

‚Zugleich unter den Bezauberten und Zauberern‘ Funktionen erzählten Figurentheaters von Goethe bis Hettche

Claus-Michael Ort, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
cort@litwiss-ndl.uni-kiel.de

Der Beitrag untersucht Figurentheater als Sujet deutschsprachiger erzählender Literatur vom späten 18. bis zum 21. Jahrhundert. Dabei verfolgt er zwei Ziele. Erstens wird an einer Reihe von Beispielen gezeigt, wie literarische *backstage*-Narrationen des Figurentheaters Puppentheater und Puppenspiel als Kunstform thematisieren, dabei die Produktion, Rezeption und Wirkung von Figurentheater reflektieren und daraus poetologischen Mehrwert gewinnen. Innerhalb der referierten literarischen Texte kann das Strukturmerkmal ‚Figurentheater‘ eher fremdreferentielle (Figurentheater dient als allegorisches Vehikel für theaterfremde Themen) oder eher selbstreferentielle Funktionen erfüllen (Figurentheater wird als Figurentheater reflektiert). Insgesamt zeigt sich, dass das Puppenspiel dem Schreiben und der Literatur ähnelt: Schreibende sind wie Puppenspieler, da sie beide durch ihre Handbewegungen Zeichen erzeugen und dies gleichzeitig beobachten können; Selbstbeobachtung wird als Fremdbeobachtung vollziehbar. Zweitens verdichtet der dritte Teil den in diesem Beitrag erstmalig gebotenen Überblick über deutschsprachiges erzähltes Figurentheater anhand der Figur des Kasperle. An den Kasperle-Rezeptionen von Theodor Storm (*Pole Poppenspüler*) und Thomas Hettche (*Herzfaden*) kann gezeigt werden, wie die poetologischen Reflexionen im Falle des Kasperle zu einer Schädigung der Figur (Storm) bzw. ihrer Verbannung aus dem Figureninventar eines künstlerisch ambitionierten Puppentheaters (Hettche) führen. Während der Verlust des Kasperle bei Storm noch sentimental verklärt wird, wird die Figur bei Hettche in einem zeitgeschichtlich motivierten und unversöhnlichen, selbsttherapeutischen Akt des erzählerischen Exorzismus getilgt, den der Roman selbst zu wenig reflektiert.



1. Goethes Marionetten und die Medien des Hanswurst

Das erste Wort hat Goethes Fragment *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, entstanden zwischen 1777 und 1785. Wilhelms theaterskeptischer Vater begutachtet die von seiner Mutter für ihren Enkel als Weihnachtsgeschenk hergestellten, zunächst von ihm als ‚nutzlos‘ bezeichneten Puppen, ‚artig gekleidete Puppen [...], die in schöner Ordnung, die beweglichen Drähte an den Köpfen befestigt neben einander lagen, und nur den Geist zu erwarten schienen, der sie aus ihrer Untätigkeit regen sollte‘ (Goethe, 1992a: 12), und wird über ihrer Betrachtung selbst wieder zum Kind. ‚Kinder müssen Komödien haben und Puppen‘ (Goethe, 1992a: 12), so Wilhelms Großmutter zu ihrem Sohn.

Nach einiger Zeit des Bilder-Betrachtens und Lesens führt die Wiederholung des weihnachtlichen Puppenspiels bei Wilhelm zur ‚Wollust‘ (Goethe, 1992a: 17) einer vertiefenden Erforschung des Theaters—und zu einer voyeuristischen Verdoppelung des Beobachterstandpunktes:

Wie das zuginge war itzo sein Anliegen. Daß die Puppen nicht selbst redeten, das hatte er sich das erstemal schon gesagt, daß sie sich nicht von selbst bewegten, darüber ließ er sich nicht vexieren; aber warum das alles doch so hübsch war, und es doch so aussah als wenn sie selbst redeten und sich bewegten, warum man so gerne zusah, und wo die Lichter und die Leute sein mögten, das war ihm ein Rätsel, das ihn um desto mehr beunruhigte, jemehr er wünschte *zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein*, zugleich seine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer eben die Freude zu *genießen* die er und die übrige [sic] Kinder empfinden (Goethe, 1992a: 17; meine Hervorhebungen).

Zugleich Produzent und Rezipient, zaubernder Akteur und affektiv bezauberter Betrachter zu sein, sich also zugleich über oder hinter der Bühne—nicht auf der Bühne!—und vor ihr zu positionieren, das Spiel als distanzierter Spieler außerhalb und zugleich als Zuschauer innerhalb der Illusion wahrzunehmen—Selbstbeobachtung als Fremdbeobachtung, gottgleiche Nullfokalisierung—das ist Wilhelms visuelles Begehren.

Und zugleich wird die ersehnte, aber tabuisierte zweite Beobachterposition, der Blick hinter die Kulissen zum Äquivalent verbotener sexueller Exploration, zum unvermeidlichen Sündenfall des Erkennens:

Das Stück war bald zu Ende und wieder am Tanz, als er sich listig der *Hülle* zu nähern suchte. Kaum war der Vorhang gefallen man war unaufmerksam, und er hörte inwendig am Klappern, daß man mit Aufräumen beschäftigt sei, so hub er den

untern Teppich auf und *guckte zwischen den Tischbeinen* weg. Eine Magd bemerkte es haßen und zog ihn zurück, allein er hatte doch so viel gesehen, daß man Freunde und Feinde, Saul und Goliath, [...] in Einen Schiebkasten packte, und das war seiner halb befriedigten Neugierde frische Nahrung. So wie in gewissen Zeiten die Kinder *auf den Unterschied der Geschlechter* aufmerksam werden, und ihnen Blicke durch die Hüllen, die diese Geheimnisse verbergen, gar wunderbare *Bewegungen in ihrer Natur hervor bringen*, so war's Wilhelmen mit dieser Entdeckung, er war ruhiger und unruhiger als vorher, dauchte sich, daß er was erfahren hätte, und spürte eben daran, daß er gar nichts wüsse (Goethe, 1992a: 17; meine Hervorhebungen).

