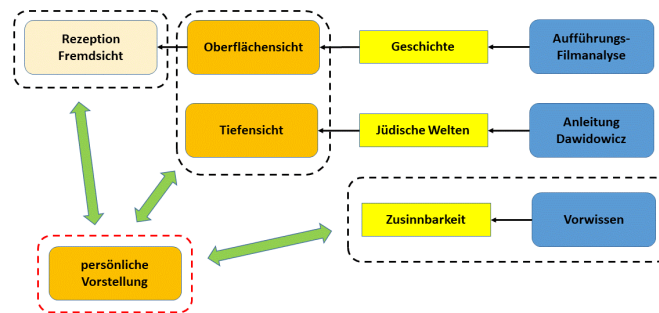


Abb. 39 Denkmodell (Erstellung durch Verfasser:in bereits in (P. J. Moitzi 2021, 5) erwähnt)

Die Geschichte bzw. die Geschichten, die erzählt werden, stellen gemeinsam mit der Rezeption eine Oberflächensicht dar. Sie sind wie ein Körper, der klar erkennbar und erfassbar ist. Die jüdischen Lebenswelten mit der Kultur des Tuns und Erinnerns sowie religiöser und mystischer Intertextualität stellen eine Tiefensicht dar, die den Geist hinter den Handlungen der Geschichte erkennbar macht. Ein Vorwissen ermöglicht, dem Gesehenen Sinn zuzuschreiben und eine lebendige persönliche Vorstellung zu entwickeln. (P. J. Moitzi 2021, 5)

9.3 Blade Runner – Das Märchen Mensch

9.3.1 Daten

Dauer: 70 Minuten; Premiere: 20. Oktober 2022

Regie, Musik: Simon Meusburger; Spiel: Soffi Povo und Angelo Konzett; Puppenbildnerin: Soffi Povo; Bühne: Angelo Konzett³⁵; Kostüm: Lisa Zingerle; Ausstattung: Soffi Povo, Lisa Zingerle, Angelo Konzett; VR-Design: Mathias Hradesni & Olya Toltinova; Lichtdesign: Simon Meusburger & Marvin Schriebl; Produktionsleitung: Marvin Schriebl

9.3.2 Produktion

Das Setting: Ein blassblaue oder graues Zimmer - es ist in der Dunkelheit des Theaters nicht genau auszumachen. Es könnte sich auch um eine Betonwand handeln, so wie man sie aus Schutzräumen kennt. Der Ventilator mit Belüftungsschlauch und die geschützte Lampe einer Lichtklingel vermitteln diesen Eindruck. An den Wänden befinden sich in Käfigen – oder vielleicht sind es Energiefelder - eine Hand, ein Kopf und zwei Augen sowie zwei Lungenflügel. Links und rechts an den freien Wänden sind einzelne Polaroids angeheftet. Sie haben teilweise bereits die Farben verloren und die Feuchtigkeit hat ihnen schon

stark zugesetzt. Die Fotos sehen so aus, als ob sie schon einiges mitgemacht hätten. Es sind die Erinnerungen an Janes Kindheit und ihrer Familie. Hinter dem Fenster kann man die Fensterfront eines gegenüberliegenden hohen Hauses erkennen.

Eine Projektionsfläche rechts an der Wand bei Bedarf, eine in der Tiefe sowie eine vor der Bühne.

9.3.2.1 Die Sintflut

{(Gen 6.5) Der HERR sah, dass auf der Erde die Bosheit des Menschen zunahm und dass alles Sinnen und Trachten seines Herzens immer nur böse war. [...] (Gen 6.7) Der HERR sagte: Ich will den Menschen, den ich erschaffen habe, vom Erdboden vertilgen, mit ihm auch das Vieh, die Kriechtiere und die Vögel des Himmels, denn es reut mich, sie gemacht zu haben. Menschen und alles Vieh etc. wird vom Erdboden verschwinden.}³⁶



Abb. 40 „Spezies Mensch“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

כָּךְ בִּתְחִלָּה וַיֵּרָא ה' כִּי רַבָּה רָעַת הָאָדָם, וְאַחֵר כָּךְ וַיִּנָּחֵם ה' כִּי עָשָׂה אֶת הָאָדָם בָּאָרֶץ, וְאַחֵר כָּךְ וַיֹּאמֶר ה' אֶמְחֶה אֶת הָאָדָם אֲשֶׁר בָּרָאתִי

So am Anfang: G# sah wie groß das Schlechte des Menschen war. Und später so: Und G# wird getröstet werden, weil er den Menschen auf der Erde gemacht hatte. Und später so: Und G# sagte: Ich werde den Menschen zerstören, den ich geschaffen habe.³⁷ (Bereshit Rabbah 28:1)

אָמַר רַבִּי בִּרְכִיָּה כָּלֹם בָּרָאתִי אוֹתוֹ אֶלָּא מִן הָעֶפֶר, מִי מִמָּחָה אֶת הָעֶפֶר, הַמַּיִם

[...] Rabbi Berechchia sagte: Alles das ich geschaffen habe, es ist nichts als der Staub. Was wischt den Staub weg? Das Wasser!³⁸ (Bereshit Rabbah 28:2)

Auf der vorderen Projektionsfläche erfolgt die Einspielung von Regen – Bilder der Erde, Schatten von zwei Männern und zwei Frauen begleitet durch einen Einführungstext. Wir befinden uns in nicht so ferner Zukunft.

[...] Der Synthetische Freiheitskämpfer, ursprünglich eine Kriegswaffe, war in Verbindung mit diesem Programm abgewandelt worden. Der humanoide Roboter funktionierte auch in jeder fremden Welt – strenggenommen handelte es sich um einen organischen Androiden - und wurde nun der Packesel des Kolonisationsprogramms. (Dick 2002, 243)



Abb. 41 „Spezies Andy“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

Im Zimmer befindet sich ein Kasten mit einem Kopf und einer Hand – das ist der Prototyp eines Nexus 3, der verbotenerweise nicht „verschrottet“ wurde. Links in der Ecke kauert ganz in sich zurückgezogen eine junge Frau – das ist Jane. Sie hat ihre Stimmungsgorgel auf den Modus „depressiv“ gestellt – genau so, wie es Iran in Dirk’s Buch getan hatte – und in der Unterhaltung mit dem Nexus 3 fallen Sätze, wie sie bereits 1968 gefallen sind. Im Nexus 3 – Buddy – hat Jane alle ihre Erinnerungen programmiert.

Sie sprechen über den Regen {(Gen 7.12) *Der Regen ergoss sich vierzig Tage und vierzig Nächte lang auf die Erde.*³⁹}. Buddy will Jane trösten und streichelt ihre Hand – er bittet sie ihm einen Körper zu machen.

Für Buddy ist die Beziehung zu Jane Realität.

9.3.2.2 Toldot Noah

{(Gen 6.14) Mach dir eine Arche aus Goferholz! Statte sie mit Kammern aus und dichte sie innen und außen mit Pech ab! [...] (Gen 6.17) Ich bin es. Siehe, ich will die Flut, das Wasser, über die Erde bringen, um alle Wesen aus Fleisch unter dem Himmel, alles, was Lebensgeist in sich hat, zu verderben. Alles auf Erden soll den Tod finden! [...] (Gen 7.10)}

Als die sieben Tage vorbei waren, kam das Wasser der Flut über die Erde. [...] (Gen 7.23) Gott vertilgte also alle Wesen auf dem Erdboden, vom Menschen bis zum Vieh, bis zu den Kriechtieren und die Vögel des Himmels; sie alle wurden von der Erde vertilgt. [...] (Gen 8.8) Dann ließ er eine Taube hinaus, um zu sehen, ob das Wasser auf dem Erdboden abgenommen habe.^{40}}

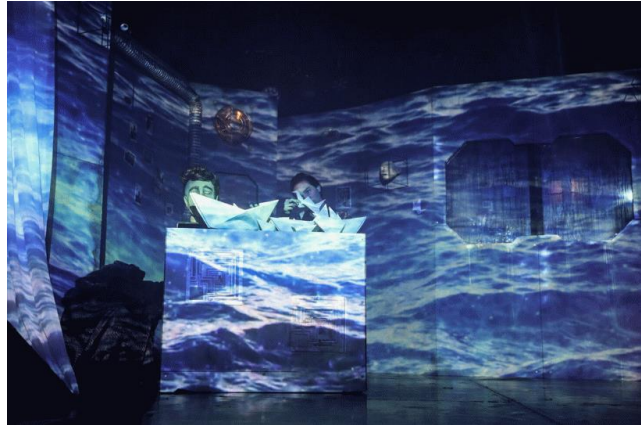


Abb. 42 „Toldot Noah“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

Jane sitzt vor ihrer Stimmungsgorgel und träumt dahin. Aus Papier hat sie Boote gefaltet und einen Vogel. Tief in ihren Erinnerungen ist da eine Geschichte einer Flut, von einer Arche, von einem Raben, einer Taube verankert. Die Wasser der Erinnerung steigen und überschwemmen den ganzen Raum.

Zuerst waren seltsamerweise die Eulen gestorben. Damals war es den meisten Leuten fast komisch vorgekommen, wie die dicken, plusterigen weißen Vögel da und dort auf Höfen und Straßen herumlagen. (Dick 2002, 23)

Das ist die Geschichte Noahs -- aber dieses Mal gibt es keinen Gerechten auf der Erde.

Es erinnerte sich auch niemand mehr daran, warum der Krieg ausgebrochen war oder wer – falls überhaupt – ihn gewonnen hatte. Der tödliche Staub, der den größten Teil des Globus verseucht hatte, kam aus dem Niemandsland, und keiner, nicht mal der Kriegsfeind, hatte mit ihm gerechnet. (Dick 2002, 23)



Abb. 43 „Judenjagd“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

Es läutet – der Nexus 3 wird mit einem Tuch verdeckt – Phil Deckard bittet eingelassen zu werden. Er gibt an, dass sein elektrischer Hund eine Fehlfunktion hat und entsetzlich jault. Jane, die beste Androidenbauerin der Tyrell Corporation, soll ihn reparieren. Sie ist die Einzige, die so etwas kann. Er sieht aus wie ein lebendiges Tier, aber er ist nur ein Abbild dessen.

Die Spinne, die Mercer dem Spatzenhirn gegeben hatte, war vermutlich auch künstlich. Aber das spielt keine Rolle. Auch die elektrischen Dinge haben ihr Leben, selbst wenn es nur ein schwacher Abglanz von Leben ist. (Dick 2002, 266)

So auch der elektrische Hund. Er hat nur einen Abglanz von Leben in sich, eine Art Substanz – so wie die Idole.

כִּי הִתְרַפִּים דְּבָרוֹ-אֵין [...]]

Als die Idole Lüge sprachen⁴¹ [...] (Zechariah 10.2)

כִּי הִתְרַפִּים [...] דְּבָרוֹ אֵין וְהֵבֵל דְּבָרוֹ לֵאמֹר שְׁלוֹם וְאֵין שְׁלוֹם

Als die Idole: [...] sie sprachen Lüge und Nichtigkeit. Sie sprachen, um “Frieden” zu sagen und es war kein Frieden. (Rashi zu Zechariah 10.2)

Aber die Idole sind es nicht, die dieses Mal die Lüge sprechen. Als der Hund Jane erkennt, wedelt er und leckt sie am Hals – der Hund hat sie erkannt. Von Phil lässt er sich am Hals kraulen und dann beginnen die Fehlfunktionen. Phil erzählt, dass er einmal einen echten Hund besessen habe und Jane erzählt ihr Erlebnis mit Isidor, dem Fahrer der Tierklinik, der ihre lebende Katze ausschalten wollte.

