

Laurette Burgholzer: Artikulationen des Uneins-Seins. Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland.

In: Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater.

Hg. v. Laurette Burgholzer, Beate Hochholding-Reiterer.

Berlin: Alexander 2021 (itw : im dialog 5), S. 240–260.

Laurette Burgholzer
(Freie Universität Berlin)

Artikulationen des Uneins-Seins

Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland

Gegenwärtiges Figurentheater vermag durch seine ihm eigenen künstlerischen Strategien des Miteinanders menschlicher Körper und anorganischer Materialien, die Prozesshaftigkeit und Kontingenz von Identitäten zu verhandeln. In den letzten Jahrzehnten sind vielfältige Ausformungen der offenen Manipulation entstanden, bei welchen Spieler_in und Objekt gleichzeitig, aber nicht gleichermaßen und gleichmäßig, auf der Bühne sichtbar sind. Diese haben es erlaubt oder geradezu eingefordert, mit figurentheatraler Aufführungspraxis Identitätsbehauptungen eben nicht mit beständigen, geschlossenen Körpern zu belegen. Vielmehr werden durch materielle, visuelle, stimmliche, dramaturgische Inszenierungsweisen binäre Oppositionspaare wie etwa jene von Manipulator_in und Manipuliertem, aktivem Subjekt und passivem Objekt, Menschlichem und Nicht-Menschlichem, Realem und Fiktivem, Weiblichem und Männlichem merklich zurück in die unvergleichbar komplexere Zone der fluiden, artifiziellen, vernetzten Entitäten befördert.

Dass es in der Hierarchie der performativen Künste noch immer Legitimationsbedarf für das theatrale Agieren-Können mit Objekten gibt, lässt sich an Benennungsbaustellen im deutsch- und französischsprachigen Raum erkennen. Zugleich zeugen diese Versuche einer Markierung von Neuausrichtungen bzw. von größerer Stimmigkeit mit der gegenwärtigen Spielpraxis von den Dynamiken und Konflikten in der Organisation ebendieses Uneins-Seins. Während in Frankreich von einigen Praktiker_innen gefordert wird, anstelle von ›théâtre de marionnettes‹ (Puppentheater) von ›théâtre de marionnettistes‹ (Puppenspieler_innentheater) zu sprechen und somit die menschlichen Akteur_innen ins Zentrum zu rücken, wird im deutschsprachigen

Raum seit etwa 20 Jahren bisweilen der Terminus ›Theater der Dinge‹ verwendet, um den Begriffen ›Puppentheater‹ und ›Figurentheater‹ mit ihren möglichen ästhetischen Reduktionen auf Kindliches oder Figuratives zu entkommen. Bezeichnend für diese Theaterform wären also die Dinge – Puppen, Alltagsobjekte, Masken, formlose Materialien etc. – als Werkzeuge im temporären Kontakt mit menschlichen Körpern und nicht primär die Entstehung von Figuren. Die Argumentationsweise ist in beiden Fällen bipolar, hin zum Subjekt oder hin zum Objekt. Frei nach Michel Serres und Bruno Latour wäre es interessant, den Blick in die Mitte zu lenken und ein performatives Miteinander von Quasi-Objekten oder Quasi-Subjekten zu denken, deren Allianzen auf Zeit Vernetzungen bilden und der Realität etwas hinzufügen (vgl. Latour 1995: 71ff.; Serres 1987).

Wie können Konzepte und Erscheinungsformen des Uneins-Seins im Figurentheater der Gegenwart erforscht werden? In Komplementarität zur »Klappsessel-Theaterwissenschaft« (Otto 2020: 260), die sich primär mit zeitgenössischen Endprodukten von Theaterarbeit, d. h. der Inszenierung und öffentlichen Aufführung, befasst, basiert dieser Beitrag auf Feldforschung in Figurentheater-Ausbildungsstätten, deren Tun die Theaterpraxis eines konkreten Zeitraums mitkonstituiert. Dieser Modus von Theaterwissenschaft sucht die Nähe zu nicht-öffentlichen Prozessen der Vermittlung von verkörpertem und intellektuellem Wissen, die der Aufführungspraxis vorangehen oder diese begleiten. Hierzu zählen Theater- und Körperkonzepte, Terminologie und Körpertraining, Methoden des Spiels, das Erproben der Stückentwicklung und der Inszenierung. Ausbildungsstätten sind für die Öffentlichkeit meist unzugängliche, geschützte, Experiment und Scheitern zulassende Räume.

Es gilt, Theaterpraxis nicht allein auf öffentliche Aufführungen begrenzt zu denken, da diese lediglich der sichtbaren Spitze eines Eisbergs entsprechen, dessen schwerwiegendster – und theaterwissenschaftlich zuweilen ausgeblendeter – Teil die Arbeit in Theaterschulen, Laboratorien, Ateliers enthält (vgl. Cruciani 2006: 24). Zeitgenössische Ausbildungen von Puppen- bzw. Figurenspieler_innen haben als Forschungsgegenstände im deutsch- und französischsprachigen Raum bislang kaum Beachtung gefunden.¹ Die Feldforschung ist

durch die Anwesenheit in Unterrichts- und Workshopformaten in verschiedenen Ausbildungsstätten, die Entwicklung und Durchführung von dem Gegenstand angemessener Notation und deren Nachbearbeitung zeitintensiv. Die graduell mehr oder minder teilnehmende, jedoch niemals außenstehende Beobachtung erfordert ein Reflektieren der eigenen Position in der Forschungspraxis (wenngleich dieses Erfordernis grundsätzlich allen theaterwissenschaftlichen Methoden gemein ist). Die im Folgenden zitierten und paraphrasierten Aussagen sowie Beschreibungen basieren auf Forschungsaufenthalten an Figurentheater-Ausbildungsstätten in Frankreich und Deutschland sowie Interviews mit Lehrenden der *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* (ESNAM, Charleville-Mézières), der *École du Théâtre aux Mains Nues* (Paris), der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch (Berlin) sowie der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (Stuttgart), die 2017–2020 im Rahmen eines SNF-geförderten Postdoc-Forschungsprojekts durchgeführt wurden.