Solch explizite Sexualisierung des ins Jenseits der Bühne eindringenden Blickes wird allerdings in den ansonsten wortgleichen Passagen von Wilhelms rückblickender Ich-Erzählung für Mariane in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) nicht wiederholt; stattdessen wird der zweiten Aufführung ein ‚frisch fertig gewordene[r] Hanswurst‘ hinzugefügt (Goethe, 1992b: 368). Nach seinem ersten Blick ins verbotene Jenseits, den nun auch keine ‚Magd‘, sondern die Mutter selbst beendet (‚Meine Mutter [...] zog mich zurück‘) (Goethe, 1992b: 369), kann der Hanswurst Wilhelm allerdings ‚nicht unterhalten‘ (Goethe, 1992b: 370), seine Funktion des Lückenfüllers, die Wilhelm der Hanswurst-Figur auch auf der Schauspielerbühne zuschreibt, hat sich angesichts dieser Wissenslücke schnell erschöpft.

Der nächste, nun oral motivierte Sündenfall führt durch ‚Ritzen und Löcher‘ zu ‚verbotene[m] Naschwerk‘, das mit ‚wollüstige[r] Furcht‘ genossen wird—also in das ‚Heiligtum‘ der meist verschlossenen Speisekammer, in die ihn jedoch die ‚Mutter manchmal hineinrief‘ (anstatt ihn zurückzuziehen) und in der die Kiste mit den Marionetten aufbewahrt wird (Goethe, 1992b: 370). Der erregte Wilhelm ‚fällt‘ über die Marionetten mit ‚überirdische[r] Empfindung‘ ‚her‘, ‚verwirrt‘ die Drähte mit ‚Bangigkeit‘ und kann bei seiner Flucht aus dieser Heterotopie allein das Komödienbüchlein an sich nehmen (Goethe, 1992b: 371). Wiederholtes Lesen statt Puppenspiel generiert nun die imaginierte gottähnliche Selbstermächtigung, ‚in Gedanken‘ die ‚Gestalten [...] mit meinen Fingern beleben‘ zu können (Goethe, 1992b: 371), was wiederum—Wilhelm auf dem Weg zum Schauspieler—dazu führt, dass er sich mit seinen Rollenfiguren identifiziert.

Die weitere Karriere Wilhelms in den *Lehrjahren* vom Puppenspieler und Schauspieler zum Regisseur, der später im Kontext der Turmgesellschaft noch manch gespenstische Metalepse und so manche Überschreitung der Grenze zwischen Bühne und Wirklichkeit, zwischen Rolle und Person (etwa anlässlich seiner *Hamlet*-Aufführung) zu verarbeiten haben wird und in den *Wanderjahren* weniger theatral als literal sozialisiert wird—Lesen und Schreiben statt Spielen—all dies ist hier nicht nachzuzeichnen.

Die heterotope Raumsemantik eines innerhalb der Fiktion realen oder imaginierten verbotenen Blicks in die Rahmen-Welt, auf die jenseitige und jedenfalls gefährliche Meta-Ebene werden sowohl von Theodor Storm in *Pole Poppenspüler* als auch von Thomas Hettche in *Herzfa den* inszeniert und für unterschiedliche Sujets genutzt.

Aus Wilhelms Figurentheatererzählung lässt sich bereits ein Minimalkriterium für die folgende exemplarische Textauswahl ableiten, nämlich das Kriterium kunstreflexiver Potenzierung durch eine ausdrücklich thematisierte Referenz auf Figurentheater als Binnensphäre der Diegese. Wenn Figurentheater seit dem späten 18. Jahrhundert als narratives Sujet fungiert, dann sind also *nicht* Erzählungen oder Romane gemeint, in denen die von populären Formaten des Theaters (*Commedia dell'arte*), von Wanderbühnen und von volkstümlicher Theaterliteratur (Joseph Anton Stranitzky: Wiener Volkstheater) bereitgestellten närrischen Rollenfiguren ohne innerdiegetische Puppentheaterthematik agieren, auch wenn diese spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt in das Marionetten- und Handpuppentheater einwandern—die ‚komische Person‘, die ‚lustige Figur‘ als Handpuppe oder Marionette: also Harlekin, Pultschinell, P[ö]jickelhering und Jean Potage, Stranitzkys Hanswurst und die seit den 1760er Jahren in Wien erstmals unter dem Namen ‚Kasperl‘ auftretende Figur, die sich dem Komiker Johann LaRoche verdankt, später kommen noch Thaddädl und Ignaz Schusters Staberl hinzu (nach einer Posse von Adolf Bäuerle, 1813)—und genuine Puppentheaterfiguren wie Punch und Judy und der Guignol aus Lyon.¹

Das Puppenspiel wird seit dem 18. und 19. Jahrhundert auf Kosten des Kunstanspruchs mit diesen volkstümlich karnevalistischen, oft auch für ein jugendliches Publikum moraldidaktisch domestizierten Figuren identifiziert und von ihnen dominiert (Stichwort: Franz von Pocci; Till, 1989: 83–92). Figurentheater v.a. als Kasperletheater und Kasperlefiguren v.a. als Puppentheaterakteure bieten sich als wiedererkennbare Konstanten für unterschiedliche Plots in Film, Roman und Hörspiel geradezu an—anders als vorgegebene Märchen-, Opern- oder Romanstoffe, die auch, aber nicht primär im Figurentheater verhandelt werden—wobei sich der umgekehrte Medienwechsel vom Roman zum verfilmten Marionettentheater in einzelnen Fällen als äußerst nachhaltig erweist, so im Falle der Kinderbücher von Tilde Michels (*Kleiner König Kalle Wirsch*, 1969), Max Kruse (*Urmel aus dem Eis*, 1969) und von Michael Endes Roman *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960)—auch er ist umgehend von der *Augsburger Puppenkiste* verfilmt worden, die seit 1953 für das frühe Fernsehen produziert.