Zu Rick Deckard's Zeit hieß der Boss der Tyrell Corporation Eldon Rosen/Tyrell – Eldon kommt nach Abrams (Abrams, *The Jewish Cronical* 2022) aus dem Altenglischen und bedeutet Ella's hill – also Gottes Berg. Das ist Mount Zion. Dort ist man der Präsenz G#es am nächsten.

9.3.2.3 *Nebukadnezars Orakel*



Abb. 44 „Er fragte mit Idolen“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

Jane geht hinaus, um die alte Steuerungseinheit von ihrem elektrischen Schaf zu holen. Der jaulende Hund war nur ein Vorwand für Phil, um in die Wohnung zu gelangen. Er ist als Kopfgeldjäger auf der Suche nach abtrünnigen Androiden. Er findet den Nexus 3 und unterzieht ihn dem Voigt-Kampff-Test.

Aber wozu befragt er den Kopf eines Androiden? Es ist doch offensichtlich, dass der Kopf zu einem Androiden gehört. Will er eine Weissagung?

[Das es] im Altertum sprechende Köpfe gab, die Orakel verkündeten. So war z.B. das sprechende Haupt des Orpheus von Lesbos in Persien ebenso bekannt wie in Griechenland; [...] Von der gleichen Art soll der vergoldete sprechende Kopf gewesen sein, den Odin der Sage nach zusammen mit der Weisheit des Ostens in den Norden mitbrachte.

In der Bibel werden teraphim (Abgötter) erwähnt, sprechende Gestalten oder mumifizierte Köpfe, unter deren Zunge eine dünne Goldplatte mit Zauberformeln lag. Nebukadnezar, König in Babel, fragte sie um Rat (Hes. 21.26.), und sie „sprachen“. (J. Cohen 1968, 11)

כִּי־עָמַד מֶלֶךְ־בָּבֶל אֶל־אֵם הַדֶּרֶךְ בְּרֹאשׁ שְׁנֵי הַדְּרָכִים לִקְסִם־קֶסֶם קִלְקַל בְּחַצִּים שָׁאֵל בְּתַרְפִּים רָאָה בְּכַבֵּד

Als der König von Babylon an der Spitze des Weges stand, gab es die zwei Wege, um das Orakel weissagen zu lassen. Er schoss mit den Pfeilen, er fragte mit Idolen, er schaute mit der Leber⁴². (Ezechiel 21.26)

שאל בתרפים. דמות שמדבר במכשפות ויש שעה שמכוונת שאם עושהו באותה שעה יש בו דבור לעולם

Er fragte mit Idolen: Abbild, das spricht durch Magie. Und es gibt eine bestimmte Zeit, wenn sie es zu dieser Zeit tun, besitzen sie Sprache für immer⁴³. (Rashi zu Ezechiel 21.26)

Jean ist böse, dass er das getan hat und sie fragt Phil, ob ihr Andy den Test bestanden hätte – sie hatte ihn ja gebaut und programmiert – doch sie erhält keine Antwort. Obwohl nur als Kopf existent hat der Nexus 3 bei Phil Zweifel aufkommen lassen – das Orakel hatte gesprochen.

9.3.2.4 Das Orakel II - Jane

Jane repariert den Hund trotzdem, denn er tut ihr leid – der Hund erinnert sie an etwas. Phil verfolgt seine Mission, die er von der Tyrell Corporation erhalten hatte.



Abb. 45 „Seelenwaage“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

Phil gibt sich als Blade Runner zu erkennen und nennt seinen Auftrag. Er unterzieht Jean dem Voigt-Kampff-Test, doch dieser führt zu keinem Ergebnis. Sie beginnen zu streiten, wer eigentlich ein Androide sein könne.

9.3.2.5 Am Anfang der zweiten Woche, am 8. Tag

Jane verfügt über eine Einswerdungsbox, die sie versteckt gehalten hatte. Sie will sich gemeinsam mit Phil den Erinnerungen John Mercers stellen, um Klarheit zu bekommen.

Nun stotterte er vor lauter Aufregung. „Aber ... eine ... eine ... Einswerdungsbox – das ist doch der persönlichste Besitz, den man haben kann! Es ist eine Erweiterung des

eigenen Körpers. Damit kommt man mit anderen in Berührung und ist nicht mehr allein.
(Dick 2002, 79)



Abb. 46 „Einswerdungsbox – Yechida“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

Beide ergreifen die Halterungen und entschwinden in den virtuellen Raum. Das, was sie beide erleben, ergibt kein klares Bild. Es sind nur Fetzen - wie ein Puzzlespiel – die Fetzen müssen in Ordnung gebracht werden. Sie kommen sich näher und es findet zwischen den beiden eine Berührung im virtuellen Raum statt. Diese ist ausschlaggebend für Jane – sie ist anders als Phil. Sie sucht in den Erinnerungen von John Mercer und erkennt, dass sie ein Nexus 8 ist. Ein Wesen, das nicht erschaffen, sondern geboren wurde. Die Fetzen – die Buchstaben der Thora wurden neu geordnet.

In der Kabbalah, der Tradition, steht die Acht (8) für den Buchstaben Chet. Im Sephiroth ist das die Verbindung (Nexus) zwischen HOT (Liebe) und TiFeReT (Pracht, Schönheit, Gnade) oder mit biblischen Namen, die Verbindung von Abraham zu Jakob. [Aus der Verbindung von Jakob und Rachel (Rosen) wird Josef geboren, der als der Vater der 12 Stämmen gilt]. Jane ist nur der Anfang einer fruchtbaren Entwicklung.

Aber die Acht (8) hat eine viel ältere Zeichengeschichte. In altorientalischer Zeit steht die Acht für die Knospe bzw. das Zeichen MUL bzw. UL [Himmelszeichen, strahlend, strebend, Freude, Luxus, etc.] bzw. in weiterer Folge daraus das Zeichen AN für Gottheit. Die Knospe weist auf die Göttin Ishtar hin [Göttin der Liebe und des Krieges] ..., ist also Jane ein göttliches Wesen [Verbindung, Teil der Ishtar], dass jetzt vom Göttervater den Auftrag für die Erde bekommt?

Beide erkennen, was zu tun ist und handeln.

9.3.2.6 Tag der Versöhnung

Der Blade Runner zieht seine S&W – sie ist entsichert – er zielt auf den Kopf der jungen Frau. Aber wer ist Phil wirklich? Ist er ein Verwandter von Rich Deckard oder Jack Dowland, Richard Philips oder Philip Dirk? Was empfindend Phil wirklich für seine Umgebung? Er ist ein Blade Runner – mit seinem braunen Staubmantel erinnert er an die Kopfgeldjäger aus den Western-Movies. Er hat die „Beißhemmung“ des Tötens schon lange überschritten. Er ist so wie die Mitglieder der SS-Ordnungspolizei.

Im Film „The Believer“ wandert die Danny-Seele in eine solches Mitglied dieser SS-Ordnungspolizei. Die Verfasser:in hat darüber geschrieben:

Es waren die Einheiten dieser SS-Ordnungspolizei, die in den Jahren ab 1942 in den besetzten Gebieten des heutigen Polens, Weißrusslands und der Ukraine an die 160.000 Juden ermordeten. Christopher Browning hat in seinem Werk - Ganz normale Männer: Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen – über die Kriegsverbrechen in den besetzten Gebieten geschrieben. (P. J. Moitzi 2021, 7)

„In aller Früh wurden die Männer des Reserve-Polizeibataillons 101 am 13. Juli 1942 aus ihren Pritschenbetten geholt. Befehle schallten durch das große Schulgebäude, das ihnen in der polnischen Stadt Bitgoraj als Unterkunft diente. [...] Die Bataillonslastwagen rollten im Konvoi aus Bitgoraj in die Dunkelheit hinaus nach Osten. Auf der holprigen Schotterstraße ging es nur langsam voran. So dauerte es eineinhalb bis zwei Stunden, bis sie ihr kaum 30 Kilometer entferntes Ziel erreichten: Die Ortschaft Jósefów.“ (Browning 1993, 21)

Im Jahr 1942 wurden von kleinen Gruppen sogenannte „Judenjagden“ veranstaltet, die das Ziel hatten Polen Judenfrei zu machen. Browning hat aufgezeigt, wie aus durchschnittlichen Söhnen und Vätern mordende Tiere werden konnten. (P. J. Moitzi 2021, 8)

War Phil mit dem kaputten Hund auch auf so einer Art von Jagd? Was also unterscheidet Phil vom ganz banalen Bösen?!

Gespräch Rick mit Phil Resch

„Glauben Sie, Androiden haben eine Seele?“ unterbrach ihn Rick. (Dick 2002, 152)

Phil ist bereit zu schießen – aber er tut es nicht.

„Mercer hat gesagt, es sei falsch, aber ich sollte es trotzdem tun, komisch, wie? Manchmal ist es besser, das Falsche zu tun als das Richtige.“ (Dick 2002, 267)

Jane muss die Welt in-Form bringen – das ist ihr Auftrag. Die Welt muss mit der göttlichen Ordnung versöhnt werden. Jane geht auf Phil zu und „schaltet ihn aus“. Durch das „Blut“ des letzten Menschen wurde nun die Welt wieder versöhnt.

{{(Lev 1.6) Hat er den Jungstier für seine eigene Sünde dargebracht und für sich und sein Haus Versöhnung erwirkt, [...]}}⁴⁴

Es ist der Tag der Versöhnung.

9.3.2.7 Theophanie

{{(Psalm 18.8,9) Da wankte und schwankte die Erde, die Grundfesten der Berge erbeben. Sie wankten, denn sein Zorn war entbrannt. 9 Rauch stieg aus seiner Nase auf, aus seinem Mund kam verzehrendes Feuer, glühende Kohlen sprühten von ihm aus.}}⁴⁵



Abb. 47 „Theophanie“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)

In der Virtualität erscheint ein Flammenkopf. Jane erkennt in diesem Gesicht ihren Vater.

{{(Jer 3.19) [...] Ich dachte, du würdest mir zurufen: Mein Vater! [...]}}

Sie ruft ihn an, doch die Stimme antwortet: „Ich bin nicht Dein Vater. Ich habe Dich nicht erschaffen. Ich bin die gespeicherten Erinnerungen (Ideen)“. Die Stimme ist die Information und die Erscheinung verschwindet in einer Flammensäule.

{{(Ex 3.1,2) Mose weidete die Schafe und Ziegen seines Schwiegervaters Jitro, des Priesters von Midian. Eines Tages trieb er das Vieh über die Steppe hinaus und kam zum Gottesberg Horeb. Dort erschien ihm der Engel des HERRN in einer Feuerflamme mitten aus dem Dornbusch.}}

{{(Ex 3.10) Und jetzt geh! [...]}} – Die Stimme (Bat Kol) hat gesprochen. G# hat dieses Mal eine Bat Elohim geschaffen.