(Re-)Agieren lernen im Theater der Dinge

Die Tendenz zur Professionalisierung von Puppen- bzw. Figurentheater mittels institutionell verankerter, normierter Ausbildungen bzw. Hochschulstudien verläuft international asynchron. Seit den 1970er-Jahren werden in Ost- bzw. Westdeutschland einschlägige Ausbildungen angeboten. An der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch ist es seit 1972 möglich, Puppenspiel zu studieren, während der Figurentheater-Studiengang in Stuttgart 1983 gegründet wurde. In einer Kleinstadt im Nordosten Frankreichs wurde 1987 die Staatliche Hochschule für Puppenspiel mit ihrem dreijährigen Studium eröffnet, darüber hinaus existieren in Paris und ganz Frankreich spezialisierte Kultureinrichtungen, die mehrmonatige Grundausbildungen anbieten. Gegenwärtige Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland richten sich – aus personellen, institutionellen, figurentheatergeschichtlichen Gründen – unterschiedlich aus, sodass je nach Ausbildungsstätte beispielsweise die Nähe zum Schauspiel, zur Wortkunst oder zur bildenden Kunst im Curriculum und Profil stärker hervortritt.²

Jüngere Entwicklungen im Kontext der Auflösung von Gattungsgrenzen (u. a. zwischen Puppentheater, Performance, Tanz, Oper) und den mittlerweile in Westeuropa dominierenden Spielweisen der offenen Manipulation bringen neue Anforderungen an Puppenspieler_innen mit sich. Sie verbergen ihre eigenen Körper nicht mehr zwangsläufig im Schatten, hinter Wänden oder Tüchern. Das Manipulieren/Animieren künstlicher, figurativer oder abstrakter Körper und Materialien auf der Bühne geschieht heute häufig direkt vor den Augen des Publikums. Die Akteur_innen sind ebenso sichtbar wie die Dinge. Diese scheinbar banale Beobachtung inkludiert den Schluss, dass diese Eindringlinge, die menschlichen Körper im Raum, nun organisiert, gestaltet, inszeniert und in ihren Verhältnissen zu den Objekten neu gedacht werden müssen.

Im Ausbildungskontext bedeutet diese Entwicklung der Inszenierungspraxis nicht etwa eine alleinige Hinwendung zu Methoden des Schauspiels als Kompetenz-Nucleus menschlicher Bühnenpräsenz, sondern eine mental-körperliche Umkehrung: Das Agieren-Lernen im Theater der Dinge ist ein Reagieren-Lernen und eine Arbeit am eigenen Fremdkörper.

Den hier berücksichtigten Ausbildungen ist die Vermittlung von speziellem Körpertraining gemein, abzielend auf variantenreiches Agieren mit Objekten oder durch/für/gegen sie. Die jeweiligen Ausprägungen, Methoden, Terminologien und historischen Einschreibungen dieser Trainings differieren und sind mitunter das Resultat individueller Lehrenden-Laufbahnen.

Wie kann der eigene menschliche Körper zum Fremdkörper und/oder in den Dienst eines Dings gestellt werden? Auf didaktischer Ebene koexistieren in den Ausbildungsstätten zwei Modi der Vermittlung dieses spezifischen Körpergebrauchs: Einerseits werden den Schüler_innen u. a. Maskenspiel und Pantomime angeboten, in welchen der Körper und seine Bewegungen auf dezidiert nicht-alltägliche Weise gedacht und bewegt werden, und/oder ein materielles, dem Körper fremder Gegenstand Impulsgeber ist. Andererseits werden für Akteur_innen im Theater der Dinge maßgeschneiderte Kurse angeboten, in deren Mittelpunkt die Organisation der menschlichen und nicht-menschlichen Körper im Raum stehen, mit ihren

Bewegungen und Fixierungen, ihren Blick- und Ausrichtungen als markierte Intentionen. In beiden Fällen wird eine Sensibilität für die Porosität von Subjekt-Objekt-Beziehungen geschult. Was will das Ding? Wie berührt es mich? Wie greife ich es? Wozu bringt es mich? Die Arbeit am eigenen Fremdkörper erfordert, den organischen Körper und seine Bewegungen nicht global, sondern räumlich und zeitlich dissoziiert zu denken. Das Zerlegen von Bewegungsabläufen und Komponieren eines ostentativ artifiziellen Körpers in seinen prekären Verhältnissen zu den Dingen lässt fluide, amöboide Entitäten erscheinen und verschwinden. Die Suche nach außer-alltäglicher Körperlichkeit zielt sowohl auf das Evozieren von anthropomorphen oder chimärenhaften Figuren als auch auf das zurücknehmende In-den-Dienst-des-Objekts-Stellens des menschlichen Körpers ab. Diese künstlerischen Strategien gründen im Mehrere-Sein als Grundbedingung von Figurentheater bzw. Theater der Dinge und eröffnen – stets im Plural – das Andere-Werden.

Artikulierte Körper

Claire Heggen, 1946 geboren, lehrt bereits seit 1988 an der École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette und hat von Januar bis März 2019 den Abschlussworkshop für die sieben Schüler_innen der Puppenspiel-Grundausbildung an der Schule des Théâtre aux Mains Nues geleitet. Ihre pädagogische Praxis an beiden Ausbildungsstätten speist sich aus ihrem eigenen, heterogenen Werdegang – der u. a. eine Ausbildung in klassischem Ballett, Berufstätigkeit als diplomierte Sportlehrerin, eine Mime-corporel-Ausbildung bei Étienne Decroux, Workshops mit Moshe Feldenkrais und Gerda Alexander inkludiert – und ihrer langjährigen künstlerischen Praxis mit ihrer Compagnie Théâtre du Mouvement.³

Zu Beginn des ersten Workshoptags auf der Probebühne des Théâtre aux Mains Nues stellt Heggen kurz ihren pädagogischen Arbeitsschwerpunkt für die kommenden Wochen vor: »Avec le corps et le corps en relation avec les objets, faire du ›lyrisme objectif‹, c'est-à-dire partir des objets pour faire quelque chose de lyrique [Mit dem Körper

und dem Körper im Verhältnis zu den Objekten, ›objektive Lyrik‹ machen, das heißt, von den Objekten ausgehen, um etwas Lyrisches zu machen]« (Heggen, Workshop 21.1.2019).

