

Hans R. Purschke: Über das Puppenspiel und seine Geschichte. Querschnitt aus dem literarischen Schaffen des Puppenspiel-Historikers und Theoretikers Hans R. Purschke.- Frankfurt/M.: Puppen und Masken 1983, 142 S., DM 22,80

Peter K. Steinmann: Figurentheater - Reflexionen über ein Medium.- Frankfurt/M.: Puppen & Masken 1983, 212 S., DM 22,80

Mit Auswahlmengen aus ihren theoretischen und literarischen Veröffentlichungen präsentieren sich hier zwei Persönlichkeiten, die - mit ganz unterschiedlichen Kompetenzen, Absichten und Wirkungen - die bundesdeutsche Puppentheaterszene wesentlich geprägt haben. P.K. Steinmann legt eine ausführlich ergänzte und bearbeitete Neuauflage von "Figurenspiel - Reflexionen über ein Medium" (Westberlin 1974) vor, während die Beiträge Purschkes eigens für diese Ausgabe zusammengestellt wurden. Die Editionsprinzipien der beiden Bücher sind dabei so verschieden wie ihre Autoren und Herausgeber: Entwickelt der Westberliner Puppenspieler Steinmann (literarisches Figurentheater "die bühne") einen aktuellen theaterwissenschaftlichen und praxisbezogenen Diskurs - zwei Originalbeiträge sowie ausführliche Kommentierungen älterer Beiträge, die neuen Entwicklungen Rechnung tragen und neue Erkenntnisse Steinmanns markieren, verdeutlichen diese Absicht -, so besitzt Purschkes "Querschnitt", dessen jüngster Beitrag 1976/79 datiert ist, tatsächlich eher dokumentarischen Charakter.

Auf diese Weise werden eine Reihe Texte wieder zugänglich, die - zum Teil überraschende - Einblicke in das nunmehr 40jährige Wirken dieses unermüdlichen Sammlers und Forschers, Liebhabers und Funktionärs des Puppenspiels gestatten, das in diesem Jahr durch die Verleihung des

Bundesverdienstkreuzes geehrt wurde. Durch die im Anhang wiedergegebene umfängliche Publikationsliste wird das so entstandene Bild ergänzt und nota bene relativiert; je nach Interessenlage wird der "Querschnitt"-Leser auf diese Weise auf manch anderes neugierig gemacht. So lassen sich wichtige Seiten seines Werks im vorgegebenen Rahmen einfach nicht dokumentieren, ich denke an die zahlreichen Übersetzungen v.a. tschechischer Literatur und die sehr instruktiven Bildbände und Broschüren über Puppenspiel in Malerei und Graphik, die Purschke herausgegeben hat. Abbildungen erscheinen im vorliegenden Buch nur, soweit sie als historische Quellen für das Textverständnis unbedingt erforderlich sind. Im Textteil findet man die Einleitungen zu den o.g. Bildbänden und zu seiner Anthologie "Das allerzierlichste Theater" (1968), Auszüge aus dem "ABC des Handpuppentheaters" (1951), die aus heutiger Sicht recht hausbacken wirken, viele, meist kürzere historische Studien und Polemiken, die wiederum fast alle in der von Purschke selbst herausgegebenen Zeitschrift "Perlicko-Perlacko" erstveröffentlicht worden sind, sowie eine Erzählung und einen Handpuppentext.

In seinem eigentlichen Metier, der Puppenspiel-Historiographie, stellt er sich dar als bienenfleißiger, mit akribischer Genauigkeit arbeitender Forscher, der eine Unmenge von historischem Material aufspürt und verfügbar macht, dabei quellenkritisch vor unreflektierten Schlußfolgerungen auf der Hut ist und auf diese Weise schon etliche Irrtümer der Puppenspielgeschichtsschreibung aufgeklärt hat. Typisch für diese Arbeitsweise erscheint mir der Aufsatz "Vom Bavastell zum Meister Hämmerlein" (S. 59-88, zuerst erschienen 1959, 1979 überarbeitet). Dort analysiert er mit philologischem Eifer eine Vielzahl von katalonischen, mittelhochdeutschen und altfranzösischen Quellen zur mittelalterlichen Frühgeschichte des europäischen Puppenspiels, leitet u.a. aus der etymologischen und semantischen Verwandtschaft der Worte bavastell-bastell-baston(= bâton, Stock)-Hemmerling interessante Vermutungen ab, die sich nicht nur auf innereuropäische Wanderungsbewegungen beziehen, sondern auch auf Dramaturgie und derb-groteske Komik dieses frühen Puppentheaters. All das mit der erklärten Absicht, einen möglichen eigenständigen mittelalterlichen Ursprung des europäischen Puppenspiels, unabhängig vom antiken Mimos und Maccus, aufzuzeigen.