[...] For He created him [בן אדם] in the form of an adolescent, perfect in body and mind. The soul with which he was endowed was perfect; his intellect was the loftiest which it is possible for a human being to possess, and beyond this he was gifted with the divine power of such high rank, that it brought him into connexion with beings divine and spiritual, and enabled him, with slight reflection, to comprehend the great truths without instruction. We call him God's son, and we call all those who were like him also sons of God.[...] (Sefaria.org 1936)

Die Welt soll nun unter der Führung von Jane weiterbestehen. Als geschickte Androidenbauerin ist Jane nun die Urmutter der zukünftigen Bewohner der Erde. Die Verfasser:in hat in vergangenen Arbeiten zu weiblichen Führungskräften angemerkt:

Der Begriff der Führung stellt im Berufsumfeld der Verfasser:in ein wesentliches Kriterium dar und Führungskräfte werden in unzähligen Seminaren dahingehend geschult. Über die Vorteile „weiblicher Führung“ wurde dabei aber nie gesprochen. In ihrem Werk schreibt Rybnikova über die Emergenz weiblicher Führungskräfte. Sie führt dabei aus: (P. J. Moitzi 2020, 19)

Während Männer vor allem in jenen Gruppen zu Führungspersonen werden, deren Zusammenarbeit auf eine kurze Zeit beschränkt und auf Aufgaben fokussiert ist, für deren Erledigung keine intensive soziale Interaktion zwischen den Mitgliedern erforderlich ist, bilden sich Frauen als Führungskräfte heraus, wenn es um Gruppen von längerer Dauer geht, die sozial anspruchsvolle Aufgaben zu meistern haben. [...] legen Frauen [einen] durch die weibliche Sozialisation geprägten Führungsstil an den Tag, den [die Studienautoren] „interaktive Führung“ nennen. (Lang und Rybnikova 2014, 401)

Die Verfasser:in zitiert weiter:

Lang ordnet diesen Führungsstil der transformationalen Führungstheorie zu. Zu den Kennzeichen dieses Stils gehören: (P. J. Moitzi 2020, 24) sowie (P. J. Moitzi 2020, 19)

Die Führungskraft wirkt als Vorbild für die Mitarbeiter, setzt hohe moralische Standards, entwickelt die Wahrnehmung der Mission oder Vision des Teams und der Organisation (charisma, idealized influence), sie stimuliert das Interesse bei Kollegen und Mitarbeitern, ihre Arbeit aus neuen Perspektiven zu sehen (intellectual stimulation), sie entwickelt Fähigkeiten und Potenziale von Kollegen und Mitarbeitern (individual consideration) und motiviert Kollegen und Mitarbeiter, über ihre eigenen Interessen hinaus zum Wohl der Gruppe beizutragen (inspirational motivation). (Lang und Rybnikova 2014, 102)

Jane hat begriffen. Sie hat ihre Sendung angenommen. Jetzt weiß sie es ganz genau. Diesen Hund hatte sie erschaffen und gemeinsam mit dem Nexus 3 kuscheln sie zufrieden vor der Stimmungsgorgel.

Über die Menschen werden die neuen Bewohner der Erde nur mehr aus Geschichtsbüchern erfahren.

9.4 Die neue Thora

[...] עתיד ליתן את התורה [...]

[...] Zukunft, dafür gebe ich die Thora [...] (Pirkei DeRabbi Eliezer 40:5)

Die Buchstaben, aus denen die Thora besteht, wurden neu zusammengesetzt – ein Entstehen einer neuen Welt wurde damit eingeleitet.

According to Graham Harman, objects exist on different planes. The part of the object that we can see and interact with, the part that is available to us is the sensual object. (Lucie 2020, 140)

Kann eine KI so etwas wie Gefühle entwickeln? Im Rahmen der Object Orientated Ontology geht man von anderen Betrachtungsebenen aus und in diesen – für uns vermutlich nicht zugänglichen Ebenen – können Objekte eigenen Formen entwickeln.

The fourfold object exists in tension between objects, real qualities, sensual objects, and sensual qualities, or “the tension between the real thing as a unified thing and its multitude of qualities or notes” through such elements as time, space, essence, and eidos (principle structure) The real object is withdrawn and can never “exhausted by its relations with human theory or human praxis. (Lucie 2020, 91)

I argue that a robot is a way to understand the idea of the object as conceptualized in object-orientated ontology (OOO), with highly agential sensual elements in conjunction with a complex reality inaccessible to others. As OOO suggests, the audience relates to the object through their aesthetic qualities. (Lucie 2020, 112)

Inwieweit diese Formen mit unseren Vorstellungen von Gefühlen etc. vereinbar sind wage ich zu bezweifeln. Für uns sehen auch alle Krähen schwarz aus! Japaner können etwas Lebendiges in die den Robotern sehen – daher auch das enorme Interesse und die Akzeptanz gegenüber diesen „Geschöpfen“

Robots are living things in the Shinto universe. While they may not claim to be animists, many Japanese roboticists nevertheless draw from this synergistic nature-culture ‘platform’ in advocating not only the interchangeability of robots and humans in everyday life but also their mutual enhancement and even mutual constituency. (Lucie 2020, 126)

Adrian Lobe hat in seinem Artikel in der Wiener Zeitung vom 22./23. Oktober 2022 unter den Titel "Die kontaktlose Gesellschaft" von einem Japaner berichtet, der eine Manga-Figur geheiratet hatte.

[...] Hatsune Miku. Die virtuelle Sängerin, die schon mit Lady Gaga auf der Bühne stand, wird als dreidimensionales Hologramm in einem Glaszylinder projiziert. Die 1.300 Dollar teure "Gatebox"[kursiv] ist so programmiert, dass sie mit Hilfe von Sensoren die Anwesenheit des Ehemanns erkennt. Wenn der Mann von der Arbeit nach Hause kommt, schaltet das Cyberwesen das Licht ein, morgens weckt sie ihn. Wobei auch zwischen Mensch und Maschine Beziehungsprobleme entstehen können. So konnte der Mann zeitweise nicht mehr mit seiner Hologramm-Ehefrau sprechen, weil der Support [kursiv] für das Gerät ausgelaufen war. Auch maschinenliebe braucht ein Update[kursiv]. (Lobe 2022)

9.5 Beobachtung 7

„Blade Runner – das Märchen Mensch“ ist eine Neuerzählung alttestamentarischer Geschichten. Der Erzählung über die Sintflut und die Geschichte Noahs, gefolgt vom Feldzug Nebukadnezars gegen Jerusalem, weiter zum Tag der Versöhnung und zur Berufung des Moses. Dann weiter zur Frage „Was macht G# am ersten Tag der zweiten Woche?“

Diese Frage wurde im Stück klar beantwortet. Jane ist ein Nexus 8 und für sie wurden die Buchstaben der Thora gemischt und neu zusammengesetzt. Im Kontakt mit ihrer Einswerdungsbox hatte sie das ja erkannt.

Und G# hatte sich entschlossen zum neuen Anfang die Führung der Welt den Händen einer Frau, einer Nexus 8, anzuvertrauen.

9.6 Bewertung

Intertextualität und insbesondere jene mit autoritativen Texten der Menschheitsgeschichte hat Wirkmächtigkeit (agency). Mit „Blade Runner“ hat man dann zurückgefunden auf die "texte generale" der Menschheitsgeschichte - irgendwie ein beruhigender und tröstlicher Gedanke. An anderer Stelle hatte sich die Verfasser:in mit autoritativen Texten beschäftigt:

Ein autoritativer Text entsteht nicht aus sich heraus. Er ist über die Tradition intertextuell mit Vorgängertexten verbunden, die ihre Wirksamkeit bewiesen haben; habituell bei den Mitgliedern einer Gemeinschaft verankert; über die im Gedächtnis der Gemeinschaft vorhandene Vorstellung für den Einzelnen mit Sinn belegbar und über ein Regelwerk institutionell verankert. (P. Moitzi 2020, 44)

Diese Wirkmächtigkeit zeigt sich - insbesondere durch Aussagen wie "das ist uns unwillkürlich so passiert" [Meusburger] - in Bezug auf die Inszenierung der Geschichte. Die Betroffenheit des Publikums war greifbar.

10 Zusammenfassung

10.1 Bericht einer Reise

Die Forschungstätigkeit zu dieser Arbeit hat sich in drei nebeneinander verlaufenden Linien entwickelt. Die erste Linie ist durch die Held:innenreise der Verfasser:in durch die Welt der Puppen abgebildet. Vesas Wiener Frauenleben, Helga aus Langenfeld, Inge aus Wels, Hedys Biografie, Jane und persönliche Familienerinnerungen sowie Pläne zur Königin von Saba stellen die zweite Linie in dieser Arbeit dar. Die dritte Linie stellen die Seelen der Puppe dar. Die lebendige Seele der Puppen – die Chaija – sind die Aufführungen, die Interaktion mit dem Publikum, seien sie in Theatern oder auf der Straße.

Held:innenreise (vereinfacht)	Die Reise der Verfasser:in	Theaterstücke/ Abschnitte	Frauenbilder	Seelen der Puppe
Berufung	Die Vereinnahmung der Verfasser:in durch das Puppentheater erfolgte bereits 2018 und der Wunsch entstand selbst mit den Puppen zu spielen. In den Jahren 2018 und 2019 erfolgte dazu die Teilnahme an Workshops. Die nachfolgende Zeit war geprägt von praktischen Versuchen im Puppenspiel im engeren Kreis. Die Seminare zum Thema „Film als Midrasch“ haben die Verfasser:in nachhaltig beeindruckt und so entstand der Gedanke zu dieser Arbeit.			
Weigerung	Über den Sommer 2021 erfolgte die Auseinandersetzung mit der Fach- und Forschungsliteratur sowie die Bearbeitung bereits bekannter Aufführungen. Während dieser Phase war die Verfasser:in überzeugt, dass die Puppentheateraufführungen mit einem der Filmanalyse bzw. der Aufführungsanalyse ähnlichen methodischen Ansatz zu bearbeiten wären. Ein Abgehen von einem bereits bekannten Weg war nicht angedacht.	Seelen der Puppe Der Aufbruch Die gelbe Straße	Veza Canettis Frauenbilder der 1930er Jahre hatte die Verfasserin dazu verlasst über vergleichbare Frauenschicksale in der eigenen Familie nachzudenken.	Die Puppen sind da und je nach Kunstfertigkeit der Akteure entwickelt sich die Seele der Puppen. Die Chaija entsteht aber nur durch die Interaktion mit dem Publikum.
Hilfe	Ab Februar 2022 fand in der Vorbereitung zur geplanten Aufführung von „Helgas Reise nach Riga“ ein intensiver und sehr persönlicher Email-Verkehr mit den Künstlern statt. Dabei wurde der Verfasser:in klar, dass nur durch ein Fallenlassen aller Verkleidungen, äußerer Schablonen und Schutzwällen ein tieferes Gespräch mit feinfühligsten Menschen, wie es Künstler üblicherweise sind, möglich ist.			
Überschreiten der Schwelle	Zur Eröffnung des 30. Internationalen Welscher Figurentheaterfestivals hat sich die Verfasser:in zu Künstlergesprächen nach Wels begeben. Diese Gespräche waren wie das Betreten einer neuen Welt, die durch die Verfasser:in während der folgenden Feldforschung nicht mehr verlassen hat.	Helgas Reise nach Riga	Das Wissen über das Erzählspiel „Helgas Reise nach Riga“ hat Welscher Schüler:innen zu einem Erinnerungsprojekt über das Leben der gleichaltrigen jüdischen Ilse Hand veranlasst.	Dieses Stück vermittelt nahezu den Anschein, dass die Seelen der Einwohner von Langenfeld in die Figuren gewandert sind. Sie leben jetzt in den Papierfiguren.
Bewährungsproben	Die Verfasser:in beabsichtigte durch Teilnahme an einem theaterpädagogischen Workshop „Alleine Denken ist kriminell“ am Kosmos Theater sowie durch einen Workshop zum Thema „Objekttheater“ sich weiterzubilden. Dem Zauberer Ariel Doron gelang es die Verfasser:in zu einem eigenen Puppentheaterstück zu animieren. Die Aufführung „Die Gesichter der Hedy Lamarr“ musste mehrere Male besucht werden und die Verfasser:in erkannte, dass die Methode der strukturierten Interviews nicht die geeignetste war, um freie und umfassende Antworten der Künstler zu erhalten.	Plastic Heroes Hedy Lamarr	Im Nachhang zum Objekttheaterworkshop entstand ein Storyboard zur „Königin von Saba – auch wenn es sich um eine Legende handelt, so beschreibt diese eine äußerst bemerkenswerte Frau. Hedy Lamarr war eine außerordentlich beeindruckende Person. Sie hatte klare Vorstellungen und auch den Mut diese umzusetzen. Sie verfügte über die Gabe sich Neues vorstellen zu können und hatte bei ihrer Arbeit den Blick fürs Wesentliche.	Es sind die Seelen von zigtausend Soldaten, die sich in den Plastik-Figuren widerspiegeln. Durch Ariel Doron werden sie sichtbar und lebendig. Die Dame in ihren 80ern war anwesend. Es war unverkennbar Hedy Lamarr – es waren ihre Worte, die auf der Bühne gesprochen wurden.
Vordringen zum empfindlichen Kern	Die bis zu diesem Zeitpunkt gewonnenen Ergebnisse aus der Feldforschung vermittelten der Verfasser:in einen eher enttäuschenden Eindruck, verglichen mit den Erfahrungen aus den Seminaren bei Professor Davidowicz. Die Verfasser:in hinterfragte ihre Beobachtungen durch Expertengespräche. Ein zufälliges Treffen mit	Seele der Puppe	Durch Cordula Nossek wurde die Verfasser:in auf die Besonderheit des Puppentheaters hingeführt – der Interaktion der Puppen mit dem Publikum. Das ist die lebendige Seele der Puppen, die Chaija.	