Zunächst bittet Heggen die Schüler_innen, ohne Anweisungen Aufwärmübungen, wie sie es gewohnt seien, zu machen. Die Gruppe verteilt sich zögerlich im Raum, einige Teilnehmer_innen beginnen stehend oder liegend mit individuellen Dehn- und Yogaübungen, reiben und schütteln sich, springen am Platz, blicken fragend um sich. Eine Schülerin holt aus dem Fundus kurze Stöcke, die Gruppe findet sich im Kreis stehend ein und mehrere Stöcke werden zeitversetzt von Person zu Person geworfen. Die sichtliche Unschlüssigkeit der Schüler_innen resultiert daraus, dass die Lehrenden in dieser Grundausbildung jeweils verschiedenartige und stets angeleitete Aufwärmübungen durchführen. Eine kollektiv angeeignete Routine aller Schüler_innen gibt es nicht. Heggen, die diese Hintergründe aus dem Ausbildungsalltag nicht kennt, teilt ihre Beobachtungen zur Körperlichkeit mit: Es dominiere die Vertikalität des Körpers sowie seine Globalität, der Körper bewege sich als gesamte Masse im Raum, man müsse aber das Gegenteil suchen. Heggen erklärt, der Unterschied zwischen dem Animieren und dem Manipulieren liege in ihrem Begriffsverständnis darin, dass bei der Manipulation der Spieler_innenkörper das Objekt bewege, während bei der Animation das Objekt den menschlichen Körper bewege. Wie kann der Spieler_innenkörper dazu gebracht werden, sich zugunsten des Objekts zu verflüchtigen? Indem er die Haltungen, Bewegungen, Gesten des alltäglichen, gewohnten, vertikalen Körpers verlässt und sich einem »corps fictif, décentré, excentré [fiktiven, dezentrierten, exzentrischen Körper]« (ebd.) annähert.

Eine Übung mit jeweils zwei Schüler_innen und einem Tennisball als Hilfsmittel dient als erster Schritt auf dem Weg zu dieser nicht-alltäglichen Körperlichkeit. Heggen formuliert die pädagogische Absicht häufig in Form von Aphorismen oder Metaphern: »Décomposer et réorganiser le corps autour de l'objet, et trouver une manière d'habiter le corps autrement [Den Körper rund um das Objekt zerlegen und neu organisieren, und eine Art und Weise finden, den Körper anders zu bewohnen]« (ebd.). Eine Person liegt am Boden, die andere positioniert sich in geringer Entfernung zu ihr und rollt den

Ball in Richtung des liegenden Körpers, aus unterschiedlichen Winkeln. Das erklärte Ziel der Übung ist, den Ball möglichst ungestört am Boden weiterrollen zu lassen auf seiner anfangs eingeschlagenen Bahn, allerdings ohne dafür raumgreifende, schroffe Ausweichbewegungen des liegenden Körpers zu vollführen. Die Schüler_innen machen anschließend dieselbe Übung, diesmal alleine und ohne Ball, um zu erspüren, zu erinnern, bewusst zu machen, »comment le corps se meut et s'émeut sous l'influence de l'objet [wie sich der Körper unter dem Einfluss des Objekts bewegt und bewegt wird]« (ebd.) bzw. wie der menschliche Körper im übertragenen Sinne emotional bewegt wird. Die Schüler_innen erproben, wie sie ihre Körperregungen auf ein Minimum reduzieren können und sukzessiv kontrollieren können – z. B. zuerst die linke Hüfte leicht anheben, dann senken und zugleich die rechte Hüfte anheben – um das rollende Objekt in seiner Ausrichtung und Bewegung zu belassen. Heggen kommentiert in knappen Aussagen die Übungen, fordert die Schüler_innen dazu auf, die Motoren bzw. Bewegungsimpulsgeber des liegenden Körpers zu finden, den Körper zu zerlegen und geschmeidig zu machen: »moins activiste, plus moëlleux [weniger aktivistisch, weicher]« (ebd.). Im Verlauf des mehrwöchigen Workshops sind Übungen dieser Art, allein oder zu mehreren, eine Konstante. Die Schüler_innen erproben das Auslagern des imaginären Motors aus dem eigenen Körper in ein Objekt – Ball, Tuch, Brett, Puppe, mit der Hand gehaltene Maske – und die Grenzen des physisch Machbaren. Ihre Körper folgen den Objekten in allen Achsen und mit wechselnden Geschwindigkeiten durch den Bühnenraum, sie drehen, beugen, strecken und winden sich. Das Objekt bewegt sich zwischen den Beinen eines stehenden Schülers durch, und der gesamte Spielerkörper muss folgen, denn »il faut se plier à la volonté de l'objet. [...] Par où le masque passe, mon corps doit passer [man muss sich dem Willen des Objekts beugen. Wo die Maske durchgeht, muss mein Körper durchgehen]« (ebd.).

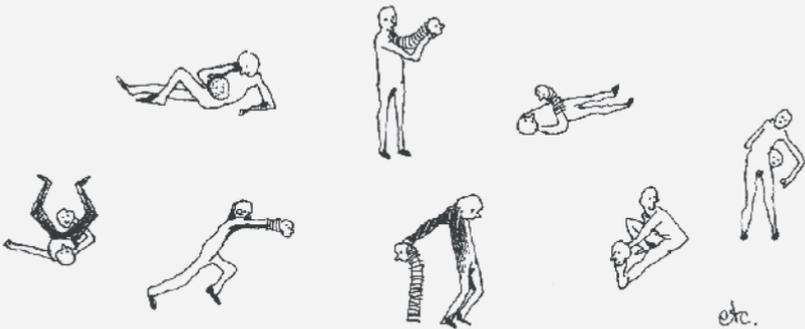
Die Bewegungen des Objekts sollen dabei weder mit der Körperbewegung der Spieler_innen noch mit deren Blicken antizipiert werden, und unnötige Bewegungen sind zu vermeiden; auch bleiben – dem Bild des zerlegten Körpers gerecht werdend – bei aufrechter Haltung die Füße so lange im Boden verwurzelt bis das sich vom



masque-main

Pascale a apporté plusieurs masques à main (hauteur env. 15 cm), plus ou moins lourds, en résine, faits par elle-même et des participants de stage.