Purschke hat mittlerweile ein Buch veröffentlicht über "Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge" (Bochum 1979), daneben regionalgeschichtliche Werke über das Puppenspiel in Frankfurt und Nürnberg (1980 u. 1981) und kürzere quellenkritische Beiträge von der Art der im "Querschnitt" abgedruckten, die eine Vielzahl von Themen streifen. All das rechtfertigt Walter Kipsch, der Purschke in einer Rezension (in: Puppenspiel-Information 1984 H. I, S. 51 f) emphatisch als "eine der Säulen der Puppenspielkunde nicht nur in Deutschland, nein der ganzen Welt" bezeichnet. "Puppenspielkunde" in diesem Verständnis impliziert allerdings eine gewisse zünftlerische Beschränktheit. Am Theoriebildungsprozeß der Theater- und Medienwissenschaften, der Ethnologie und Kulturtheorie, also der Wissenschaftsdisziplinen und Fachrichtungen, die seine Arbeit tangieren, hat Purschke nicht teilgenommen. Der Wahrnehmung solcher Prozesse steht ein fundamentales Mißtrauen gegenüber Zunftfremden im Wege:

"Schuster, bleib bei deinem Leisten!". So war 1973 eine Replik auf Melchior Schedlers Aufsatz: "Der Kasperl, das Kasperle, die Kasperei" (in: ders., "Schlachtet die blauen Elefanten", Weinheim 1973) überschrieben, in dem dieser eine sozialgeschichtlich orientierte Lesart der Geschichte des volkstümlichen Puppenspiels entwickelt, die ihn zu dem Schluß kommen läßt, das Kaspertheater habe sich historisch überlebt, die lustige Figur sei spätestens mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts unter den Händen ihrer eifrigsten Verehrer und Propagandisten aus dem pädagogischen Bereich vom ehemals rebellischen Plebejer-Typ zum Apologeten bürgerlicher Wohlanständigkeit verkommen. Seine Thesen wirkten um so provokanter, als sie mit der Darstellung der braunen Traditionen des Kaspertheaters und vieler seiner auch nach 1945 prominentesten Vertreter verbunden waren. Purschke konnte Schedler einer Vielzahl von Ungenauigkeiten im Detail überführen, unter anderem der Nichtberücksichtigung der Unterschiede von Handpuppen- und Marionettentheater im Hinblick auf ihre Dramaturgie und Geschichte. Freilich traf er so weder den Kern von dessen Überlegungen, noch ließ er sich ernsthaft auf die hier von Schedler ansatzweise praktizierte sozialgeschichtliche Methode ein.

Die wütende Verteidigungspose hat Purschke zurückgenommen - so erscheint der Artikel im "Querschnitt" unter der neutraleren Überschrift: "Die Ahnherren Kasperls". Alles, was auf die Polemik mit Schedler hindeuten könnte, wurde aus dem Text gestrichen. Bestehen bleibt die sachliche Richtigstellung der unterschiedlichen Ahnenreihe von Marionetten- und Handpuppenkasperl - womit die Welt des Puppenspielkunders wieder in Ordnung gebracht wäre.