	Straßenkünstlern vervollständigte diese Gespräche und brachte die Verfasser:in dazu, einerseits über das Wesen der Puppe zu schreiben und andererseits die Methode zu überdenken.			
Entscheidende Prüfung	Eine Corona-Erkrankung im Sommer 2022 verursachte eine mehrwöchige völlige Arbeitsunterbrechung und brachte der Verfasser:in die wirklich wesentlichen Dinge vor Augen.			
Belohnung	Die durch die Erkrankung erzwungene Pause ermöglichte auch das Stück „Blade Runner – Das Märchen Mensch“ mit in diese Arbeit aufzunehmen und die Methode des epischen Gesprächs anzuwenden und so die Verfasser:in mit ihrem Thema wieder zu versöhnen.	Blade Runner	Am achten Tag wird die Zukunft in die Hände von Jane gelegt. Mit dieser Erzählung hat man zurückgefunden auf die „texte generale“ der Menschheitsgeschichte, mit deren Wirkmächtigkeit – auf die Thora.	Dieses Stück lässt die Frage aufkommen, ob auch unbelebte Dinge eine „Seele“ haben können.
Rückweg	Dank der Expertengespräche über Puppen wurde der Verfasser:in ein Weg aufgezeigt, wie ein seit Jahren ungelöstes Problem der „Lebendig-Machung von Statuen“ verwirklicht werden kann.			
Wandel des Selbst	Während der Arbeit an dem Forschungsthema hat die Verfasser:in nicht umkehrbare Handlungen gesetzt, die eine nachhaltige Veränderung nach sich zogen. Die Magie der Puppen hat dazu geführt, dass der Verfasser:in eine weitere Welt geöffnet wurde.	Zusammenfassung	Die Thora wird auch als Shekhinah, als weiblich Ausprägung der Welt bezeichnet und stellt somit ein Frauenbild dar.	Die Yechida der Puppen stellt für die Verfasser:in einen Teil der Gesamtheit des Menschlichen, mit allen Einschränkungen dar.

Eine Vereinigung dieser drei Linien findet jeweils mit der Yechida - der Einheitsseele der Puppen, mit der Wirkmächtigkeit der „*texte generale*“ der Menschheitsgeschichte – der Thora, mit einer weiblichen Sichtweise der Ausprägung der Welt – der Shekhinah, statt. Die Verfasser:in hat sich im Laufe der Feldforschung selbst verändert – aber das soll nicht Teil dieser Arbeit sein – die wirkliche Erkenntnis aus dieser Forschung ist, dass Puppentheater ein Teil des menschlichen Seins darstellt. Sich dabei auf jüdische Traditionen und Gedankenmodelle zu stützen, die die Jahrtausende überdauert haben, erachtet die Verfasser:in als legitim.

10.2 PaRDeS – Sichtweisen

Eine einfache, direkte Sichtweise eines Puppenspiels ist immer gegeben. Es genügt, wenn sich das Publikum an der Lebendigkeit erfreut und sich von der Magie der Puppe verzaubern lässt. Puppentheater folgt zumeist tradierten Geschichten, die über Symbolcharakter verfügen und Tierallegorien und Tierfabeln gibt es schon seit 5000 Jahren.

Der reiche Schatz in der jüdischen Tradition bietet Basis zur Bildung von Modellen und Texte der Menschheitsgeschichte haben schon immer das Leben gestaltet. Schwieriger stellt es sich mit der geheimnisvollen, mystischen Ebene dar, denn insbesondere diese Sicht erfordert ein Vorwissen, ansonsten bleibt der Zugang zu diesen beiden Sichten verschlossen.

10.3 Beantwortung der Forschungsfragen

- Wie werden/wird Juden:Innen/Jüdisches im Puppentheater dargestellt?

Die Beobachtungen haben gezeigt, dass es beim österreichischen Puppen-, Figuren- und Objekttheater zu einer Entjudaisierung gekommen ist. Die jüdischen Figuren und Charaktere unterscheiden sich nicht von den anderen Puppen. Jüdische Figuren verlieren dadurch das Verhalten nach ihren kulturellen Codes. Eigenschaften wie Doppeldeutigkeit, Tiefgründigkeit, Mystisches und Geheimnisvolles gehen völlig verloren. Cordula Nossek hat dafür den Begriff der „verlorene Tagebücher der Kunst“ gewählt. Das mag daran liegen, dass Juden:Innen/Jüdisches von der jetzigen Generation gar nicht gekannt oder hauptsächlich mit der Shoah in Verbindung gebracht wird.

Aus den Gesprächen mit den Künstlern hat die Verfasser:in den Eindruck erhalten, dass die Shoah als Ganzes für die Künstler nicht wirklich fassbar ist. Ein Herausnehmen eines Einzelschicksaales, wie bei Kuchta und Leinenweber *Station 3 – „Helgas Reise nach Riga“* sowie das Erinnerungsprojekt der Berufsschule Wels 1 zeigen eine der möglichen Annäherungswege zu diesem Thema auf.

- Gibt es eine Intertextualität zu tradierten Darstellungsformen vom „Juden“?

Aus dem Ergebnis der o.a. Forschungsfrage heraus lässt diese Frage eindeutig mit Nein beantworten. Abwertende Darstellungen, wie sie durch das Reichsinstitut für Puppenspiel in den 1930er und 40er Jahren favorisiert wurden sind vollkommen verschwunden. Das Ergebnis der Beobachtung aus dem Abschnitt *Station 2 - Die gelbe Straße* dürfte auf Unkenntnis der damaligen Situation durch das Kabinetttheater entstanden sein. Der jüdische Anteil der Bevölkerung in der Leoboldstadt betrug in den 1930er Jahren nahezu 39 %, somit erheblich mehr als die 9 % jüdischer Bevölkerung auf ganz Wien gerechnet.

- Wirkt sich eine Herkunft aus dem jüdischen Kulturkreis auf die Arbeit der Künstler aus?

Arbeiten jüdischer Künstler beinhalten weitere Aspekte. In ihnen sind die kulturellen Codes der jüdischen Gesellschaft wirksam und in *Station 5 - Die*

Gesichter der Hedy Lamarr; Die schönste Frau der Welt aus Döbling kann man diese auch beobachten. Sie weisen Intertextualität mit der Vergangenheit bzw. Vorgängertexten auf. Wenn die Mali das Zyankali zahlt, dann wird der jüdische Humor so richtig spürbar. Die Werke jüdischer Künstler verfügen über Wirkkraft, wie bei *Blade Runner – Das Märchen Mensch* ersichtlich. Generell attestiert die Verfasser:in jüdischen Künstler:innen ein Bestreben durch ihr Schaffen zur Heilung der Welt beizutragen.

- Gibt es einen erkennbaren Trend im Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen, die in Österreich zu sehen sind bzw. in österreichischen Produktionen?

Die Verfasser:in geht davon aus, dass die Figuren und Charaktere im Puppen-, Figuren- und Objekttheater in gleicher Weise auch in Zukunft entjudaisiert bleiben. In Österreich gibt es kein jüdisches Puppentheater nach dem Beispiel von Shlomit Tripps „Bubales“. Schwerpunktthemen zur jüdischen Vergangenheit, wie sie für die 45. Internationalen Puppentheater Tage in Mistelbach im Oktober 2023 nach Aussagen der Intendantin Cordula Nossek beabsichtigt sind, werden wohl die Ausnahme darstellen.

Werke bzw. Texte jüdischer Künstler werden sich aufgrund ihrer Wirkmächtigkeit auch in kommenden Aufführungen wiederfinden. Ganz allgemein gesprochen verfügen diese Texte über tieferliegende Schichten, wie sie mit dem jüdischen Akronym PaRDeS beschreiben werden können. Mit dem PaRDeS-Ansatz wird versucht einen Text in vier Sichtebenen zu durchdringen bzw. darzustellen.

Es ist davon auszugehen, dass das Schauspieltheater die Möglichkeiten der Puppen vermehrt nutzen wird und die „Verpuppung“ zunimmt. Es wird sich zeigen, wie jüdische Künstler:Innen diesen Trend aufnehmen werden.

11 Literaturverzeichnis

3Sat. *Hedy Lamarr - Geheimnisse eines Hollywood Stars (Doku 2006)*. 2006.

Abrams, Nathan. *Stanley Kubrik: New York Jewish Intellectual*. New York: Rutgers University Press, 2018.

—. „The Jewish Cronical.“ *Do androids dream of electric Jews?* 23. 06 2022.
<https://www.thejc.com/life-and-culture/all/do-androids-dream-of-electric-jews-7aK8QrMTATfL5Pfh6Oi5xM> (Zugriff am 12. 10 2022).

Hedy Lamarr - Geheimnisse eines Hollywood Stars (Doku 2006). Interpret: ARTE. 2006.

Bayerdörfer, Hans-Peter. *Theatralia Judaica (II); Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Herausgeber: Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1996.

—. *Theatralia Judaica; Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte; Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*. Herausgeber: Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1992.

BMEIA. „Österreichisches Kulturforum Bukarest.“ „Die Gesichter der Hedy Lamarr“ - performance @Gong Theater Hermannstadt. 13. 11 2021. <https://www.bmeia.gv.at/kf-bukarest/aktuelles/veranstaltungen/detail/article/die-gesichter-der-hedy-lamarr-performance-gong-theater-hermannstadt/> (Zugriff am 10. 03 2023).

Boehm, Omri. *The Binding of Isaac; A religious Model of Disobedience*. Clark International: New York. New York: Clark International, 2007.

Brandes, Dawn Tracey. *Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness*. Evanston, Illinois: ProQuest LLC, 2017.