¹ vgl. den Überblick in Till, 1986: 13–68. Zur Ankunft der Figur des ‚Lustigmachers‘ der Wanderkomödianten im deutschsprachigen Schauspielertheater siehe umfassend Asper 1980.

Narrationen, welche die Stoffe und Rolleninventare bestimmter Genres des Figurentheaters in eine dargestellte Welt transponieren, die selbst *ohne* erzähltes Figurentheater auskommt und deren Abenteuer- oder Schelmenfiguren in einer märchenhaften Diegese ansiedelt, sind Grenzfälle des Themas, die in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur allerdings zahlreich vertreten sind—als Kasperle-Sujets mit oder ohne Puppentheatervorlauf, als begleitende Bild-Text-Bücher zum Theatertext—sei es, dass solche Erzählungen dann ihrerseits ins Puppentheater, in Animations-, Trick- und Spielfilme Eingang finden, wie Otfried Preußlers (1923–2013) *Räuber Hotzenplotz* (1962) mit Kasperl und Seppel, sei es dass Kasperlegeschichten des Animationsfilms in Bildergeschichten auf dem Buchmarkt erscheinen—als Buch zum Puppen-Animationsfilm, das die doppelte Herkunft des Kasper-Protagonisten sowohl aus dem Puppentheater als auch aus dem Film innerdiegetisch ausblendet, der kein Figurentheater, wohl aber Puppen verfilmt.

So verlegt der aus der 1937 enteigneten Fürther Bilderbücherfabrik Gerson Löwensohn hervorgegangene Pestalozzi-Verlag Bilder-Geschichten zu den Animationsfilmen der Gebrüder Diehl, die zwischen 1929 und 1970 mehr als dreißig Puppenfilme produziert und u.a. die Figur des Igel Mecki für ihren Hase-und-Igel-Märchenfilm (1938/39) kreiert haben (Seeßlen, 1994: 78–91). So wird etwa die Episode *Kasperl Larifari auf der Zauberinsel* aus dem Schwarz-weiß-Animationsfilm *Immer wieder Glück* (1948/50) von Ferdinand Diehl und Rainer Maria Geis um 1955 als Büchlein mit Farbbildungen veröffentlicht (Anon. o.J.).²

Die erzählenden Texte, die im Folgenden den deutschsprachigen literarischen Diskurs über Figurentheater von der Romantik bis zur Gegenwart exemplarisch beleuchten, erfüllen jedoch die notwendige Voraussetzung, um die oben genannten Beispiele auszuschließen: Als *backstage*-Narrationen thematisieren sie stoff- und figurenunabhängig Puppentheater und Puppenspiel als Kunstform, verhandeln also die Produktion, Rezeption und Wirkung von Figurentheater und gewinnen daraus als *mise en abyme* poetologischen Mehrwert. Und auch wenn es sich dabei um figurengebunden komisierende Genres, wie das sogenannten ‚Kasperletheater‘ handelt, sollten die Protagonisten als Figuren des Puppentheaters gerahmt, also explizit als Kunstfiguren referentialisiert werden—soll heißen: Ihre temporäre oder dauerhafte Belebung gilt auch *innerhalb* der dargestellten Welt als ereignishafte Überschreitung der Grenzen von Theater und Welt, von Kunst und Leben, auch wenn sie als übernatürlich und gespenstisch markiert wird. Und wenn belebte menschliche Kunstprodukte zeitweise ihre Bühnenheimat verlassen, aus ihrem Bühnenrahmen fallen und sich von ihren Spielern emanzipieren (wie im Bilderbuch von Nils Werner und Heinz Behling *Alarm*

² siehe dazu Basgier, o.J.: 16–69 u. 55–57.

im Kasperletheater 1958; 1960 als DEFA-Trickfilm), kann ihre magische Vitalisierung wiederum als Erschaffung durch einen göttlich oder diabolisch inspirierten, pygmalionischen Schöpfungsakt erzählt werden, ohne dass ihre Herkunft aus dem Puppentheater verleugnet werden müsste.

2. Romantik und die Folgen: Fremdreferenz, Selbstreferenz und die Differenz von Kunst und Leben

Dieses Strukturmerkmal kann nun eher fremdreferentielle (Figurentheater dient als allegorisches Vehikel für theaterfremde Themen) oder eher selbstreferentielle Funktionen erfüllen (Figurentheater wird als Figurentheater reflektiert). Wie zu zeigen sein wird, realisieren sich beide Varianten literaturgeschichtlich in variablen Skalierungen. Und in beiden Fällen erweist sich die ereignishaftige Grenze von Tod und Leben oder präziser: von unbelebt/künstlich versus belebt als sujet-konstitutiv, operiert das Figurentheater doch selbst schon mit dieser Differenz, indem es unbelebte Artefakte—Handpuppen, Marionetten—an Lebende, unsichtbar Spielende koppelt, anders als das ebenfalls mehr oder weniger an einen ‚toten‘ Text gebundene Theater mit lebenden Schauspielern.

