

Puppenspiel ist nicht notwendig auf Literatur angewiesen. Frühe Formen des Spiels mit bewegten Figuren entstanden bekanntlich auch in solchen Kulturen, die das Medium Schrift gar nicht kannten, und im volkstümlichen Puppenspiel haben Formen des "literaturfreien" Theaters bis heute überlebt.

Dennoch ist Puppenspiel *ohne* Literatur heute eher der Sonderfall als der Normalfall, auch wenn die Literaturbezogenheit oder sogar -abhängigkeit einer Inszenierung häufig den Zuschauern gar nicht bewusst wird und auch von den Künstlern selbst kaum als solche wahrgenommen wird. Fast jede Inszenierung, die wir heute sehen, basiert direkt oder indirekt auf Literatur: auf Märchen oder sogenannten "Volksbüchern" (*Faust*, *Till Eulenspiegel*), die, obwohl ursprünglich einer mündlichen Tradition entstammend, seit Jahrhunderten verschriftlicht und damit in literarischer Form vorliegen; auf dramatisierten Fassungen von Kinderbüchern oder Romanen; auf klassischen Dramen oder Opernlibretti. Fasst man den Begriff "Literatur" weit, so ist jede schriftlich fixierte Textvorlage für eine Inszenierung ein eigenständiges Stück Literatur.

In den meisten Fällen greift das Figurentheater auf literarische Werke zurück, die für ein anderes Medium geschrieben worden sind, und passt sie den eigenen Bedürfnissen an. Betrachtet man also die Textvorlage für eine Inszenierung als literarisches Werk, so wäre dieses nach besonderen Gesetzen gestaltet, solchen nämlich, die den spezifischen ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Figurentheater Rechnung tragen. Wer Shakespeare auf die Figurenbühne bringen will, wird nicht einfach den Text eines Reclamheftes abspielen können, noch auch wird er sich ohne weiteres auf eine im Menschentheater erprobte Strichfassung verlassen. Er muss vielmehr eine spezifische Figurentheater-Fassung erstellen, ja eigentlich sogar eine Fassung für die Figurenart, die in der jeweiligen Inszenierung zum Einsatz kommt. Soll mit Handpuppen gespielt werden, mit schweren böhmischen Holzfiguren oder mit filigranen Marionetten? Der Text wird immer ein anderer sein, je nachdem, welche Figurenart gewählt wird.

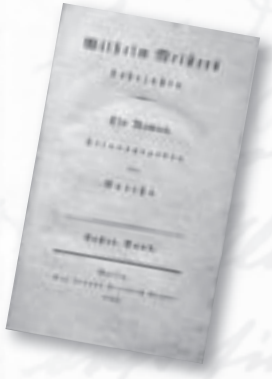
Literatur fürs Puppenspiel

In der Regel muss das Figurentheater also selbst literarisch tätig werden, um eine existierende Literaturvorlage für seine Zwecke anzupassen. Nur in einzelnen Fällen haben sich etablierte Autoren der "hohen Literatur" so mit dem Puppenspiel beschäftigt und identifiziert, dass sie eigens für dieses Medium Stücke geschrieben haben. Für viele allerdings gehört das Puppentheater als ästhetische Erfah-