Les élèves sur le plateau (chacun pour soi, simultanément) refont des propositions avec les masques (mousse ou résine) et les marionnettes-tuyaux pour les montrer à Pascale :



Laurette Burgholzer, Notizbuch-Auszug zum Abschlussworkshop von Claire Heggen (mit Masken und Puppen von Pascale Blaison), École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 2019. © Laurette Burgholzer.

Menschenkörper fortbewegende Objekt dessen Schwerpunkt derart verlagert hat, dass eine Fortbewegung unumgänglich ist. Heggen betont im Workshop die notwendige mentale Umkehrung der Kräfteverhältnisse dieses Mehrere-Seins, es gehe darum zu fragen, »qu'est-ce que l'objet me fait faire au lieu de qu'est-ce que je fais faire à l'objet [was macht das Objekt mit mir, anstelle von ›was mache ich mit dem Objekt.‹« (ebd.).

Die Übungen, die Heggen speziell für Figurentheater-Ausbildungen konzipiert hat, sind als Training gedacht, um in täglicher Routine nach und nach Automatismen in dieser nicht-alltäglichen Körperlichkeit im (Re-)Agieren auf Dinge zu entwickeln. Der Sitz des Bewegungsimpulses und der Ausrichtung, den Heggen in ihrer Terminologie als Motor bezeichnet, kann sich – als Vorbereitung auf das Animieren

von Objekten – auch im menschlichen Körper selbst befinden, zum Beispiel in einer Hand. Eine Übung, die zunächst liegend, dann in stehender Variante und schließlich in Bewegung durch den Raum durchgeführt wird, dient der Bewusstwerdung über die Artikulationen des Körpers, der zunächst eine T-Form einnimmt. Eine Hand streicht über den Brustkorb, weiter bis zur gegenüberliegenden Hand und streckt sich noch darüber hinweg. Die Forderung nach »articulation [Artikulation bzw. Gelenk]« (Heggen, Workshop 23.1.2019) der Bewegungen wird hier in ihrer französischsprachigen Doppeldeutigkeit an den menschlichen Körpern manifest, denn die Bewegung artikuliert sich, indem sie sukzessive den Gelenken der Körperglieder folgt. Zuerst biegt sich das Handgelenk, anschließend Ellbogen, Schulter, bis schließlich das Schulterblatt der Fortbewegung folgt. Die Schüler_innen wiederholen die Übungen, und Heggen kommentiert und korrigiert, bis der Eindruck entsteht, dass »le corps est entraîné par le moteur [der Körper vom Motor mitgetrieben wird]« (ebd.) anstelle ein Objekt zu transportieren.

Arbeit am eigenen Fremdkörper und wiederkehrende Prinzipien

In Heggens Körpertrainings werden nach und nach verschiedenartige Objekte eingeführt, die mitunter sowohl schwer zu handhaben sind als auch einer offenkundigen Anthropomorphisierung widerstehen. Quadratische, etwa 1x1 Meter große Holzplatten werden von den Schüler_innen nach denselben Prinzipien der Artikulation erkundet wie menschliche Körper, sie werden theatral umorganisiert. Wo genau könnte der Motor sitzen? Welcher Punkt, welche Achse kann fixiert werden, um das Objekt nicht in seiner Globalität im Raum gleiten, rotieren, kriechen zu lassen? Das Miteinander von Mensch und Ding ist in den Erprobungen der Schüler_innen facettenreich, kurzweilige Symbiosen ergeben eine statische, liegende Platte mit kleinen, strampelnden Füßen, dann einen rotierenden menschlichen, aufrechten Körper mit riesenhaftem, quadratischem Kopf oder einen behäbigen Platten-Torso mit sechs Beinen. Das kontinuierliche Erscheinen, Verschwinden, Verwandeln, das im Gange ist, wird von Heggen in

fragender Weise begleitet: »Quels nouveaux corps, quels personnages peuvent arriver ? [Welche neuen Körper, welche Figuren können daherkommen?]« (Heggen, Workshop 30.1.2019). Die experimentierende, tastende Arbeit im Mit-, Neben-, Gegeneinander von Mensch und Ding ist eine Suche nach »tout ce qui peut troubler la vision du corps, les lignes cardinales du corps [allem, was das Körperbild und die Kardinallinien des Körpers verwirren kann]« (ebd.).

Die pädagogische Annäherung an die Artikulation von Bewegungen organischer und anorganischer Körper im Raum wurde zwar eigens für die in Europa relativ neuen Anforderungen eines Spiels mit den Verhältnissen zwischen Mensch und Ding in offener Manipulation konzipiert, zugleich handelt es sich jedoch um historische Prinzipien des ostentativen Körpergebrauchs, die erst im Vergleich von Körperkonzepten, Bewegungsmodi und Terminologien in den verschiedenen Ausbildungsstätten deutlich hervortreten.

Pierre Blaise (*1954) etwa, der die Schule des Théâtre aux Mains Nues leitet, evoziert häufig in seiner Lehre, in welcher er meist mit Handpuppen und Bunraku-Übungspuppen arbeitet, die Notwendigkeit des mentalen und körperlichen Trennens: »Ne regardez pas les marionnettes, savourez la dissociation comme si elles étaient indépendantes de vous [Schaut nicht die Puppen an, genießt die Dissoziation, als wären sie von euch unabhängig]« (Blaise, Unterrichtseinheit 4. 2. 2019). Heggen fordert die Schüler_innen auf, den Beginn der Bewegung eines Objekts mittels »impulsion [Impuls]« bzw. »élan [Schwung]« (Heggen, Workshop 23.1.2020) zu markieren. Wenn sich das Objekt durch den Raum bewege, sollen die Schüler_innen einen leichten Widerstand hinzufügen, als durchquere es eine dichte Materie (vgl. ebd.). Das Ende einer Bewegung – des menschlichen Körpers und/oder des Objekts – mündet nicht in einer Entspannung, sondern in einem spannungsgeladenen Anhalten, denn gerade in dieser Spannung liege der Unterschied zwischen alltäglicher, gewöhnlicher Bewegung und einer theatralen Bewegung, die zur Geste werde (vgl. Heggen, Workshop 21.1.2019). Gilbert Epron (*1959) wiederum, der in Paris bildende Kunst und Schauspiel an der Charles-Dullin-Schule studiert hat und wie Claire Heggen sowohl am Théâtre aux Mains Nues Lehrerschaft hat als auch an der ESNAM, hat das sogenannte