So dient in Achim von Arnims digressionsreichem Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) ein Binnen-Puppenspiel, dessen Prolog zitiert und dessen Inhalt referiert wird—,Übersicht der Tragikomödie von dem Fürstenhause und der Judenfamilie‘ (Arnim, 1989a: 312)—als unterhaltsames Medium (*delectare*) einer antisemitisch pointierten Kapitalismuskritik, die sich kommentierend erkenntnis- bzw. vorurteilsverstärkend (*prodesse*) auf die dargestellte Rahmenwelt—reiche Juden und verarmte Fürstenhäuser—bezieht. Dass das Binnenspiel dem abwesenden befreundeten Puppenspieler Rubald zugeschrieben wird, dem der nun spielende Dichter Waller einen ‚törihten Haß gegen die Juden‘ (Arnim, 1989a: 311) attestiert, ändert an der inhaltlichen Funktion des Binnenpuppenspiels nichts, dessen manipulative Effizienz der ‚Dichterkopf‘-Prolog ausdrücklich betont: ‚Und weil mein Casperl trefflich Tritte gibt / So schweigt Kritik und ich bin stets beliebt / Ein jeder lacht, ein jeder gibt sein Geld‘ (Arnim, 1989a: 313f.). ‚Casperl‘ traktiert und beleidigt die Judenfamilie—und die ‚Zuschauer hatten alle des Stücks herzlich gelacht, besonders die Kinder‘ (Arnim, 1989a: 319).

Als harmloses satirisches Privatdivertissement fungiert dagegen im Rahmen der reichhaltigen kunstreflexiven Bedeutungsebene von Theodor Fontanes *Stine* (1890) eine parabolisch verkürzte ‚Kartoffelkomödie‘ (Fontane, 2000: 31): Als Handpuppentheater im Türrahmen gelangt zur Aufführung *Judit und Holfernes* frei nach Johann Nestroys Parodie (1849) von Friedrich Hebbels *Judith* (1841) samt ‚Dekapitation‘: ‚[, ,]Wahrhaftig, bloß eine Kartoffel. Kein Holofernes. Und doch war es

mir, als ob er lebe. [...] Denn, früher oder später, ist eine derartige Dekapitation unser aller Los.[“]’ (Fontane, 2000: 34)

Und mit Blick auf die rekurrente Theater- und Schauspieler-Semantik in Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) erweisen sich die Weihnachtsgeschenke Puppentheater und Harmonium für den lebensreduzierten Hanno unabhängig von den je nachzuahmenden Opernstoffen als Katalysatoren des Realitätsverlustes und der Flucht in künstliche Fiktion und Täuschung—trotz der eindringlichen Warnungen von Onkel Christian (Mann, 2002: 592f.).

Dass sich in Paul Wührs metafikcional und selbstreflexiv potenziertem Roman *Das falsche Buch* (1983) unter der Vielzahl von erzählten Spiel-im-Spiel- bzw. Spiel-im-Buch-Performanzen auch eine Kasperltheateraufführung von *Hänsel und Gretel* unter freiem Himmel finden lässt, verwundert nicht (Wühr, 1983: 431–437)³. Aber auch hier geht es nicht eigentlich um Figurentheater, sondern um metaleptisch kurzgeschlossenes todesäquivalentes Lesen: ‚Lesen ist wie den Tod ganz erweitern bis in das Leben‘ (Wühr, 1983: 432) und: ‚Erfinder zu sein, ist besonders schlecht, wenn der Erfinder in seiner Erfindung vorkommt‘ (Wühr, 1983: 441). Und in Micheal Lentz’ Roman *Heimwärts* (2024) dient die besuchte Marionettentheateraufführung und ihr behaupteter ‚Zauber‘ (Lentz, 2024: 203–210) der zeitweisen Realitätsflucht des Ich-Erzählers und bereichert sein erträumtes ‚seelisches Puppeninventar‘ (‚Seelenpüppchen‘) (Lentz, 2024: 209).

Unnötig zu erwähnen, dass sich auch populäre Medien des späten 20. Jahrhunderts gerne des Puppentheaters als verfremdende, dann aber meist reflexionsfördernde, manchmal auch kathartische Handlungsunterbrechung bedienen—erinnert sei an die ZDF-Familienserie *Diese Drombuschs* von Robert Stromberger (1983–1994), in deren 39. und letzter Folge *Der Aufbruch* (1994) Vera Drombusch nach dem Besuch einer Jahrmarktsvorstellung ihres Vettters und Puppenspielers Ludwig Burlitz (‚Onkel Ludwig‘) entscheidende Selbsterkenntnisse zuteilwerden—die Erinnerung an das Kasperleland der Kindertage als Vorschein des Utopischen bewahrt nun gerade umgekehrt vor Eskapismus.

In ähnlicher Funktion, aber unter wunderbar-magischer Missachtung der Grenze von Binnen- und Rahmenebene, von dargestelltem Puppentheater und innerdiegetischer Außenwelt, agieren die verlebendigten Puppentheater-Figuren Kasperle, Gretel, Tod und Teufel, Sternengucker, Prinz, Prinzessin, Zauberer, Schutzmann und Quak-Anton in *Die hölzernen Männer. Ein Roman für fröhliche Leute von neun bis neunzig Jahren* (1933, mit Bildern von Berti Weber) des Kinderbuchautors und Puppenspielers Heinrich Maria Denneborg (1909–1987).

³ siehe auch Meissner, 2020 zur Funktion der Puppen im Falschen Buch.