rung untrennbar zur eigenen Entwicklung als Künstler: Goethe erinnert sich in *Dichtung und Wahrheit*, dass ihn das Puppentheater, das die Großmutter ihm und seiner Schwester zu Weihnachten schenkte, nachhaltig beeindruckte: "Dieses unerwartete Schauspiel zog die jungen Gemüter mit Gewalt an sich; besonders auf den Knaben machte es einen sehr starken Eindruck, der in eine große langdauernde Wirkung nachklang." Auch von Gottfried Keller weiß man, dass er ein eigenes Puppentheater besaß, für das er als Kind sogar Stücke verfasste; Reminiszenzen an die kindliche Leidenschaft fanden Eingang in den *Grünen Heinrich*. Doch weder Goethe noch Keller schrieben als Erwachsene Stücke fürs Puppenspiel, sei es, weil das Figurentheater nicht als den anderen Künsten ebenbürtig galt, sei es, weil sie sich – wie Keller – ohnehin vom dramatischen Genre abwendeten. Wenn sich Schriftsteller des 19. Jahrhunderts als Dramenautoren dem Puppenspiel zuwandten, dann eben nicht als dem Schauspiel ebenbürtiger Form, sondern als einem "anderen Theater": So entwickelten die Romantiker (etwa Eichendorff, Tieck, Brentano) ihr Interesse an Puppen- oder Schattentheater parallel zu dem an Märchen und Volkslied; Franz Poccis zahlreiche Stücke für das Münchner Marionettentheater stellen einen wichtigen Beitrag zur Etablierung der Kinderliteratur dar. In allen diesen Fällen aber handelt es sich nicht um verehrungswürdige Kunstdichtung, sondern um spaßhafte, häufig satirisch genutzte Nebenschauplätze der Literatur.

Das 20. Jahrhundert hat für die Schriftsteller einen erheblichen Zugewinn an Freiheit gebracht und ihnen damit auch erlaubt, sich der einst als "niedrig" betrachteten Kunstform des Figurentheaters zuzuwenden, ohne das eigene Ansehen aufs Spiel zu setzen. Vielleicht ist der von den Francisten ermordete spanische Dichter Federico García Lorca international der bekannteste Autor fürs Puppenspiel. Im Bereich der deutschsprachigen Literatur sind besonders zwei Autoren zu nennen, die sich intensiver als andere mit dem Medium Figurentheater beschäftigt haben und dafür geschrieben haben: der als Lyriker und Hörspielautor bekannte Günter Eich, der zwei Marionettenspiele schrieb, und der besonders als Dramatiker bekannte Tankred Dorst. Andere Autoren haben zwar nicht eigens für das Figurentheater geschrieben, sich jedoch intensiv mit dieser Theaterform beschäftigt. Dies gilt etwa für Max Frisch, der im Figurentheater Techniken der Verfremdung, die er von Brecht kannte und für seine eigene Theaterarbeit produktiv zu machen suchte, wiedererkannte. Frisch betrachtete das Figurentheater als eine Form des anti-illusionistischen Theaters der Zeichen und war insbesondere von Marionetten fasziniert.

fruchtbare Beziehung



Th. Fontane

G. Büchner

Richard Hauptmann

G. & A. Rudolph

Jung

Theodor Storm

Dr. Gottf. Ziemer

Puppenspiel in der Literatur

Die Beziehung "Literatur und Puppenspiel" ist jedoch nicht identisch mit "Literatur fürs Puppenspiel". Ein weites Feld eröffnet sich, wenn man die Blickrichtung gewissermaßen umkehrt und fragt, welche Rolle das Puppenspiel in der Literatur spielt: Puppenspiel und Puppenspieler sind als Sujets und Figuren seit langer Zeit Bestandteil vor allem der erzählenden Literatur. Bekannte und viel zitierte Fundstellen sind etwa die Puppenspiel-Episode in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Theodor Storms Novelle *Pole Poppenspieler* oder die Szene aus Thomas Manns *Buddenbrooks*, in der der kleine Hanno ein Papiertheater zu Weihnachten geschenkt bekommt.