ADAMA-System entwickelt, ein didaktisches Mittel zur Zerlegung und Komposition von Bewegungen. Die Anfangsbuchstaben stehen für die fünf aufeinander folgenden Segmente – »appui [Halt bzw. Stand], direction [Richtung], appel [Aufruf], mouvement [Bewegung], attitude [Haltung]« (Epron, Unterrichtseinheit 5. 11. 2018). In Stuttgart und in Berlin basieren viele Übungen auf Prinzipien der Biomechanik – eine Intention hat eine Richtung, eine Bewegung inkludiert einen Widerstand und Bewegungselemente, »wir arbeiten ebenfalls mit Auftakten, mit otkas, posyl, stoika« (Joss, Interview 18. 11. 2020).

Dieses Demontieren von Alltagskörpern und Alltagsbewegung und das artifizielle Neuzusammensetzen mit ihren jeweiligen Terminologien und Arbeitsmethoden tauchen heute in Ausbildungen für das Theater der Dinge auf. Zugleich handelt es sich um eine Weiterführung theatraler Körperarbeit, die – u. a. bei François Deslarte, Wsewolod Meyerhold, Étienne Decroux, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Pina Bausch – die kleinsten Anteile von Bewegungen bzw. Mikroaktionen und autonome Körper-Teile sucht, um daraus »secondo le regole di combinazione di un'anatomia seconda, artificiale [nach den Kombinationsregeln einer anderen, artifiziiellen Anatomie]«, einen »corpo fittizio, extraquotidiano [künstlichen, außer-alltäglichen Körper]« (De Marinis 1997: 170) zu komponieren.

Andere Werden: Maske als Metapher, Objekt, Vermittlerin

Heggens entlehnt häufig ihrem ehemaligen Mentor Decroux eigenwillige Metaphern und Aphorismen, die für dessen Mime-corporel-Lehrmethoden charakteristisch waren. So führt sie beispielsweise Übungen zur Präzisierung der Blick- und zugleich räumlichen Ausrichtung – des Kopfes, eines anderen Körperteils, oder eines Objekts – mit einem Decroux-Zitat ein: »Les yeux peints sur le visage [Die auf das Gesicht gemalten Augen]« (Heggen, Workshop 18. 2. 2019). Da sich diesem Bild gemäß, die Augäpfel nicht bewegen, geht die Änderung der Blickrichtung mit der Neuausrichtung des Kopfes einher. Was im Spiel als Kopf definiert wird (ein Knie, ein Puppenkopf, ein menschlicher Torso, eine Maske, ein verformtes Blatt Seidenpapier), ist nicht



papier s'étire, devient long → jambes s'étire
(doigts et orteils achés)



des formes intéressantes
du papier en volume
avec des ombres
apparaissent et
disparaissent.



une élève fait un masque : papier serré autour
de la tête, collé au visage avec un trou au
niveau de la bouche, elle tire et fait bouger la langue.
Le restant de la feuille forme une sorte de crinière.



une élève froisse le
papier et le met dans
sa chemise par le col,
puis elle fait ressortir
le papier entre deux
boutons et avance
la tête baissée avec
les cheveux qui font
ridesu.

*Laurette Burgholzer, Notizbuch-Auszug zum Workshop von Claire Heggen,
École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette,
Charleville-Mézières, 2019. © Laurette Burgholzer.*

ausschlaggebend. Heggen lässt die Schüler_innen am eigenen Leib und am Objekt das Rotieren bzw. Kippen des Kopfes in der horizontalen, diagonalen und vertikalen Achse sowie ihre Kombinationen erproben: Blick nach oben links, schweifend von Punkt A nach Punkt B, nach unten rechts etc. – wenn zur mechanischen Exekution ein Variieren von Dauer, Geschwindigkeit und Halt kommt, so stellen

die Schüler_innen fest, können Bedeutungen und Intentionen mit der Blickrichtung assoziiert werden. Das Sprachbild der aufgemalten starren Augen und seine Umsetzung in eine artikulierende, Präzision suchende Körperpraxis führt in der wirkungsvollen Animation einer an der Hand oder am Kopf getragenen Maske dazu, dass »le masque te dérange [die Maske einen stört bzw. in Unordnung bringt]« (Heggen, Workshop 21. 2. 2019). Sie zwingt ein kontrolliertes Ungleichgewicht bzw. prekäres Gleichgewicht auf, ein Sich-Verbiegen, ein Begeben in unbequeme Positionen. Diese permanente Störung und Neuorganisation des Körpers durch das Objekt hat wiederum ihre Entsprechung auf der Wirkungsebene. Heggen arbeitet sowohl in ihrer pädagogischen als auch in ihrer Inszenierungspraxis mit Masken, die anstelle des Gesichts andere Körperteile (Knie, Schulter, Becken etc.) als Ankerpunkt haben. Mit jedem Wechsel dieses Besetzens wird eine Neuorganisation des soeben entstandenen fiktiven Körpers eingefordert: Was ist nun der Rumpf dieses Wesens, welche sind seine Gliedmaßen, wie agiert und bewegt es sich? Hinsichtlich der Frage des Uneins-Seins im wörtlichen Sinne ist bei Heggen die Vervielfältigung dieses Maskentyps relevant, denn die mehr oder minder anthropomorph gestalteten Masken – von mehreren Schüler_innen beidhändig animiert – nehmen als im Raum schwebender und sich niederlassender Schwarm einen menschlichen Körper in Beschlag, gleich einer Invasion der multiplen, intentionsbegabten Dinge (vgl. Heggen, Workshop 4. 2. 2019).