In einer an Kinder adressierten, binnen-fiktionalen mündlichen Erzählung verlassen die ihren Verkauf fürchtenden, hungernden Figuren das vom Bankrott bedrohte Wanderpuppentheater von ‚Theaterdirektor Peter Penk‘ (Denneborg, 1933: 4) für ein Jahr, um dessen verschwundene Enkelin Gretel zu suchen; darüber hinaus ziehen sie in die weite Welt hinaus, um ihre erzieherische und weltverbessernde Wirkung auch außerhalb des Theaters zu entfalten und zugleich den eigenen und den Charakter der Menschen zu bilden. Die zu Beginn drohende ‚Revolution‘ der Figuren (‚Nieder mit der Sklaverei! Nieder! Nieder! Nieder!‘) (Denneborg, 1933: 39) wird vom eher revisionistisch gestimmten Kasperle allerdings abgewendet. Kasperle und Gretel reformieren auf sanfte Art und Weise, nämlich selbst wieder mittels Kasperletheaterspiel, das Armenhaus, in dem sie Unterschlupf finden, Prinz und Prinzessin verwandeln den Monarchen zu einem guten König, der seine Augen vor sozialem Elend nicht mehr verschließt und in Indien sollen mit einem vergessenen Zauberspruch ‚über dreihundert Millionen Knechte‘ von ‚hunderttausend fremden Herren‘ befreit werden (Denneborg, 1933: 117). Das Happy End nach Rückkehr der Figuren ins Penksche Theater und nach einem ‚traurige[n] Jahr in der Welt, ein[em] Jahr der Armut und ein[em] Jahr ohne Liebe‘ (Denneborg, 1933: 142) wird zu einer Welterlösungshoffnung überhöht, die der vom Theater-Sternengucker besuchte reale Sterndeuter formuliert:

Ein neuer Stern ist erschienen, golden und rot. [...]. Das zeugt für den Anfang einer neuen Zeit. [...]. ‚Das Rot ist das Blut, und das Gold ist das Geld. Das wäre ein Fluch. Nein, der neue Stern bedeutet: das Rot ist die Liebe, und das Gold ist die Freude. Liebe und Freude in der Welt!‘ (Denneborg, 1933: 133).

Ex post mag die Interpretation mit Blick auf das Publikationsjahr 1933 zwischen vergeblicher naiver Hoffnung, unklarer politischer Kodierung und impliziter Botschaft schwanken—Rot/Gold ist allerdings weder Schwarz/Rot/Gold noch Schwarz/Weiß/Rot. Der abschließend erwähnte Stern von Bethlehem wird zwar nur erinnert und eine aktuelle ‚Frohbotschaft des Herrn‘ (Denneborg, 1933: 143) als ‚neue Frohbotschaft‘ (Denneborg, 1933: 143) einer ‚neue[n] Zeit‘ der ‚Liebe und der Freude‘ (Denneborg, 1933: 143) verkündet, die dann aber—so der letzte Satz von Binnenerzählung und Roman—doch wieder an ‚Gott [den] Herr[n]‘ (Denneborg, 1933: 143) rückverwiesen wird. Ob diese finale Leerstelle also als Sakralisierung verkappter politischer Erlösungshoffnungen zu interpretieren ist, bleibe dahingestellt.

Aufgrund ihrer metaphorisch generalisierbaren Semantik als Drahtpuppen werden innerdiegetische Marionetten gerne auch deshalb instrumentalisiert, weil sie von oben bespielt werden und ihr mechanisch vermittelter Kontakt zum quasi-göttlichen Drahtzieher räumlich distanzierter ist als im Falle der von unten und körpernäher

bespielten Handpuppen. Dass und wie seit dem späten 18. Jahrhundert die Marionette als Sinnbild der *conditio humana* und das Marionettentheater als *theatrum-mundi*-Allegorie der Romantik genutzt wird, hat bereits Eleonore Rapp 1924 als ‚Bewußtsein‘ von der ‚tieferen symbolischen Bedeutung der Marionette‘ (Rapp, 1924: 6) beschrieben:

In dem symbolischen Sinn der ohne Willen und Bewegungsfreiheit am Draht gezogenen, jeder Laune und Willkür einer fremden Leitung, jeder Zufälligkeit des Materials preisgegebenen Puppe scheint uns ein wesenhafter Zug des Puppenspiels, vielleicht die Voraussetzung und Bedingtheit seiner Existenzmöglichkeit überhaupt zu liegen. Wo bewußt oder unbewußt ein Gefühl des Menschen für die Zufälligkeit, die Relativität der ihn umgebenden Erscheinungswelt vorhanden ist, wo er sich aus dumpfer Furcht oder aus bewußter religiöser Erkenntnis einem irrationalen, ihm unbegreiflichen, aber in Ehrfurcht erkannten transzendenten Willen unterwirft, da kann auch das Symbol der Marionette instinktiv gefühlt oder bewußt erkannt werden und das Puppenspiel zu einer gewissen Bedeutung gelangen (Rapp, 1924: 7).

Als Zeichen rationalistischer Desillusionierung (‚Drahtpuppe‘, ‚Marionettendasein‘) wird diese Bedeutung allerdings, so Rapps Spekulation, im Bereich der deutschen Literatur eher ins Satirische und Populäre verdrängt, was für den anhaltenden Niveauverlust des deutschen Puppenspiels als Hanswursttheater verantwortlich sei, obwohl doch gerade dem unzivilisierten Hanswursttypus wiederum ein natürlich genialisches Potential an Auflehnung und Unangepasstheit innewohne: ‚Resignierende Anerkennung oder leidenschaftliche Auflehnung gegen die unabwendbare Abhängigkeit des Menschen vom Weltgeschehen‘—beides lasse sich, so Rapp, am literarischen Puppenspiel-Diskurs ablesen, (Rapp, 1924: 9–10) der, so Gerd Taube, das Marionettentheater zum metaphorischen ‚Weltmodell‘ erhebe, (Taube, 1995: 105, 115f.) also zu einer frühromantisch gebrochenen und selbstreflexiv potenzierten Sonderform der *theatrum-mundi*-Semantik (vgl. Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*, 1797).