Die Weigerung, sich in die Niederungen von Politik, Ökonomie und Zeitgeschichte zu begeben, ist charakteristisch für Purschkes Werk. Dies zeigt sich besonders kraß in seinem Bekenntnis zum "Kasperfeldgrau": "Im zweiten Weltkrieg sahen viele Puppenspieler eine schöne Aufgabe darin, den Soldaten frohe Stunden zu bereiten; an allen Fronten, selbst auf Kriegsschiffen, war der Kasper zu finden. Der lustige Held des deutschen Puppentheaters hatte sich übrigens erheblich gewandelt. Aus dem rüden Nachfahren Hanswursts, einem verschlagenen, trinklustigen Nichtstuer und Possenreißer, war ein Herzen gewinnender strahlender Kasper geworden." (1957, hier S. 23) Wo der Historiker Purschke forscht, da vergräbt er sich in sein Material, ohne großes Interesse am gesellschaftlichen Kontext seines Tuns und der historisch-gesellschaftlichen Bedingtheit seines Gegenstands. Die Schätze allerdings, die Purschke so zu Tage gefördert hat, als Privatgelehrter, das meiste im Selbstverlag publiziert, könnten schon mehr "Licht der Wissenschaft" und öffentliche Beachtung vertragen.

Gilt Purschke als die "Kapazität" in der Puppenspiel-Historiographie, so hat sich Steinmann, theoretisch reflektiert und mit künstlerisch-avantgardistischem Anspruch, als Innovator innerhalb der hiesigen Puppenspiel-Szene profiliert. Dabei vollzogen sich die Anfänge seiner Tätigkeit noch in durchaus "traditionellem" Rahmen: Er ist in den fünfziger Jahren bei dem "Hohnsteiner" Friedrich Arndt in die Lehre gegangen. Einen deutlichen Bruch mit der "Hohnsteiner" Spielweise markiert die Gründung des literarischen Figurentheaters "die bühne" 1964 zusammen mit seiner Frau Benita Steinmann. Die künstlerisch-experimentelle

Arbeit dieser Bühne spiegelt sich im vorliegenden Buch in zahlreichen Inszenierungsanalysen verschiedener Stücke für Kinder und Erwachsene. Daneben stehen Berichte zum Figurentheater in der Schule, zum Thema: Figur im Fernsehen, Überlegungen zur Dramaturgie, Figurengestaltung und Rollenkonzeption, theoretische Reflexionen über historischen Ort, Funktion und Rezeption des Figurentheaters, kritische Anmerkungen zur Situation des zeitgenössischen Puppenspiels, die zunehmend von seiner Aktivität im Berufsverband geprägt sind, sowie last not least eine detaillierte Auskunft auf die Frage "Was kostet das Puppenspiel?". Zu Beginn seiner publizistischen Beiträge steht eine Distanzierung vom herkömmlichen Kaspertheater mit seinem tradierten Figuren-Arsenal und seiner simplen Dramaturgie (1968, hier S. 43 f). Dem Festhalten an der lustigen Zentralfigur ("Der Kasper wird oft mehr emotional als rational, als unsterblich zu einer Puppenspieler-Gottheit hochstilisiert", 1974, hier S. 44) stellt er die Forderung nach rational kontrolliertem, sich seiner eigenen Wirkungsgesetze und Darstellungsmöglichkeiten bewußtem Spiel gegenüber.

"Literarisches Figurentheater" in Steinmannschem Verständnis meint die Interpretation literarischer Texte auf eine spezifische, nur dem Medium Figurentheater eigene Weise. "Das Stück sollte entweder auf der Menschenbühne nicht oder nur unzulänglich interpretierbar sein (...) Oder die Puppe muß eine den Menschendarstellern fremde Interpretations- und Deutungsweise bieten." (1969, hier: S. 143)

Steinmann hat u.a. Texte von Beckett, Maeterlinck, Waldmann, Dürrenmatt und Molière inszeniert. Daneben steht die bisher weitgehend uneingelöste Forderung nach einer eigenen Puppenspiel-Literatur. Figurentheater gilt ihm als ein komplexes Gefüge vielfältiger Darstellungsmittel, das zugleich höchste Imagination und kühl-distanziertes Vorführen einer Kunst-Wirklichkeit ermöglicht. In den Inszenierungsanalysen werden die Spezifika bestimmter Figurenarten und Führungstechniken, deren effektvolle Kombination, Möglichkeiten der offenen Figurenführung und die Verbindung mit Elementen des Schauspielers- und Maskentheaters ebenso beschrieben wie die Auswirkung von Spielort und Bühnenausschnitt auf das dramatische Geschehen. Dabei ist nicht etwa ein artistisches Spiel mit den Formen intendiert, sondern gerade die strenge Konzentration auf eine künstlerische Leitidee, unter Einbeziehung aller (figuren-)theatralischen Möglichkeiten.