Gegenständliche Masken symbolisieren zwar bis heute Theater, insbesondere in seiner Eigenschaft als Ort und Prozess der Metamorphose, zugleich sind sie – abgesehen von Inszenierungen einzelner Künstler_innen wie Omar Porras oder Familie Flöz, die konsequent mit Masken arbeiten, und experimentelleren Einsatzformen im Tanz- und Performancebereich sowie als punktuelle Effekträger – auf der Gegenwartsbühne selten zu sehen. In mehreren Figurentheater-Ausbildungsstätten allerdings sind Maskenspiel und mitunter Maskenbau integrale Bestandteile der Lehre, etwa in den untersuchten Ausbildungen in Berlin, Charleville-Mézières, Paris und Stuttgart. Bei näherer Betrachtung der Vermittlungspraxis sowie im Gespräch mit den Lehrenden werden sowohl Analogien als auch Divergenzen in

Hinblick auf (didaktische) Funktionen und ästhetische Einschreibungen der Maske im Figurentheater-Ausbildungskontext deutlich. Ein markanter Unterschied wird etwa in der Verwendung – oder Nicht-Verwendung – von Neutralmasken deutlich. In Frankreich ist dieser Maskentypus, der meist nur für pädagogische Zwecke zum Einsatz kommt, seit seiner Initiierung an Jacques Copeaus École du Vieux-Colombier zu Beginn der 1920er-Jahre und seiner Fortentwicklung durch Jacques Lecoq und Amleto Sartori in zahlreichen Schauspiel-ausbildungen und entsprechend auch an der ESNAM verankert. Von Puppen- bzw. Figurentheater-Lehrenden im deutschsprachigen Raum wird die Neutralmaske mitunter mit einer allzu ›schönen‹, poetischen Körperlichkeit assoziiert, während beispielsweise an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch »die Maske schon eher zur Deformation, zur Verletzung, zum Monströsen tendiert« (Joss, Interview 18. 11. 2020).

Guy Freixe⁴ (*1957) wurde von Beginn seiner Schauspielaufbahn an – als Schüler Jacques Lecoqs und Truppenmitglied in Ariane Mnouchkines Théâtre du Soleil – von der Arbeit mit Masken geprägt. An der ESNAM vermittelt er Maskenspiel in Form von Intensivworkshops mit Neutralmaske für die Studienanfänger_innen und expressiven Masken unterschiedlichster, internationaler Macharten (u. a. Commedia- und Topeng-Masken, Voll-, Halb-, Stirn-Nasen-Masken aus Stoff, Leder, Holz) für die Fortgeschrittenen. Da Freixe nicht über Spiel- oder Inszenierungserfahrung im Bereich Puppentheater verfügt, bauen seine Lehrtätigkeit und seine sprachliche Vermittlung auf einem schauspielerischen Verständnis von Maskentheater auf, in welchem – abgesehen von der Arbeit mit Neutralmasken – das Sprechen und der dramatische Text maßgeblich sind. Das Spiel mit gegenständlichen Masken basiert in Freixes Verständnis nicht auf einer Technik oder Grammatik des Körpergebrauchs, sondern ist primär eine Einladung zum Erfahren der Zeichenhaftigkeit des Körpers und zur Stärkung der Vorstellungskraft, denn Maskenspiel bedeute, »se confronter à la pluralité [sich der Pluralität zu stellen]« (Freixe, Workshop 11. 3. 2019).

Das simultane Mehrere-Sein und das sukzessive Wechseln von Identitätsbehauptungen ist eine strukturelle Gemeinsamkeit von Masken- und Figurentheater. Dementsprechend gilt, analog zum Körper,

der sich – u. a. Heggens pädagogischer Vermittlungsarbeit – in den Dienst des Objekts stellen solle, »l'acteur doit se mettre au service du masque [der Schauspieler muss sich in den Dienst der Maske stellen]« (ebd.), die von der jeweiligen Maske verlangte Körperlichkeit und Stimme finden und während des Spiels beibehalten (vgl. ebd. 15.3.2019). Die körperliche Vorbereitung für das Maskenspiel inkludiert in Freixes Workshops Koordinationsübungen mit bewegten und fixierten Körperanteilen, Schwerpunktverlagerungen, das Halten von spannungsgeladenen Positionen, sowie Ensembleübungen zur Schulung der Aufmerksamkeit und Reaktionsbereitschaft.

Le masque est essentiel dans les écoles. [...] Le masque est un autre visage, il introduit un autre corps, il introduit un autre type de présence et donc il nous permet d'être dans le double, d'être dans l'invention de ce double et, au fond, de le faire vivre. [...] Autre visage, autre corps, autre scène, autre espace. C'est ce déplacement, ce déportement, ce décalage, qui est la poétique du masque.

[Die Maske ist essenziell an den Schulen. Die Maske ist ein anderes Gesicht, sie führt einen anderen Körper ein, eine andere Art von Präsenz, und erlaubt uns dadurch in dieser Doppelheit zu sein, dieses Double zu erfinden und es letztlich zum Leben zu erwecken. Anderes Gesicht, anderer Körper, andere Bühne, anderer Raum. Gerade diese Verlagerung, dieses Ausscheren, diese Verschiebung ist die Poetik der Maske.] (Freixe, Interview 15.1.2020)

Der didaktische Mehrwert von Erfahrungen mit Maskenspiel in der Figurentheater- bzw. Puppenspielausbildung liegt in Frankreich wie in Deutschland in der Kombination von vitalem Imaginieren und leiblichem Erfahren nicht-alltäglicher Körperlichkeit mit der Kompetenz zur körperlichen Präzision und Dissoziation, dem »sens du scalpel [Skalpelli-Sinn]« (Freixe, Interview 14.3.2019), denn im »Maskentheater darf es keine parasitären Nebenbewegungen geben« (Joss, Interview 18.11.2020). An der HfS Ernst Busch folgt das kurze, intensive »Szenestudium Maske« auf ein etwa achtwöchiges Erarbeiten von Schauspiel-Grundlagen. Für den Theaterpraktiker Markus Joss (*1967), der eine handwerkliche Ausbildung und ein Regiestudium absolviert hat und erst im Rahmen seiner Ausbildungstätigkeit im

Puppenspielkunst-Studium an der HfS Ernst Busch begonnen hat, mit Masken zu arbeiten, sind zwei Elemente im Maskenspiel bestimmend: Zentral sei das eigene Agieren und das gegenseitige Beobachten des Körpers auf Zeichenebene, denn die Maske mache deutlich dass »ich meinen eigenen Körper wie eine Puppe führen muss, [...] ich die Reduktion genießen kann und weiß, manchmal erzählt ein Blick, eine Bewegung *alles*« (ebd.). Die im Sinne der Zeichenhaftigkeit und Lesbarkeit kontrollierte Haltung, Gestik, Bewegung oszilliere mit der Hingabe ans Material: »Der Mensch blickt durch die Maske raus und ein anderer schaut ihn an. Er wird zu diesem anderen. Das hat mit Hingabe zu tun. Dieses Material determiniert mich! Da kann ein gradueller Kontrollverlust wiederum stattfinden« (ebd.).