So wird in der vierten Nachtwache von August Klingemanns *Nachtwachen. Von Bonaventura* (1805) das ‚Leben eines Wahnsinnigen‘ (Klingemann, 1991: 28) von ihm selbst in Form eines fünftaktigen ‚Marionettenspiel[s] mit dem Hanswurst‘ (Klingemann, 1991: 36) ‚in Holz [...] [geschnitzt] und [abgespielt]‘ (Klingemann, 1991: 40), also zur erzählten Figurentheaterhandlung verkürzt und verfremdet. In der Marionetten-Narration der Binnen-Erzählinstanz verschwimmen überdies die Grenzen zwischen unbelebter Puppe und Mensch, so dass der ‚vernünftige‘ (Klingemann, 1991: 39) Hanswurst über Marionetten-Gefühle und darüber reflektiert, ‚wie albern es sei, wenn es einer Marionette einfiel über sich selbst zu reflektieren, da sie doch bloß der Laune des Direktors gemäß, sich betragen müsse [...]‘ (Klingemann, 1991: 39). Die achte Nachtwache extrapoliert diese Reflexionen anthropologisch weiter zu einem ‚Prolog des

Hanswurstes zu der Tragödie: der Mensch‘ (Klingemann, 1991: 66), und in der neunten wird der ‚Direktor‘ im ‚Monolog des wahnsinnigen Welterschöpfers‘ (Klingemann, 1991: 76) gar zum selbstkritischen Gott: ‚Ich hätte die Puppe ungeschnitzt lassen sollen!‘ (Klingemann, 1991: 80). In der fünfzehnten Nachtwache springt der Erzähler selbst als Marionetten-Spieler-Gott ein und ‚fühlte [sich] zu ihm, dem ‚hölzerne[n] Spaßmacher [...] hingezogen, wie zu einem Freunde‘ (Klingemann, 1991: 125).

Die ‚Marionette als ein idealer Schauspieler‘ (Taube, 1995: 122) erweist sich geradezu als Topos des romantischen Theater-Diskurses um und nach 1810— von Justinus Kerner, Ludwig Uhland und Julius von Voß bis zu E.T.A. Hoffmanns fiktivem Gespräch *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* (1818). Mit Vorliebe hält dieser Topos dem gekünstelten, pseudo-natürlichen Agieren der Schauspieler von Ifflands Berliner Nationaltheater das schwerelos leichte Spiel der toten Marionetten entgegen. Kerner an Uhland 1809:

[...] mir wenigstens, kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen. Beim Schauspieler weiß man, er möge unter einer Rolle auftreten, unter welcher er wolle, eben immer, wer er ist, [...]. Die Marionetten aber haben *kein außertheatralisches Leben*, man kann sie nicht sprechen hören und sie nicht kennen lernen als in ihren Rollen (Taube, 1995: 122f., meine Hervorhebung).

In Thomas Hettches Roman *Herzfaden* (2020) wird diese Poetik übrigens dem Gründer der *Augsburger Puppenkiste*, Walter Oehmichen, in den Mund gelegt:

Wir wackeln mit einem Stück Holz. [...]. Ein Schauspieler spielt das Sterben, eine Marionette aber stirbt tatsächlich. Denn wenn wir aufhören, sie zu bewegen, ist sie für den Zuschauer wieder nichts als totes Holz (Hettche, 2020: 167).

Neben der ontologischen und semiotischen Abgrenzung von Kunst und Natur, von Tod und Leben verhandelt dieser romantische Theater-Diskurs implizit auch noch eine gattungspoetische Differenz, nämlich diejenige zwischen toter Schrift und Literatur einerseits und Theaterperformanz, lebendem Spiel andererseits, die wiederum im Figurentheater minimiert scheint.⁴

Das Puppenspiel ähnelt dem Schreiben, das Figurentheater der Literatur in seinem Zugriff auf unbelebte Signifikanten: Der Schreibende produziert einen Text aus toten Buchstaben, die ausschließlich auf ihrer Textbühne als Bedeutungen existieren— wie Puppen des Figurentheaters. Die schreibende Hand und die arbiträr bedeutenden Schriftzeichen als Ergebnisse der Handbewegung sind simultan vom Akteur

⁴ vgl. auch das Nachwort in Hettches *Herzfaden*: ‚Dieser Roman erzählt die Geschichte der Augsburger Puppenkiste, und wie jeder Roman ist er selbst ein Marionettenspiel!‘ (Hettche, 2020: 283)

beobachtbar, Selbstbeobachtung wird als Fremdbeobachtung vollziehbar. Insbesondere das Marionettentheater ermöglicht Ähnliches. Die Ursache der Repräsentation und die Repräsentation selbst fallen nicht, wie beim lebenden Schauspieler, zusammen, und das körperliche Agieren des Puppenspielers bildet sich nicht mimetisch in den von ihm verursachten Bewegungen ab, die die tote Gliederpuppe zwangsweise ausführt. Eine weitergehende Engführung von Fremd- und Selbstbeobachtung ist außerhalb der Literatur kaum realisierbar—und in ihr nicht ohne logische Brüche, metaleptische Paradoxien und Ebenenverschmelzungen. Zugleich Spieler und Adressat des eigenen Spiels zu sein, verschafft dem Figurentheater jedenfalls einen spezifischen Zuwachs an Optionen der Selbstbeobachtung—der Selbstbeobachtung von Theater und von Selbstbeobachtung als Fremdbeobachtung (und vice versa; vgl. **Abbildungen 1** und **2**).