Doch Verwendung und Bedeutung des Puppenspiel- bzw. Puppenspielermotivs ist schon in diesen prominentesten Fällen ganz unterschiedlich. Das Spielzeugtheater der Kindheit gilt bei Goethe wie bei Thomas Mann als Keimzelle für künftige Theater- und Kunstleidenschaft; doch während Goethe es in *Dichtung und Wahrheit* dafür preist, verführt es den armen Hanno auf den Weg dekadenter Lebensuntüchtigkeit – der letzte männliche Spross der Buddenbrooks gerät nicht zum Dichterfürsten, sondern zum Dauerklavierspieler und Schulversager und muss jung sterben. In *Pole Poppenspieler* wird der alte Puppenspieler Joseph Tendler als "Mechanicus und Puppenspieler", somit nicht als Künstler, sondern als ehrbarer Handwerker eingeführt. Die volle Anerkennung durch die bürgerliche Gesellschaft wird der Familie Tendler jedoch trotz ihrer Tugendhaftigkeit verwehrt. Schließlich gehört sie zum "fahrenden Volk", das auf die Sesshaften zwar exotischen Reiz ausübt, zugleich aber Ängste und Aggressionen weckt: Unter Hohngelächter werden die zerfledderten Puppen am Ende auf den Sarg des alten Puppenspielers geworfen. Neben dem sozialen Thema klingt bei Storm auch das Abseitige, Unheimliche des Puppenspiels an, wenn der kindliche Erzähler beim heimlichen Backstage-Besuch verbotenerweise eine Figur berührt und so ihre innere Mechanik zerstört. Die Kasperrase wird hier zur verbotenen Frucht, und in der Tat folgen Vertreibung aus dem Paradies und Strafgericht.

Ein später Verwandter des guten Puppenspielers Tendler ist Capitaine Coq aus Paul Gallicos bitter-süßer Erzählung *Die Liebe der kleinen Mouche*, die unter dem Titel *Lili* mit Leslie Caron und Mel Ferrer in den Hauptrollen in Hollywood verfilmt wurde. Die verarmte, von allen verlassen und darum verzweifelte Marelle, genannt die "kleine Mouche", hat schon beschlossen zu sterben, als sie von den ebenso skurrilen wie freundlichen Puppen einer Kasperbude ins Gespräch verwickelt und so in letzter Minute vom Selbstmord abge-

halten wird. Belebt werden die sieben Lebensretter von dem griesgrämigen Puppenspieler Michel, der freilich – man ahnt es bald – nur so zynisch geworden ist, weil das Leben ihm gar übel mitgespielt hat: Die verschütt gegangene Güte seines Herzens vermag er nur mehr über seine Puppen auszudrücken – bis die Liebe der kleinen Mouche ihn erlöst.

Theaterpuppen sind nicht unbedingt nett und niedlich, sondern manchmal unheimlich und böse – und auch Puppenspieler können es sein. Am Rande der Gesellschaft zu stehen heißt nicht unbedingt, besser als diese zu sein. Die Puppenspielertruppe, der sich Fontanes *Grete Minde* anschließt, erlaubt ihr zwar freie Liebe jenseits gesellschaftlicher Zwänge, bietet ihr am Ende aber weder Halt noch Solidarität. Der brave Puppenspieler aus Storms Feder hat in der Erzählliteratur manch finsternen Bruder, wie den nächtlichen Marionettendirektor in den *Nachtwachen des Bonaventura*. Und die *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors* von E.T.A. Hoffmann werden nicht zuletzt von einem zweiten Theaterdirektor verursacht, dessen Schauspielertruppe in jeder Hinsicht überlegen erscheint und sich am Ende als Equipe eines Marionettentheaters erweist. Diabolische Puppenspieler-Manipulatoren finden sich bis heute auch in Unterhaltungsliteratur bzw. -film, so der raffiniert mordende Sprengstoffspezialist und Hänneschen-Spieler in Frank Schätzing's *Der Puppenspieler* oder auch der Protagonist in dem Film *Being John Malkovich*. Für das Vorhaben schließlich, mit *Sabbaths Theater* den ultimativ obszönen dirty old man zu erschaffen, hat sich Philip Roth just einen arthritischen, alten Puppenspieler als Hauptfigur erwählt.

Das hier nur sehr grob skizzierte Panoptikum an Gestalten und Funktionen öffnet ein breites Spektrum, doch durchgängig bleibt der literarisierte Puppenspieler Repräsentant der "anderen Seite" sowohl in gesellschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht – zwischen Freigeist und Outlaw, zwischen Gaukler und Visionär.

Vera Viehöver, Stephan Wunsch