Der im Figurentheater-Studiengang an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart das Fach »Grundlage Maske« lehrende Florian Feisel (*1972) sieht in der Maske einen »Schnittpunkt: Puppenspiel ist es nicht, aber Figurentheater ist es schon sehr« (Feisel, Interview 19.11.2020). Diese Einschätzung scheint auch den Etappen seines eigenen Werdegangs zu entsprechen, vom Schauspielstudium über eine Maskentheater-Spielpraxis hin zum Puppenspielkunst-Studium an der HfS Ernst Busch und seiner Lehrtätigkeit in Stuttgart. Das Maskenspiel wird an der HMDK möglichst früh angeboten, als Erfahrungsraum für eine andere Körperlichkeit und all das, was eine Figur sein kann:

Die Maske ist im Grunde eine der ersten Figuren-Formationen in dem Sinne, dass die Figur, verstanden als Phänomen, sich zusammensetzt aus einer Materialität, der Physis der Maske, aber auch aus einem Präsenzanteil, einer spielerischen Praxis. (ebd.)

Puppe, zum Beispiel in Form eines auswechselbaren Handpuppenkopfes, der auf einen Finger gesteckt wird, und Maske, die am Kopf angebracht wird, sieht Feisel als Analogie, denn in beiden Fällen wird ein Objekt mit dem menschlichen Körper verbunden und definiert diesen neu. Feisels abstrahierende Kommentare zur eigenen pädagogischen Arbeit mit Masken und Maskierungen – u. a. »so wie wir Fremdkörper benutzen, können wir unseren eigenen Körper auch zum Fremdkörper machen« (ebd.) – lassen wiederum zwei, auch von Joss und Freixe benannte

Aspekte der Artikulationen des Uneins-Seins im Theater der Dinge hervortreten: einerseits die imaginäre und durch bestimmte Formen des dissoziierenden Körpergebrauchs hergestellte Kontrolle über den eigenen menschlichen Körper als gestaltbares Material, und andererseits die Überwindung einer realistischen Körperlichkeit der menschlichen Alltags-Silhouette und -Bewegungsmodi zugunsten uns eben noch fremder Körper, Entitäten, Formen. Gerade in Bezug auf theatral verhandelbare Fragen des Identifizierens, der Stabilität oder Variabilität von Identitäten, des (In-)Dividuum-Seins ist die Arbeit mit Maskierungen von Belang. In den »Maskenuntersuchungen« (ebd.) an der HMDK Stuttgart werden Masken im Verhältnis zum Gesicht und zu anderen Masken erforscht: »Aufziehen, abziehen, aufziehen, abziehen. So kann ich das Verhältnis von Identitäten thematisieren, statt zu versuchen mit einer bestimmten Maske zu sagen, wer diese Person ist« (ebd.). Die Masken aus dem Hochschul-Fundus dienen im Unterricht, etwa im Fall von Commedia-inspirierten Halbmasken, insbesondere dem Erkunden und Wechseln von archetypischen Körperlichkeiten, von einer bewahrend-gekrümmten Geizhaltung eines Pantalone bis zur raumgreifend-aufrechten Arroganzpose eines Capitano etc. Das Wechseln der Masken erlaubt es, »durch das ganze Panoptikum der menschlichen Existenz zu gehen« (ebd.).

Fazit

In Ausbildungen experimentieren zukünftige Puppenspieler_innen, Figurenspieler_innen, »marionnettistes« im geschützten Rahmen und mit anpassungsfähigen Vermittlungsmethoden die Umorganisation des menschlichen Körpers zum Fremdkörper und das materiell-figurative Uneins-Sein. Die neuen Techniken für ein Theater der Dinge und der sogenannten offenen Manipulation sind aber weder neu noch im engen Sinne Techniken. Vielmehr handelt es sich um das (Re-)Aktivieren von Prinzipien theatraler Körperlichkeit – Dissoziation, prekäres Gleichgewicht, Gegensätze –, deren bedeutsame Elemente je nach terminologischer und theaterkultureller Einschreibung mit Begriffen wie »otkas« (Meyerhold), »impulsion« (Heggen), »appel« (Epron), »sats« (Barba) markiert werden.

Insbesondere Personen aus der älteren Generation von Lehrenden in den vier berücksichtigten Ausbildungsstätten, die selbst mitunter weder Puppentheater studiert noch Puppenspiel ausüben, vermitteln hybride Praktiken, Konzepte und Terminologien, die sich aus den individuellen Laufbahnen – geprägt von Biomechanik, Mime corporel, Maskentheater, Tanz, Lecoq, Feldenkrais etc. – speisen.

Das ästhetische und spielpraktische Spezifikum des Theaters der Dinge ist das konsequente Uneins- bzw. Mehrere-Sein der materiellen, organisch-anorganischen Körper, deren Relationen im Raum stets nur für einen Augenblick Bestand haben. Die Aufmerksamkeit der Zuschauenden ist im Aufführungsverlauf ebenso wechselhaft wie die Präsenz und Verhältnisse der physischen Körper, die im Spiel hervorgebrachte Wirkung von Belebtheit und Bewegtheit. Neben der Variante des verdeckten Spiels werden in der gegenwärtigen Aufführungspraxis häufig schauspielerische Qualitäten verlangt, wenn die Puppenspieler_innen auf der Bühne als exponierte Partner_innen, Manipulator_innen, Doubles oder Symbionten agieren. Dennoch greift der naheliegende Schluss, eine derartige Kompetenzen vermittelnde Ausbildung müsse summarisch aus einer (konventionellen) Puppenspielausbildung und einer Schauspiel-Basisausbildung aufgebaut werden, zu kurz.⁵