Abbildung 1: Münchner Marionettentheater, Adalbert Werner, Foto „J. L. Schmid und sein Casperl“, 1898; Fotografie auf Papier auf Karton, 16,5 cm x 10,7 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppentheater / Schaustellerei; <https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/liste/contrib-detail/foto-j-l-schmid-und-sein-casperl-10206142>; Lizenz CC BY SA 4.0



Abbildung 2: Jacob, 1964: 80. „Max Jacob mit seinem Kasper 1930“ (Jacob, 1964: 343). Fotograf unbekannt. Die Bildvorlagen stammen laut Abbildungsverzeichnis aus dem Archiv des Autors.

Die pygmalionisch grundierte Ikonographie der fotografischen Selbstinszenierung von Puppenspielern mit ihrer selbst geschaffenen Kasperle-Puppe als Alter-Ego bedient sich dieser Engführung.

Die komplexen begriffs-, diskurs-, literatur-, kunst- und theatergeschichtlichen Konfigurationen, in die das erzählte Figurentheater und sein Hanswurst ab 1800 offenkundig verflochten sind, können hier nicht weiter entwickelt werden. Auch die Funktion von Figurentheater als Spiel im Spiel, also als Binnenspiel im Dramentext und auf der Theaterbühne, müsste vergleichend einbezogen werden—man denke etwa an August Wilhelm Ifflands Ehestandssatire in einem Aufzug *Die Marionetten* (1807, nach Louis Picard) (Iffland, 2009). Darin konkurriert die Alkoven-Marionettenbühne des Geheimrates Ward, der nur seine Marionetten, aber nicht sein Hauswesen regiert, mit dem Schauspielertheater der resoluten Ehefrau, als deren Marionette Ward erscheint (Berg, 2009: 178–182). Beide Partner und Theaterformate werden am Ende versöhnt, aber erst nachdem sich die Geheimrätin wider Willen auf der Marionettenbühne unter die Puppen ihres Mannes mischt und als metaphorische Marionette zum Leben erwacht. Auch Dramen ohne Puppentheater als Spiel im Spiel, z.B. Friedrich Wilhelm Hackländers Lustspiel *Marionetten* (Häcklander, 1868), schöpfen wie die Literatur überhaupt—allen voran Georg Büchner—den gesellschaftskritischen Mehrwert der Marionetten-Metapher ab (Drux, 1986).

Dass und inwiefern sich der vielzitierte und von Paul de Man tropentheoretisch dekonstruierte Entwurf *Ueber das Marionettentheater* (1810) von Heinrich von Kleist, der sich als Opfer von Ifflands Gegnerschaft empfinden musste, indirekt auch auf Ifflands *Die Marionetten* bezieht, kann hier nicht vertieft werden (de Man, 1978: 205–233; zu Kleist im Kontext des Berliner (Marionetten-)Theaterbetriebs vgl. Weigel, 1989: 25–27).

Narrationen von der wundersamen Erschaffung belebter Marionetten rufen potentiell auch mythologische (pygmalionische, prometheische) Subtexte auf, die das Verhältnis von Detail Bildkunst und Natur, von Mimesis und göttlicher Poiesis betreffen.

Wie Britta Herrmann 2018 konstatiert, ist jedenfalls

die Differenz zwischen Natur und Kunst im 18. Jahrhundert [...] in Frage gestellt oder zumindest von der pygmalionischen Sehnsucht nach Transmutation—der Verwandlung von Stein in Fleisch, von Anorganischem ins Organische, von Tod in Leben – überlagert (Herrmann, 2018: 317).

Die erzählte Marionette befindet sich im 19. Jahrhundert also in der Gesellschaft der ‚schöne[n] Kunstfigur‘ (Brentano, 2014: 73), um Clemens Brentanos Märchen *Gockel und Hinkel* (Erstfassung 1811; 1837 *Gockel Hinkel Gackeleia*) zu zitieren. Diese ‚Kunstfigur‘ manifestiert sich literarisch in imaginierten oder innerdiegetisch realen, übernatürlich oder künstlich belebten Homunculi, Androiden (E.T.A. Hoffmann), Nußknackern (Hoffmann: *Nußknacker und Mausekönig* 1816; Karl Immermann: *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken* 1838), Hampelmännern, Vogelscheuchen (Ludwig Tieck: *Die Vogelscheuche. Eine Märchen-Novelle* 1835), Alraunen und Golems (Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* 1812). Das Spektrum reicht von E.T.A. Hoffmanns Olympia in *Der Sandmann* (1816) und ihrer Überblendung mit Clara als ‚Holzpüppchen‘ (Hoffmann, 1985: 48) samt ihrer Entlarvung und Zerstörung bis zu Mary Shelleys *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) und Carlo Collodis *L'Avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino* (1881/1883), dem der Seinsstufenwechsel vom animierten Holzstück über den belebten Hampelmann (das deutsche hölzerne Bengel) bis zum moralisch geläuterten Menschen aus Fleisch und Blut gelingt (siehe Otto Julius Bierbaums Version *Zäpfel Kerns Abenteuer*, 1905, in der Zäpfel aber ein Kasperle bleiben will; Bierbaum, o.J.). Exemplarische Hinweise auf Forschungen von Heide Eilert, Rudolf Drux u.a. müssen genügen (Eilert, 1977; Gendolla, 1980; Drux, 1986; Drux, 1999; Wittig, 1997; Irsigler, Orth, 2021).