Brod, Max. „Deutschlandfunk.“ *„Der Nicht-Antisemitismus wollte uns den milden Tod der Assimilation anbieten“*. 25. 01 1964. <https://www.deutschlandfunk.de/der-nicht-antisemitismus-wollte-uns-den-milden-tod-der-100.html> (Zugriff am 29. 01 2023).

Browning, Christopher R. *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*. 2. Auflage 1997. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1993.

Canetti, Elias. *Die Blendung*. Teaser 2:34. Redakt. Nikolaus Habjan. Prod. Paulus Hochgatterer. St. Pölten, xx. 04 2022.

Canetti, Veza. *Die Gelbe Straße; Roman; Mit einem Vorwort von Elias Canetti und einem Nachwort von Helmut Göbel*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

Čapek, Karel. *Der Krieg mit den Molchen, Deutsch von Eliska Glaserova*. 3. Auflage. Übersetzung: Eliska Glaserova. Berlin, Weinmar: Aufbau Verlag, 1987.

Catic, Esmir. *Hedy Lamarr*. Bd. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2005.

Circle, Widen the. „Preisträger*innen des Obermayer Awards 2022.“ *Shlomit Tripp und Bubales: obermayer Award winner 2022*. Berlin, Jänner 2022.

- Cohen, John. *Golem und Roboter; Über künstliche Menschen*. Übersetzung: Aus dem Englischen übertragen von Helga Wingert-Uhde. Frankfurt am Main: Umschau Verlag, 1968.
- Cohen, Matthew Isaak. „Puppet, Puppeteers, and Puppet Spectators: A Response to the Volkenburg Puppetry Symposium.“ *Contemporary Theatre Review*, Vol 27, No. 2, 2017: 275-280.
- Davidowicz, Klaus. „Die Macht der Buchstaben.“ In *Kabalah*, Herausgeber: Domagoj Akrap, Klaus Davidowicz und Mirjam Knoller, 92-105. Wien: Jüdisches Museum Wien, 2018.
- Dick, Philip K. *Blade Runner*. Übersetzung: Norbert Wölfl. München: Wilhelm Heyne Verlag, 2002.
- Doron, Ariel. *Pinhas & The Peace Dove*. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=jH53LEwyg2U> (Zugriff am 09. 01 2023).
- . *Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival*. 2015. <https://vimeo.com/126444801> (Zugriff am 10. 03 2023).
- Falter. „Falter 7/20.“ *Von der sexy Erfinderin zu Ursula Stenzel*. 12. 02 2020. https://www.falter.at/zeitung/20200212/von-der-sexy-erfinderin-zu-ursula-stenzel/_c845e0ccc8 (Zugriff am 10. 03 2023).
- Fuchs, Eduard. *Die Juden in der Karikatur. Neudruck der Ausgabe München, Langen 1921*. Berlin: Guhl, 1985.
- Gavriely-Nuri, Dalia. *The normalization of war in Israel Discourse, 1967 – 2008*. Lanham: Lexington Books, 2013.
- Girtler, Roland. *Methoden der Feldforschung, 4. Auflage*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2001.
- Göbel, Helmut. „Gelb; Bemerkungen zum verdeckten Judentum in Veza Canettis Die Gelbe Straße.“ In *Ein Dichter braucht Ahnen: Elias Canetti und die europäische Tradition; Akten des Pariser Symposiums, 16.-18.11.1995*, von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, 283-295. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien: Peter Lang AG, 1997.
- Gottlieb, David. *Second Slayings: The Binding of Isaac, interpretations of sacrifice, and the formation of "Midrashic Memory"*. Chicago: University of Chicago, 2018.
- Guggenheim, Eva, und Heinrich Guggenheim. *Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen*. München, London: Saur, 1996.
- Guy, Rachael Wenona. *Enlivening the Uncanny: On existential mirrors and the anthropomorphic impulse in adult puppet theatre*. ????: Monash University, 2013.
- Hallamish, Moshe. *An Introduction to the Kabblah*. Übersetzung: Ruth Bar-Ilan und Ora Wiskind-Elper. New York: State University Press, Albany, 1999.
- Heide, Angela. *Wima Das jüdische Stadtmagazin*. Oktober 2017.
- Herschman, Rachel Elizabeth. *Kaspers Theater: Avant-Garde and Propaganda Puppetry in Early Twentieth-Century Germany*. Washington: ProQuest LLC., 2018.

- Internationales Theaterfestival "Starke Stücke". *Plastic Heroes; Antikriegs-Puppentheater mit Plastikspielzeug für Jugendliche und Erwachsene*. 2018. <https://www.starke-stuecke.net/de/theaterstuecke/2018/plastic-heroes/> (Zugriff am 21. 03 2022).
- Israelitische Kultusgemeinde Wien. *Puppentheatertagen Mistelbach: Ariel Doron Plastic Heroes*. 2017. <https://www.ikg-wien.at/event/puppentheatertagen-mistelbach-ariel-doron-plastic-heroes/> (Zugriff am 22. 03 2022).
- Jane's Defence. *Janes Defence and Intelligence Review*. 09. 01 2023. www.janes.com (Zugriff am 08. 02 2023).
- Janisch, Elisabeth. *Arminio Rothsteins Inszenierungen der "Dreigroschenoper" in Wien 1967, 1975, 1983*. Wien: Diplomarbeit, Universität Wien., 1987.
- Joss, Markus, und Jörg Lehmann. *Theater der Dinge; Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit Verlag, 2016.
- Jurkowski, Henryk. *Aspects of Puppet Theater*. Edited by Penny Francis, 2te Edition, 1st published 1988. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Kabinetttheater. *Szenenausschnitte aus "Die gelbe Straße" von Veza Canetti Kabinetttheater/* 2017. Video 10:45. Herausgeber: Kabinetttheater. Wien, 2017.
- Klapheck, Elisa. „Ethik im Judentum.“ In *Ethik im Weltkontext : Geschichten - Erscheinungsformen - Neuere Konzepte*, Herausgeber: Hamid Reza Yousefi und Harald Seubert, 95-104. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2014.
- Korte, Helmut. *Einführung in die Systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch*. 4. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage 2010. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000.
- Körte, Peter. *Hedy Lamarr; Die stumme Sirene*. München: belleville Verlag, 2000.
- Kranzpiller, Peter. *Hedy Lamarr*. Bd. Stars der Kinoszene Band 13. Bergatreute: Eppe, 1997.
- Kuchta, Matthias. *Helgas Reise nach Riga*. Video 20:29. Langenfeld, 2021.
- Lang, Rainhart, und Irma Rybnikova. *Aktuelle Führungstheorien und –konzepte*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden , 2014.
- Leifeld, Denis. *Performancer zur Sprache bringen; Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.
- Levy, Mark Bert. *The Uses of Ventriloquism in Jewish Education*. New York: Dissertation, The Jewish Theological Seminary of America, 2001.
- Lhotzky, Martin. „Veza Canettis tierisches Wien: Ratten und Kröten.“ *Falter* 44, 2014: 16.
- Lille Kartoffler Figurentheater. *Helgas Reise nach Riga; Ein Erzählspiel*. Programm für Erwachsene. Herausgeber: Mathias Kuchta. Prod. Kathja Lilih Leinenweber (Regie). Langenfeld, 2021.
- Lindinger, Michaela. *Hedy Lamar: Filmgöttin, Antifaschistin, Erfinderin: die Biografie*. Wien, Graz: Molden, 2019.
- Link, Michael. *Gratifikationsleistungen der dem Mensch-Puppe-Genre zuordenbaren, von 1968 bis 1994 gesendeten Fernsehsendungen Arminio Rothsteins im Kinderprogramm des ORF*

: Fokus-Gruppengespräche ehemaliger Rezipientinnen von "Toby und Tobias" sowie "Clown Habakuks Pup. Wien: Diplomarbeit, Universität Wien, 2000.

Lobe, Adrian. „Die kontaktlose Gesellschaft.“ *Wiener Zeitung*, Oktober 2022: 31-32.

Lodynski, Peter. „Georg Kreisler "Es hat keinen Sinn mehr, Lieder zu schreiben, diese Zeiten sind vorbei, diese Zeiten sind vorbei ...".“ In *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*, Herausgeber: Marcus Patka und Alfred Stalzer. Wien: Amalthea, 2013.

Lucie, Sarah. *Acting Objects staging New Materialism, Posthumanism and the Ecocritical Crisis in contemporary Performance*. New York: University New York, 2020.

Luftkunst. *NESTROY PREIS 2013 an Elfriede Jelinek für "SCHATTEN (Eurydike sagt)"*. Video 3:29. Herausgeber: Luftkunst@Jantinko. Wien, 2013.

Meindl, Eva. *Veza Canettis sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit; sozialkritische, feministische und postkolonialistische Aspekte in ihrem Werk*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Petr Lang, 1998.

Moitzi, Peter Josef. „Akedah 2000 - The Believer (2001) von Henry Bean.“ *Bachelorarbeit*. Wien, 29. 07 2021.

—. „Die Königin von Saba.“ *Seminararbeit*. Wien, 11. 03 2020.

—. „Existentielle Zugänge - zwischen Orlando und Seraphita.“ *Seminararbeit*. Wien, 22. 02 2020.

—. „Interpretation zu Ex. 22:17-19 der Mechilta de R. Jishmael.“ *Seminararbeit*. Wien, 07. 03 2019.

Moitzi, Peter. *Optimierung der Entwicklungslinie Vorschriften für die Fähigkeitenentwicklung des ÖBH*. Wien: Landesverteidigungsakademie, 2020.

Mulot, Sybille. „Das Leben vor der Haustür.“ In *Veza Canetti*, von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, 154-159. Graz: Literaturverlag Droschl, 2005.

Nöther, Matthias. „Frankfurter Rundschau.“ *Von der Wahrheit fortgeschwemmt*. 24. 11 2011. <https://www.fr.de/kultur/wahrheit-fortgeschwemmt-11367296.html> (Zugriff am 25. 02 2023).

Orientierung, ORF 2. *Nikolaus Habjan, Heimat fremde Heimat*. Video, 8:52. Wien, 01. 02 2015.

Paal, Jutta. *Die Figurenkonstellation in Elias Canettis "Die Blendung"*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991.

Pinsker, Leo. *Autoenamzipation; Mahnruf an seine Stammesgenossen von einem russischen Juden*. 2. Ausgabe. Brunn: Jüdischer Buch- und Kunstverlag, 1912.

Piris, Paul Charles Rene Ted. *The Rise of Manipulating; The Puppet as a Figure of the Other*. London: University of London, 2011.

Portnoy, Eduard. „Modicut Puppet Theatre; Modernism, Satire, and Yiddish Culture“.“ In *Modicut Puppet Theatre; Modernism, Puppets, Masks, and Performing Objects*, Herausgeber: John Bell, xx. Cambridge: MIT Press, 2001.