Spielweisen der offenen Manipulation verlangen im Bereich der Ausbildung, Stege zu bauen zwischen den theatralen Praktiken – etwa in Form von Maskenspiel für Puppenspieler_innen –, die über einen spezifischen Zugang zur Körperlichkeit sowie ein artikuliertes und artikulierendes Können in Bezug auf Halt/Bewegung, Ausrichtung, Dissoziation, Schwerpunktverlagerung etc. verfügen. Parallel zu diesen Mittlerpraktiken werden für die Lehre Routinen des Körpergebrauchs entwickelt und als Training angeboten, um den menschlichen Körper auf variantenreiche Art in den Dienst des Objekts zu stellen, d.h. im konkreten Fall zum Teilkörper einer Kunstfigur zu werden, im übertragenen Sinne zu verblassen, zum wandelnden Bühnenbild zu werden oder sich von einer Maske auf Zeit in Beschlag nehmen zu lassen. Das Theater der Dinge ist zugleich »plaisir et maîtrise d'être des autres [Freude und Beherrschung des Andere-Seins]« (Freixe, Unterricht 11.3.2019).

Bibliografie

- Bodson, Lucile/Niculescu, Margareta/Pezin, Patrick (2009) (Hg.): *Passeurs et complices. Passing it on. Institut international de la marionnette. École nationale supérieure des arts de la marionnette*, Charleville-Mézières/Montpellier: l'Entretemps/IIM.
- Cruciani, Fabrizio (2006): »Apprenticeship. Western examples«, in: Eugenio Barba/Nicola Savarese (Hg.), *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, second edition, London: Routledge, S. 24–27.
- De Marinis, Marco (1997): »Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento«, in: *Teatro e Storia*. Rivista di studi teatrali, Bd. 19, S. 161–182.
- Freixe, Guy (2010): *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier: l'Entretemps.
- Freixe, Guy (2014): *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier: l'Entretemps.
- Heggen, Claire/Marc, Yves/Pezin, Patrick (2017): *Théâtre du Mouvement*, Montpellier: Deuxième Époque.
- Joss, Markus/Lehmann, Jörg (2016) (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Akademie.
- Lecucq, Evelyne (2004) (Hg.): *Pédagogie et formation* (Carnets de la marionnette, Bd. 2), Paris: THEMATA/éditions théâtrales.
- Otto, Ulf (2020): »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnographische Versuchungen und Lehren aus den Science und Technology Studies«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 247–269.
- Puck. *La marionnette et les autres arts* (1994), Nr. 7 (Dossier »Pro-vocation. L'école«).
- Serres, Michel (1987): *Der Parasit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Feldforschung (Workshops und Unterrichtseinheiten in den Ausbildungsstätten)

- Blaise, Pierre: 2,5-stündige Unterrichtseinheit im kontinuierlich unterrichteten Fach Manipulation/Dramaturgie im Rahmen der fünfmonatigen Grundausbildung »Acteur-marionnettiste«, École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 4. 2. 2019.
- Epron, Gilbert: dreistündige Unterrichtseinheit im kontinuierlich unterricht-

- teten Fach Manipulation im Rahmen der fünfmonatigen Grundausbildung »Acteur-marionnettiste«, École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 5. 11. 2018.
- Freixe, Guy: Workshop »Jeu masqué« (mit den Studierenden des 11. und 12. Jahrgangs) im dreijährigen Studiengang »Acteur-marionnettiste/Licence Arts du spectacle«, École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 11.–15. 3. 2019.
- Freixe, Guy: Workshop »Jeu masqué« (mit den Studierenden des 12. Jahrgangs, in Zusammenarbeit mit Johanne Benoît) im dreijährigen Studiengang »Acteur-marionnettiste/Licence Arts du spectacle«, École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 6.–17. 1. 2020.
- Heggen Claire: Abschlussworkshop (in Zusammenarbeit mit der Puppenbauerin Pascale Blaison) der fünfmonatigen Grundausbildung »Acteur-marionnettiste«, École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 21. 1. 2019–8. 3. 2019.

Interviews

- Feisel, Florian: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Videokonferenz, 19. 11. 2020.
- Freixe, Guy: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Charleville-Mézières, 14. 3. 2019.
- Freixe, Guy: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Charleville-Mézières, 15. 1. 2020.
- Joss, Markus: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Videokonferenz, 18. 11. 2020.

Anmerkungen

- 1 Exemplarisch wird auf folgende Publikationen mit Deutschland- und Frankreichbezug verwiesen: Joss, Markus/Lehmann, Jörg (2016) (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit (u. a. mit Beiträgen von Markus Joss und Florian Feisel aus Ausbildungs-Perspektive); Lecucq, Evelyne (2004) (Hg.): *Pédagogie et formation (Carnets de la marionnette, Bd. 2)*, Paris: THEMAA/éditions théâtrales; Puck. *La marionnette et les autres arts*, Nr. 7/1994 (Dossier »Pro-vocation. Lécole«); Bodson, Lucile/Niculescu, Margareta/Pezin, Patrick (2009) (Hg.): *Passeurs et complices. Passing it on. Institut international de la marionnette. École nationale supérieure des arts de la marionnette*, Charleville-Mézières/Montpellier: l'Entretiens/IIM.
- 2 In der Schweiz gibt es – nach einem Versuch von kurzer Dauer – erst seit Herbst 2020 eine institutionell etablierte Figurentheater-Ausbildung, den

- Master-Studiengang »Teatro di Figura« an der Accademia Teatro Dimitri in Verscio (Tessin).
- 3 Zu Claire Heggens Werdegang, Inszenierungs- und Lehrpraxis s. Heggens Claire/Marc, Yves/Pezin, Patrick (2017): *Théâtre du Mouvement*, Montpellier: Deuxième Époque.
 - 4 Zu dessen theaterwissenschaftlicher Forschung zu Maskentheater und Körperpraktiken s. Freixe, Guy (2010): *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier: l'Entretemps; Freixe, Guy (2014): *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier: l'Entretemps.
 - 5 Wenngleich das in Frankreich seit 2016 existierende und bislang allein von der ESNAM verliehene staatliche Diplom – »Diplôme National Supérieur Professionnel du Comédien, Spécialité acteur-marionnettiste« – sprechenderweise ein Schauspieldiplom mit Spezialisierung als Puppenspieler_in ist.