Neben die Beschäftigung mit dem Genre "literarisches Figurentheater" treten detaillierte Berichte über Straßentheater und öffentliche Mitspielaktionen (deren vorgegebener Rahmen laut Steinmann "literarisches" Theater ausschließt), szenische Nummernprogramme verschiedener Puppenbühnen ("Gala"), Gemeinschaftsinszenierungen (unter anderem wieder mit Friedrich Arndt) und Kindertheater. In heftiger Polemik mit dem trivialen Traditionalismus ("pseudoromantische Holzschnitzereien" im Puppenspiel parallel zum "geschmacksobszönen Weihnachtspulsch" des Schauspieltheaters, 1970, hier: S. 84) plädiert er für ein Kindertheater in pädagogischer und künstlerischer Verantwortung, d.h. mit Rücksicht auf den altersgemäß begrenzten "Assoziationsrahmen" und im Bemühen um die Stimmigkeit der theatralischen Mittel. In dieser Hinsicht sei die gleiche Sorgfalt gefordert wie bei Erwachsenen-Inszenierungen. Zur Veranschaulichung dieser Forderung dient ein

Beitrag, der in idealtypischen Stationen die Produktion eines Stücks schildert, von der Spielidee (Bild, kindliches Problem, Geschichte, Gegenstand) bis zum Szenario als Grundlage für das Stegreif-Spiel, das erst nach ca. 30 Probeaufführungen vor Kindern die endgültige Form erhalten soll (1981, hier: 128 ff). An anderer Stelle erteilt Steinmann den Rat: Um sich der Aufmerksamkeit der Kinder zu versichern, soll trickreich ein "zweiter Boden" ironischer Anspielungen und Extempores eingebaut werden; das bewirke Lacherfolge bei den erwachsenen "Bezugspersonen" der Kinder und mache wiederum die Kinder neugierig, sie bleiben offen fürs Spielgeschehen (1970, hier: S. 88). Doppelbödigkeit im Spiel scheint mir als genuin ästhetischer Anspruch sinnvoll, wenn sie mit der künstlerischen Durchdringung der Kindern und Erwachsenen gemeinsamen Realität verbunden ist. Wenn aber zum guten Schluß von Steinmanns Inszenierung "Vom Fischer und seiner Frau" der Fischer den Vorsatz faßt, sich durch fleißigen Fischfang das ersehnte Eigenheim zu verdienen, statt sich fatalistisch auf übersinnliche Mächte zu verlassen, halte ich das nicht unbedingt für die Einlösung des emanzipatorischen Anspruchs (Steinmann: "Ein Stück, wie wir glauben, das Märchen in die Realität stellt, und somit emanzipatorische Anstöße gibt." 1972, hier: S. 91).

Das Figurentheater gilt wie das Theater für Erwachsene Steinmann als ein "Instrument zur Deutung des Menschen" (1981, hier: S. 41), aber nicht als moralische Anstalt. Es geht ihm um die "Formulierung eines Diskussionsbeitrages, Formulierung einer Erzählung, eines Witzes" (ebd.). Hier werden die kategorialen Möglichkeiten des Begriffs "Formulierungshilfe", der zugleich auf die (relative) Autonomie und die Gebundenheit des Figurentheaters verweist, zugunsten einer wohlfeilen Distanzierung von operativen Theaterkonzepten verschenkt. Steinmanns "Reflexionen" sind zumal als "Notizen zu einem Arbeitsprozeß" (S. 114) nicht nur eine wahre Fundgrube für seine Kollegen oder Lehrer, sie bergen darüberhinaus Anregungen von allgemeinem theater- und medienwissenschaftlichen Belang.

Gina Weinkauff