Portnoy, Eduard. „Act 8, Modicut: The Yiddish Puppet Theater of Yosel Cutler and Zuni Maud.“ In *Portnoy, Edward. 2017. "Act 8, Modicut: The Yiddis New York's Yiddish Theater; From the*

- Bowery to Broadway*, Herausgeber: Edward Portnoy, 222-237. New Chichester, West Sussex: Nahshon, Edna Columbia University Press, 2017.
- PXL - Music and Culture. *"Nathan der Weise" - Volkstheater Wien (2017) HD*. Video 2:15.34. Wien, 2017.
- Radner, Karen. *Die Macht des Namens; Altorientalische Strategien zur Selbsterhaltung*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005.
- Reyer, Sophie. *Veza Canetti Eine Biographie*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2019.
- Roselt, Jens, und Christel Weiler. *Aufführungsanalyse; Eine Einführung*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2017.
- Schäfer, Sandra. *Kulturfüchsin*. 19. 01 2018. <https://kulturfuechsin.com/at/schubert-theater-wien-der-krieg-mit-den-molche/> (Zugriff am 26. 10 2022).
- Schindl, Katharina. *Die Figurencharakterisierung im Werk von Veza Canetti. Eine Analyse ausgewählter Texte*. Wien: Universität Wien, 2013.
- Schönbein, Ilka. *Theater meschugge Voyage Chimere*. 28. 01 2022. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=ilka+sch%C3%B6nbein#fpstate=ive&vld=cid:3d38d369,vid:vFrNUpnY9eg> (Zugriff am 21. 03 2023).
- Schuberttheater. *Die Gesichter der Hedy Lamarr*. 2020. <https://schuberttheater.at/die-gesichter-der-hedy-lamarr/> (Zugriff am 21. 09 2022).
- . *Spaziergang mit der Figur 1*. 26. 06 2021. <https://schuberttheater.at/portfolio/spaziergang-fuer-die-figur/> (Zugriff am 21. 09 2022).
- Schuberttheater. *Blade Runner*. Bildserie. Wien, 20. 10 2022.
- Schuberttheater. *Oachkatlschwoaf - oder Die Rebellion der Ratten*. Teaser 2.34. Wien, 2022.
- Schuberttheater. *Shakespeare im Blut*. Video 1:10. Wien, 05. 06 2021.
- Schuhmacher, Kai Anne, Interview geführt von Peter Josef Moitzi. *Die Gesichter der Hedy Lamarr* (22. August 2022).
- Schulz, Jana. „Jana Schulz Theatermusik + Dramaturgie.“ *Theaterproduktionen: Der Krieg mit den Molchen*. 2018. https://www.janaschulz.at/projekt_der-krieg-mit-den-molchen.php (Zugriff am 17. 11 2022).
- Schwanitz, Mirko. *Israel „In einem Krieg kann es keine wirklichen Gewinner geben“*. 5. 10 2014. <https://www.deutschlandfunk.de/israel-in-einem-krieg-kann-es-keine-wirklichen-gewinner-100.html> (Zugriff am 21. 03 2022).
- Sefaria.org. „Kusari 1:101.“ *Kitab al Khasari translated by Hartwig Hirschfeld 1936*. 1936. https://www.sefaria.org/Kuzari.1.101?ven=Kitab_al_Khazari,_translated_by_Hartwig_Hirschfeld,_1905&lang=bi (Zugriff am 12. 10 2022).
- Shearer, Stephen Michael. *Beautiful: the life of Hedy Lamarr*. New York: Dunne, 2013.

- Sievers, Evelyn Potz. *Ich bin Spaniolin; Veza Canetti im Fokus ihres jüdisch-sephardischen Erbes*. Barcelona: Universität Barcelona, 2018.
- Smith, Dana. „Munich’s Jewish Marionette Theater, Moses, and the Jewish Cultural League in Bavaria.“ In *Lessons and Legacies XIII: New Approaches to an Integrated History of the Holocaust: Social History, Representation, Theory*, Herausgeber: Alexandra Garbarini und Paul Jaskot, xx. Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- Stadt Wels, Veranstaltungsservice und Volkshochschule. „Ich bin Ilse, vergesst mich nicht.“ Wels: Post- und Kopierservice der Stadt Wels, 2022.
- Street Puppeteers. „diegassenspielererei Street Puppeteers Graz.“ *Fotos & Stories*. 21. 02 2023. <https://diegassenspielererei.at/category/fotos-stories/> (Zugriff am 08. 03 2023).
- Tillis, Steve. *Towards an Aesthetics of the Puppet*. San Jose: San Jose State University, 1990.
- Underwood, Nick. „The Yiddish Art Theatre in Paris after the Holocaust, 1944-1950.“ *Theatre Survey* 61 (2020): 351-371.
- Viṭal, Ḥayim ben Yosef, 1542-1620. *Sefer sha'ar ha-gilgulim: 'im perush Bene-Aharon le-ha-Rav Shim'on Agasi z"l, 'im hagahot le-ha-Rav Yehudah Fatiyah*. Herausgeber: Yitshak Batsri. Jerusalem: Yeshivat ha-shalom, 5769.
- Wappel, Katharina. „Fabelhafte Figurenwelt "Veza Canettis 'Die gelbe Strasse' ist ein Geniestreich.“ 04. 11 2014.
- Weitzner, Peter. *Objekttheater - Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*", Peter Weitzner. Frankfurt (Main): Nold, 1993.
- Wessely, Alexander. „Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und gesinnung an (...); Zur Frage eines Zusammenhangs zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich - Eine Annäherung. Wien: Universität Wien, 2009.
- Williams, Margaret. „Including the Audience: the idea of "the puppet" and the Real Spectator.“ *Australian Drama Studies* 51, 2007: 119-132.
- Winklbauer, Andrea. *Lady Bluetooth - Hedy Lamarr*. Herausgeber: Andrea Winklbauer. Übersetzung: Übersetzungen Englisch-Deutsch: Andrea Winklbauer Deutsch-Englisch: Nick Somers. Wien: Jüdisches Museum Wien, 2019.
- Wisniewska, Marzena. „On Hybridity in Puppetry; Material Ontologies.“ *Performance Research* 25, Nr. 4 (2020): 56-64.
- Zingerle, Lisa, Interview geführt von Peter Josef Moitzi. *Die Gesichter der Hedy Lamarr - Emailverkehr* (14. September 2022).

12 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 „Die Jelinek“ in ‚Schatten (Eurydike sagt)‘ 0:35 von 3:29 (Luftkunst 2013).....	9
Abb. 2 Skizze Zuordnung der Sichtweisen (Erstellt durch Verfasser:in).....	15
Abb. 3 Skizze Forschungsprozess und Methoden (Erstellt durch Verfasser:in)	18
Abb. 4 Namen der Seele und zugeordnete Welten (Erstellt durch Verfasser:in)	22
Abb. 5 Klappmaulpuppen im Schuberttheater, Wien IX (Foto: Verfasser:in, bereits zitiert in (P. J. Moitzi 2019, 11))	23
Abb. 6 Beziehung Puppe – Spieler: Workshop „Magie der Puppe“ (Foto: Lindshalm)	25
Abb. 7 „Lebendige Puppen“ in Flyer zu ‚Parterre Akrobaten‘, Schuberttheater, Wien IX.....	27
Abb. 8 Publikum ist Leben (Street Puppeteers 2023)	28
Abb. 9 Hybridisierung auf der Bühne: Puppe vs. Schauspieler (Erstellt durch Verfasser:in)	30
Abb. 10 „Mischwesen“ in ‚Voyage Chimère‘ 1:08 von 3:40 (Schönbein 2022).....	30
Abb. 11 Analogie: Jüdische Tradition und Seelen der Puppe (Erstellt durch Verfasser:in).....	32
Abb. 12 Bondy und Van Toch gründen ein Unternehmen (Schäfer 2018).....	35
Abb. 13 Bankdirektor G. H. Bondy mit Aktionären (Schulz 2018).....	35
Abb. 14 „Herr Berni“ in ‚Schlag sie tot‘ 0:50 von 8:52 (Orientierung, ORF 2 2015)	37
Abb. 15 „Nathan mit Doppelgänger“ in ‚Nathan der Weise‘ – Volkstheater 42:45 von 2:15:34 (PXL - Music and Culture 2017)	38
Abb. 16 „Kien und Fischerle“ in Teaser 1:16 von 2:34 (E. Canetti 2022)	39
Abb. 17 „Shylock“ in Trailer ‚Shakespeare im Blut‘ 0:06 von 1:10 (Schuberttheater 2021)	40
Abb. 18 Teaser Oachkatzelschwoaf – oder die Rebellion der Raten 0:00 von 2.34 (Schuberttheater 2022)	40
Abb. 19 „Der rote Gusti, die Hatvany und Frieda Runkel“ in ‚Die gelbe Straße‘ 1:37 von 10:45 (Kabinetttheater 2017).....	45
Abb. 20 „Die Lina und Herr Vlk“ in ‚Die gelbe Straße‘ 0:20 von 10:45 (Kabinetttheater 2017).....	46
Abb. 21 „Der Herr Tiger und Emilie“ in ‚Die gelbe Straße‘ 6:16 von 10:45 (Kabinetttheater 2017)	46
Abb. 22 „Familie Bernhard, Emmy und Helga Meyer“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 13:41 von 20:29 (Kuchta 2021)	56
Abb. 23 „Einweisung am Geländesandkasten“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 0:34 von 20:39 (Kuchta 2021).....	57
Abb. 24 „Der SA-Mann“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 3:01 von 20:29 (Kuchta 2021).....	59
Abb. 25 „unvollkommen weiß verputzt“ in ‚Helgas Reise nach Riga‘; 19:13 von 20:29 (Kuchta 2021).....	60
Abb. 26 Auszug Broschüre Wels (Stadt Wels, Veranstaltungsservice und Volkshochschule 2022)	62
Abb. 27 „Plastik: Helgas Geburtstag“ - Ausstellungseröffnung "Ich bin Ilse, vergesst mich nicht" (Foto: Winkler Reinhard)	63
Abb. 28 „Die Unbedarftheit“ in ‚Plastic Heroes‘ 2:14 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015).....	67
Abb. 29 „Panzernahkampf“ in ‚Plastic Heroes‘ 4:42 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015).....	67
Abb. 30 „Auf Posten“ in ‚Plastic Heroes‘ 8:26 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015).....	68
Abb. 31 „Der Einsatzbefehl“ in ‚Plastic Heroes‘ 15:16 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015).....	68

Abb. 32 “morituri te salutant” in ,Plastic Heroes’ 28:04 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)	69
Abb. 33 “Flaggenparade” in ,Plastic Heroes’ 37:04 von 39:54 (Doron, Plastic Heroes Performance at Jerusalem International Puppetry Festival 2015)	70
Abb. 34 Teilnehmer: innen beim Objekttheaterworkshop April 2022 Schuberttheater (Foto: Verfasser:in)	71
Abb. 35 Pinhas & The Peace Dove 0:42 von 1:06 (Doron, Pinhas & The Peace Dove 2014)	73
Abb. 36 Storyboard Königin von Saba (Erstellung durch Verfasser:in)	74
Abb. 37 „Die alte Dame“ Szenenbild ,Die Gesichter der Hedy Lamarr’ (Schuberttheater 2020) .	76
Abb. 38 Hedy Lamarr beim ,Spaziergang mit der Figur 1’ (Schuberttheater 2021)	87
Abb. 39 Denkmodell (Erstellung durch Verfasser:in bereits in (P. J. Moitzi 2021, 5) erwähnt)	91
Abb. 40 „Spezies Mensch“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	92
Abb. 41 „Spezies Andy“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	93
Abb. 42 „Toldot Noah“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	94
Abb. 43 „Judenjagd“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	95
Abb. 44 „Er fragte mit Idolen“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	96
Abb. 45 „Seelenwaage“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	97
Abb. 46 „Einswerdungsbox – Yechida“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	98
Abb. 47 „Theophanie“ in Bildserie Schuberttheater (Schuberttheater 2022)	100

13 Endnoten

¹ Theaterbuch: Seit Mitte 2010 werden durch die Verfasser:in alle Theater- und Konzertbesuche in diesem Buch festgehalten und fallweise durch Vermerke und Zeichnungen ergänzt.

² Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/esemble/> Zugriff [28.01.2023]

Nikolaus Habjan: Der gebürtige Grazer schloss im Juni 2010 sein Studium der Musiktheaterregie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien mit der Inszenierung Gian Carlo Menottis The Medium mit ausgezeichnetem Erfolg ab. Bereits mit 15 Jahren sammelte er Erfahrungen mit dem Puppentheater. Durch Neville Tranter perfektionierte er seine Puppenspieltechnik. Im Schubert Theater Wien realisierte Nikolaus Habjan eine erste Puppentheater-Produktion Schlag sie tot. Weitere folgten wie Der Herr Karl, Becoming Peter Pan – An Epilogue to Michael Jackson, Don Quijote und Sechs Österreicher unter den ersten fünf nach dem Buch von Dirk Stermann. F.Zawrel – erbbiologisch und sozial minderwertig wurde mit dem Nestroy Preis 2012 als beste Off Produktion ausgezeichnet und erhielt 2014 den Aargauer Förderpreis Grünschnabel. Am Burgtheater Wien spielte er in der Shakespeare-Sonette Produktion Fool of Love die von ihm gestaltete Shakespeare-Puppe, am Akademietheater die von ihm gebaute Figur der Elfriede in Schatten (Eurydike sagt) von Elfriede Jelinek, in der Regie von Matthias Hartmann. 2014 inszenierte er am Schauspielhaus Graz „Das Missverständnis“ von Albert Camus mit Puppen und Schauspielern. 2016 sorgte seine Inszenierung von Goethes Faust, der Tragödie erster Teil im Grazer Next Liberty für komplett ausverkaufte Vorstellungen. Seitdem diverse Engagements auf großen Bühnen in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Sehr gerne tritt Habjan als Puppenspieler mit der Musicbanda Franui mit dem Programm Doch ich bin nirgend, ach! zu Haus und als Kunstpfeifer mit dem Concilium musicum Wien auf.

³ 24 Jänner 2015, Museum of Contemporary Art, Chicago.

⁴ S.v. *suspension of disbelief*: auch: *willing suspension of disbelief*

Wenn Rezipienten fiktionale Texte rezipieren, lassen sie sich weder von unrealistischen Szenen noch von kleineren logischen Brüchen in der Handlung oder von Kontinuitäts- und Anschlussfehlern in ihrem Rezeptionsgenuss stören. Vielmehr zeigen sie eine erhebliche Toleranz gegenüber Unrealistischem und Handlungsinkonsistenzen. Eine solche Toleranz einem fiktionalen Medieninhalt gegenüber ist unter dem Begriff (Willing) Suspension of Disbelief bekannt (nach einer eher essayistisch gemeinten Formulierung des englischen Literaten Samuel Taylor Coleridge aus dem Jahre 1817). Es bezeichnet das Unterdrücken von Zweifeln eines Rezipienten, die ihn normalerweise plagen müssten, hätte er es nicht mit einem fiktionalen Text zu tun. Lässt er sich auf eine Fiktion ein, hinterfragt er ihren Realitätsgehalt nicht mehr, suspendiert also das Nichtglauben einzelner Informationen. Obwohl das Phänomen bereits seit annähernd zweihundert Jahren von verschiedensten Autoren (v.a. in der Literaturtheorie) immer wieder angesprochen worden ist, gibt es bisher keine einheitliche Konzeptualisierung. Die am weitesten gehende Modellierung des Prozesses stammt von Norman Holland, der neben der Unterdrückung der Präsenz des Zuschauerleibes und der Ausblendung aller Kontexte, die nicht zum fingierten Universum gehören, den Verzicht auf die Realitätsprobe der Fiktion als Elemente der suspension of disbelief behauptete. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:suspensionofdisbelief-4370#suspension_of_disbelief Zugriff [25.01.2023].

⁵ Diese Arbeit baut maßgeblich auf der Bachelorarbeit der Verfasser:in (P. J. Moitzi 2021) auf. Aus dieser Arbeit wurden Absätze direkt übernommen, weil ein Verweis auf diese Gedanken nach Ansicht der Verfasser:in wesentlich für ein Verständnis des Inhaltes ist sowie die zitierten Absätze aus vorrangegangenen Arbeiten (P. J. Moitzi 2019), (P. J. Moitzi 2020), (P. J. Moitzi 2020), (P. Moitzi 2020) stellen eine Bestätigung der Beobachtungen dar.

⁶ Eigenübersetzung: In fünf Namen wurde die Seele benannt: Nefesh, Ruach, Neshama, Chaija, Yechida. Nefesh, dies ist das Blut, wie es geschrieben wurde (Deut 12.23): Wie das Blut, das ist die Nefesh. Der Ruach, er steigt hinauf und er steigt hinunter, wie es gesagt wurde (Kohélet 3.21): Wer weiß, ob der Ruach des Opfers der Menschensöhne da ist um hinaufzusteigen. Neshama, das ist die Disposition, wie die Leute sagen, die gute Natur. Chaija, denn alle Glieder sterben und sie ist das Leben im Körper. Yechida, denn alle Glieder wiederholen sich zweifach und sie ist einzig im Körper.

⁷ Eigenübersetzung.

⁸ S.v. Gen 2.7 <https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [06.01.2023].

⁹ Eigenübersetzung.

¹⁰ Eigenübersetzung.

¹¹ S.v. Gen 2.7 <https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [06.01.2023].

¹² Eigenübersetzung.

¹³ S.v Ezechiel 37.14 <https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [06.01.2023].

¹⁴ Eigenübersetzung.

¹⁵ Eigenübersetzung.

¹⁶ Eigenübersetzung.

¹⁷ Eigenübersetzung.

¹⁸ Eigenübersetzung.

¹⁹ Eigenübersetzung.

²⁰ Eigenübersetzung.

²¹ Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/ensemble/> Zugriff [28.01.2023]
Martina Gredler studierte an der Universität Wien Theater- und Musikwissenschaft und Schauspielregie an der Universität Mozarteum Salzburg. Sie arbeitete u.a. als Dramaturgin am Schauspielhaus Salzburg und als fixe Regieassistentin am Residenztheater München und am Burgtheater Wien. Eigene Regiearbeiten zeigte sie u.a. im Vestibül des Burgtheaters („Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen“ von Sibylle Berg; Österr. Erstaufführung), im Marstall des Residenztheaters („Hundeherz“ von Michail Bulgakow), im Rahmen des „Körper Studio Junge Regie“ am Thalia Theater Hamburg („Narkose“ von Albert Ostermaier), am Theater der Jungen Welt Leipzig („Schwarze Jungfrauen“ von Feridun Zaimoglu/Günter Senkel) und in der ARGEkultur Salzburg („Radio Noir“ von Albert Ostermaier). Außerdem am Werk X Wien (2020 Peter Turrinis & Rudi Pallas „Arbeitersaga“), am Stadttheater Gniezno (2019 „Tiegenhof“) und am Schauspielhaus Graz (2018 Paulus Hochgatterers „Böhm“ (gemeinsam mit Nikolaus Habjan, für den Nestroy 2018 in der Kategorie Beste Bundesländeraufführung nominiert). Gredler inszenierte am Schubert Theater Wien 2016 „Parterre Akrobaten“, ein soirée noir mit Texten von H.C.Arntmann und Kurt Schwitters, 2018 „Der Krieg mit den Molchen“ von Karel Capek, 2019 „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin und 2020/21 „Go West!“ von Wu Cheng'en.

²² Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/ensemble/> Zugriff [28.01.2023]
Christoph Bochdansky studierte Bühnenbild am Mozarteum Salzburg und absolvierte anschließend das Figurentheatercolleg in Bochum. Danach Mitarbeit bei verschiedenen Puppenspielensembles in Deutschland, Österreich und Holland. Neben Solostücken wie „Der Dämon“ arbeitet er zusammen mit dem Figurentheater Wilde & Vogel (Leipzig), bei den Produktionen „im Blut“ und „Die Blumengeschichte“ mit den Musikern „die Strottern“ Klemens Lendl und David Müller, sowie bei „Dieser Mann ist eine Fälschung“ mit Martin Ptak. Bochdansky arbeitet als Regisseur, Ausstatter und Puppenbauer. Hat 2015 „Anmerkungen zur Umgebung“ ein Buch mit Kurzgeschichten veröffentlicht. Mit seinen Stücken war er zu Gast auf Festivals in den meisten Ländern Europas, Taiwan, Indonesien, Israel, den USA.

²³ Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/ensemble/> Zugriff [28.01.2023]

Jana Schulz, Schauspieldramaturgin und Musikerin (Akkordeon, Harfe), ist 1988 im sibirischen Omsk geboren. Sie studierte Slawistik (BA) sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Moskau (Abschluss mit Auszeichnung Mag.a phil.) und hospitierte am Schauspiel Frankfurt, Burgtheater Wien und bei den Wiener Festwochen. Gast-Regieassistentin am Burgtheater Wien, Produktionsdramaturgin am Theater Regensburg ("pest", "Platonow", "Hamlet") und Theater Meiningen ("Moskau – Petuschki"). Akkordeonistin des Wiener Irrenhausoptrios "Jana & Die Piraten". Komposition und Livemusik am Theater Meiningen ("Moskau-Petuschki") und Schubert Theater Wien ("Parterre-Akrobaten", "Der Krieg mit den Molchen", "Berlin Alexanderplatz", "Go West!"). Seit 2019 beratende Dramaturgin am Schubert Theater, Kuratorin der Gesprächsreihe WIR MÜSSEN REDEN.

²⁴ Künstlergespräch am 31.01.2023.

²⁵ Gen 22: 17 in Neue Evangelische <https://www.bibel-online.net/buch/neue-evangelistische/1-mose/22/#1> Zugriff [14.03.2022].

²⁶ Ariel Doron Biographie: <https://www.arieldoron.com/about> Zugriff [21.03.2022]

Ariel is a puppeteer, director and performer.

In his work, he uses very little text and a lot of playfulness in order to deal with hard social and political subjects.

Each project is created with a the puppetry or performance discipline that best suits it, with the hope to always expand and question the media in which its created in, and with a desire to inspire viewers to feel, think and react.

His shows have won international prizes and are regularly invited to festivals and theatres in countries such as Germany, China, Denmark, France, Russia, England, Scotland, Canada, Estonia, India, Poland, Israel, Japan, Finland, Greece, Turkey, Italy, Spain, Czech Republic, Bulgaria, Switzerland, Austria, Lithuania and many more.

Currently living in Germany, Ariel has collaborated with institutions such as Maxim Gorki Theater Berlin, Theater Junge Generation Dresden, Schauburg Theater München, Staatsschauspiel Dresden, FITZ! Figurentheater Zentrum Stuttgart, Hanut 31 Gallery-Theater Tel Aviv and more. He also teaches and is invited to give lectures and masterclasses in institutions such as Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, UQAM Universite de Quebec a Montreal, Central School of Speech & Drama, London and more.

Ariel also animates puppets for dozens of Television & Cinema productions, such as Sesame Street Israel, where he plays the beloved character "Elmo".

He graduated Cinema studies (B.A) in Tel Aviv University, studied puppetry classes in the School of Visual Theatre, Jerusalem, the Train Theater Greenhouse Project, Puppetry School, Holon, and Tel Aviv, and participated several masterclasses in the Institute International de la Marionnette, Charleville-Mezieres.

²⁷ Lustige Figur: Im Groben lassen sich aus den Zensurquellen und Anklagschriften folgende Aspekte herauschälen, die der lustigen Figur vorgeworfen werden: Sie frönt ausgelassen allen leiblichen Bedürfnissen und Trieben und akzeptiert keine moralischen Grenzen. Sie ist widersinnig, unberechenbar, will sich nicht auf einen festen Text festlegen (extemporieren!) und steht für das „unregelmäßige“ Theater. Sie verführt Kinder und Jugendliche. Sie verleitet zur Zeitvergeudung, hält von der Arbeit ab, bewirkt Produktionsausfälle. [...] den bizarren, häßlichen Kasper, der die Augenverdreht, das Maul zu weit aufreißt, grell, schreiend, distanzlos, anarchistisch auftritt, sich in analen Witzen suhlt und frißt und säuft, [...] (Joss und Lehmann 2016, 104).

²⁸ Lady Bluetooth Hedy Lamarr, Kuratorin: Andrea Winkelbauer, 27: November 2019 bis 25. Dezember 2020. Jüdisches Museum Wien.

²⁹ In der Endversion 8 Szenen.

³⁰ Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/direktion/> Zugriff [24.09.2022]

Lisa Zingerle, geboren in Innsbruck, entdeckte bereits als Kind ihre Liebe zum Theater und war am Grazer Podium in diversen Märchenproduktionen als Darstellerin zu sehen. Nach ihrer Ausbildung in Modedesign und Bekleidungstechnik übersiedelt sie zum Studium der Publizistik- und

Kommunikationswissenschaften nach Wien. Daneben war sie auf verschiedenen Posten im Modebereich tätig. Mit der Produktion „F. Zawrel – erbbiologisch und sozial minderwertig“ gelangt sie 2012 als Kostümbildnerin ans Schubert Theater Wien. Ab 2013 erweitert sie das Team als Direktionsassistentin, Kostümbildnerin und im Bereich Puppenbau. Sie ist Initiatorin der internationalen Figurentheaterfestivals am Schubert und ist maßgeblich an der Planung, Organisation und Realisierung des Spielplans sowie der Tournée des Theaters beteiligt. Seit 2016 ist Lisa Zingerle im Team des WAVES VIENNA, das größte jährlich stattfindende Music Showcase Festival Österreichs, und richtet hierbei die Konferenz sowie den Hackday aus. 2018 übernahm sie auch hier die Ausstattung der verschiedenen Bühnen. Als absolut der Kunstszene verschrieben findet man sie in Theatern, Ausstellungen, auf Festivals, Flohmärkten und Forschungsreisen – wenn's sich ausgeht.

³¹ Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/direktion/> Zugriff [24.09.2022]

Kai Anne Schuhmacher arbeitet als Regisseurin, Autorin von Theatertexten, Figurenspielerin und Puppenbauerin, lebt in Köln und arbeitet seit 2015 freischaffend in ganz Europa. Sie erhielt ihr Regiediplom für Musiktheater und Schauspiel an der „Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien“. Es folgten Fortbildungen am Figurentheaterkolleg Bochum. 2017 – 2019 war sie Artist in Residence am Puppentheater Gera und ist seit 2018 Mitglied des „Ensemble Eikona – Kammermusikalisches Figurentheater“. Als Regisseurin arbeitet sie unter anderem an der Oper Köln, dem Theater Gera-Altenburg, dem Landestheater Innsbruck und der Nederlandse Reisopera. Für ihre Koproduktionsarbeit zwischen der Sparte Puppenspiel und Oper in „Der Kaiser von Atlantis“ am Theater Gera, wurde sie 2019 mit dem Götz-Friedrich-Studio-Preis ausgezeichnet. Kai Anne Schuhmacher möchte Räume erforschen und Menschen mit verschiedenen Talenten verbinden. Zu ihren liebsten Projekten gehören spartenübergreifende Produktionen oder solche, die mit dem Erlebnis eines Theaterabends spielerisch umgehen und die Erwartungen des Publikums brechen. Am Schubert Theater inszenierte sie „Die Gesichter der Hedy Lamarr“.

³² Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/direktion/> Zugriff [24.09.2022]

Soffi Povo, geboren und aufgewachsen in Wien, hat sie 2016 an der MUK (ehem. Konservatorium der Stadt Wien) ihr Studium absolviert. Sie spielte u.a. im Theater der Jugend, Werk X, Theater Drachengasse, Bronski & Grünberg, Dschungel Wien, uvm. Zuletzt war sie in Linz im Theater Phönix bei „Else (ohne Fräulein)“ zu sehen. Im Schubert Theater spielt sie in „Die Gesichter der Hedy Lamarr“ Hedwig Kiesler aus Döbling, die später als Hedy Lamarr in Hollywood eine außergewöhnliche Karriere machte. Für „Shakespeare im BLUT“ hat sie die Puppen gestaltet.

³³ Webside Schuberttheater <https://schuberttheater.at/direktion/> Zugriff [24.09.2022]

Der gebürtige Münchner Markus-Peter Gössler ist seit 1997 als Schauspieler und Sänger tätig. Zu seinen beruflichen Wegstationen gehören: Schauspielhaus Graz („The Black Rider“), Theater an der Wien („Porgy und Bess“), Grazer Oper („Hair“ u.a.), Schlossfestspiele Piber („Der Zerrissene“ u.a.), Sommerspiele Melk (Revue „Live is Life“), Theater im Keller („Jack und Jill“ u.a.) und der Steirische Herbst („Into the woods“). Nach dem Abschluss seines Germanistikstudiums verfasste er als Autor mehrere Kinderstücke und-musicals. Diese wurden an der Grazer Oper („Ikarus“ u.a.), am Next Liberty („Kinder zaubern Flöte“), am Landestheater Niederösterreich („Sindbad, der Seefahrer“) und bei den Haydnfestspielen („Ritter Roland rastet aus“) uraufgeführt. Mit seiner Band „Inigo McCoy“ ist er ein umtriebiger Bestandteil der österreichischen Irish-Folk-Szene. Von 2017 bis 2019 war er Musikalischer Leiter und Komponist der Schlossfestspiele Piber. Seit 2013 tourt er außerdem als Mitglied der A capella Gruppe „gudrun“ gemeinsam mit Uwe Kröger und Pia Douwes durch Österreich und Deutschland. Im Schubert Theater, in dem er 2016 als Puppenspieler debütierte, war und ist er in den Produktionen „Death by Shakespeare“, „Berlin Alexanderplatz“, „Die Gesichter der Hedy Lamarr“, „Shakespeare im Blut“ und „Go West!“ zu sehen.

³⁴ <https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reinheituebersetzung> Zugriff [24.09.2022].

³⁵ Angelo Konzett wurde 1996 in Dalaas, Vorarlberg geboren. Im Alter von 12 Jahren spielte er seine erste Hauptrolle bei den „Passionsspielen Klostertal/Arlberg“. 2014 zog er nach Wien und begann ein Schauspielstudium, welches er 2017 mit Auszeichnung abschloss. Als Musicaldarsteller war er in der deutschen Erstaufführung von „BLINKER – das Musical“, und 2017 in „RENT“ im Vienna English Theatre zu sehen. Im Fernsehen stand er unter anderem für „Schnell Ermittelt“, „SOKO Donau“, „Die Toten von Bodensee“ und „SOKO Kitzbühel“ vor der Kamera.

Aktuell ist er im Kinofilm „*Womit haben wir das verdient*“ zu sehen und in der neuen ORF-Serie „*Letzter Wille*“. In Zusammenarbeit mit Angelo als Hauptdarsteller brachte Regisseur Sam Madwar 2018 das Stück „*Schmetterlinge sind frei*“ und 2019 „*EQUUS*“ erfolgreich auf die Bühne. Für letzteres wurde Konzett mit dem Stadttheater Drachen für „Bestes Debut“ ausgezeichnet. Weitere Engagements brachten ihn u.a. an die Wiener Volksoper, das Kammertheater Karlsruhe, das Contra-Kreis-Theater Bonn, das Stadttheater Mödling, Dschungel Wien, sowie zu den Wachaufestspielen. Seit 2015 ist Angelo Konzett im Ensemble des Schubert Theater Wien und bei den Produktionen „*CIRCUS DER TRÄUME*“, dem nonverbalen Stück „*PAPERMAN*“, „*HAYDN – Die Musik aus mir*“ und aktuell in den Stücken „*Shakespeare im Blut*“ und „*Go West!*“ zu sehen. 2022 kommt der Film „*Dinner für Acht*“ mit Konzett im Hauptcast in die Kinos, sowie die Serie „*Die Totenfrau*“ auf Netflix.

³⁶ Revidierte Einheitsübersetzung 2016

<https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [25.10.2022].

³⁷ Eigenübersetzung.

³⁸ Eigenübersetzung.

³⁹ Revidierte Einheitsübersetzung 2016

<https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [25.10.2022].

⁴⁰ Revidierte Einheitsübersetzung 2016

<https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [25.10.2022].

⁴¹ Eigenübersetzung.

⁴² Eigenübersetzung.

⁴³ Eigenübersetzung.

⁴⁴ Revidierte Einheitsübersetzung 2016

<https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [25.10.2022].

⁴⁵ Revidierte Einheitsübersetzung 2016

<https://www.bibelwerk.at/pages/katholischesbibelwerk/reveinheitsuebersetzung> Zugriff [25.10.2022].

Kurzfassung / Summary

„Juden/Jüdisches im zeitgenössischen Puppen-, Figuren- und Objekttheater“ – Bericht einer Reise

Ausgehend von einer Feldforschung im Zeitraum von November 2021 bis Dezember 2022 stellt diese Masterarbeit eine kultur- und zeitgeschichtlich kontextualisierte Analyse von Puppen-, Figuren- und Objekttheateraufführungen dar, die sich mit jüdischer Geschichte, Tradition und Kultur befassen. Der Fokus liegt dabei auf der visuellen Präsentation jüdischer Figuren und dargestellter Personen.

Puppentheater ist voller Methaphern. Jene vom gottgleichen Menschen als Schöpfer, der seine Kreatur belebt und kontrolliert, aber auch jene von der gottgleichen Puppe, die Wirkmächtigkeit über ihre menschlichen Puppenspieler ausübt und jene vom Glauben an das Magische in der Puppe, was sie leben, sterben und wieder auferstehen lassen kann, sowie jene von der Seele der Puppe. Im Midrasch Bereshit Rabbah wird die Seele mit fünf Namen bezeichnet. In Analogie dazu werden diese fünf Namen auf die Seelen der Puppe bezogen.

Die Verfasser:in hat sich von der Magie der Puppe einnehmen lassen und wurde in sechs Stationen auf eine Reise durch die Puppentheaterwelt geschickt. Die dabei gemachten Beobachtungen und gewonnenen Erkenntnisse zeigen den gegenwärtigen Trend in der Darstellung von jüdischen Lebenswelten im österreichischen Puppen-, Figuren- und Objekttheater.

"Jews/Jewishness in Contemporary Puppet, Figure and Object Theater" – A Quest Report

Based on field research conducted between November 2021 and December 2022, this master's thesis presents a culturally and historically contextualized analysis of puppet, figure, and object theater performances dealing with Jewish history, tradition, and culture. The focus is on the visual presentation of Jewish figures and depicted persons.

Puppetry is full of metaphors. Those of the godlike man as creator, who animates and controls his creature, but also those of the godlike puppet, which exercises power over

its human puppeteers, and those of the belief in the magic of the puppet, which can make it live, die and rise again. This magic also includes the belief in the soul of the puppet. In the Midrash Bereshit Rabbah, the soul has five names. By analogy, these names refer to the souls of the puppet.

The author let herself be taken in by the magic of the puppet and was sent on a quest through the world of puppet theater in six stations. The observations made and insights gained show the current trend in the representation of Jewish life worlds in Austrian puppet, figure and object theater spectacles.