3. Das prekäre Leben des Kasperl bei Siebe und seine Austreibung bei Storm und Hettche

Der folgende dritte Teil des Beitrags wird nun den bisher gebotenen Überblick über deutschsprachiges erzähltes Figurentheater anhand der Figur des Kasperle exemplarisch verdichten. Dabei wird er insbesondere die jeweils thematisierten Probleme im Umgang mit dieser Figur nachzeichnen und literatur- und genregeschichtlich einordnen.

Eine der auflagenstärksten Kinder- und Jugendbuch-Reihen von Kasperlegeschichten erweist sich als hochgradig selbstreflexiv und verhandelt das intrikate Verhältnis von lebendem Vorbild, unbelebter Kunstfigur und Puppentheater in semiotischer Potenzierung—allerdings ohne pygmalionische Ereignisqualität. Gemeint ist Josephine Siebes *Kasperle auf Reisen* (1921) und seine sechs Fortsetzungen bis 1930. Ich zitiere *Kasperle auf Reisen* in der sechsten Auflage ohne Jahr ‚mit vier farbigen Vollbildern von Karl Purrmann‘ (Verlag Levy & Müller) und in der unveränderten 34. Auflage 1940 (Herold-Verlag) mit Illustrationen von Ernst Kutzer. Neuausgaben weisen in den 1950er Jahren modernisierte Buchdeckelabbildungen und Illustrationen auf (Herold-Verlag 1956: Illustrationen von Hermine Schäfer), die Ausgabe des Anaconda-Verlages 2014 kehrt jedoch zu den Illustrationen von Kutzer und zu der Buchdeckelillustration von Purrmann von 1921 zurück.

Die Erzählinstanz berichtet von einer vor hundert Jahren im Wald angesiedelten Holzschnitzerwerkstatt eines Meister Friedolin, der als ‚Kasperleschnitzer‘ beliebt war und nun seinerseits davon erzählt, dass sein ‚Ur-Ur-Urgroßvater [...] einen lebendigen Kasper [besessen]‘ habe, der ihm im Wald zugelaufen sei (Siebe, o.J.a: 2, 4). Laut eigener Aussage sei er einem Magier im Norden entlaufen und als Hofnarr und auf Jahrmärkten tätig gewesen. Der Ahne des Binnenerzählers, ein Schnitzer von ‚Heiligenbildern‘, habe begonnen, nach dem Vorbild des lebendigen Kasperle Puppentheaterfiguren zu schnitzen, deren überregionale Beliebtheit sich über Generationen bis zu Meister Friedolin vererbt habe (Siebe, o.J.a: 4–7). Das seither verschollene Kasperle findet Friedolin sodann im unentdeckten Fach eines alten Schrankes—die vermeintliche Puppe hat neunzig Jahre geschlafen, erwacht nun zum Leben und wird als neuer anstrengender Hausgenosse (‚Popanz‘) akzeptiert (Siebe, o.J.a: 12–13).

Kasperle nimmt jedoch erneut Reißaus—der Kursus seiner Abenteuer lässt ihn schließlich vor einem reisenden Puppenspieler (‚Kasperlemann‘) (Siebe, o.J.a: 49) fliehen, dessen Kasperlepuppen nach seinem Ebenbild geschnitzt worden sind—Urbild flieht vor künstlichem Duplikat und wird als Lügner verfolgt—und der Meister Friedolin versprochen hat, den Ausreißer zurückzubringen, ihn nun aber gegen Belohnung als Spaßmacher an den Herzog ausliefern will. Nur Severin, der Geiger, der die übernatürliche Existenz des lebendigen Kasperle anerkennt und Kenntnis von dessen vergessenem Herkunftsraum hat, führt den doppelt heimatlosen zu Meister Friedolin und in seine zweite Heimat zurück—und heiratet später dessen Tochter.

Er hat nicht gelogen [...]. Es gibt nur ganz wenige Kasperles in der Welt, und mein Lehrer, der ein hochweiser Herr war, hat mir einmal erzählt, irgendwo im

Atlantischen Ozean liege eine winzige Insel, auf der die wunderschönsten Blumen blühen; die sei die Heimat der Kasperles. Blieben sie dort, dann würden sie freilich sehr alt, aber sonst würden sie leben und sterben wie wir Menschen. Verließ aber ein Kasperle die Insel, dann könne er wohl Jahre schlafen, aber nicht sterben, er müsse immer ein kleines törichtes Kasperle bleiben und jedes Kind müsse über ihn lachen (Siebe, o.J.a: 162–183).

Der exotische, auch körperlich stigmatisierte Migrant bleibt als entwurzelter in der Fremde also ein ewiges Kind, ein desintegrierter Nomade und Normabweichler, ein Picaro aus Not, der bei Siebe entweder als Gefangener sein Dasein fristet oder sich in einer feindlichen sozialen Umgebung auf Wanderschaft, auf der Flucht befindet und nur schwer in einer bürgerlichen Familie sesshaft zu werden vermag.

Besonders negativ gezeichnet wird darüber hinaus das fahrende Volk in Gestalt des Schaustellers, der das Kasperletheater betreibt und versucht, aus der Verdoppelung von unbelebter Puppe und lebendem Original Gewinn zu schlagen—entweder das Original spielt mit, was das Ende des Puppentheaters bedeutet oder die semiotische und ontologische Grenze zwischen Zeichen (Puppe) und Original bleibt bestehen, so dass das lebende Konkurrenz-Kasperle aus dem Verkehr gezogen werden muss. Als positive Kontrastfigur zum reisenden Puppenspieler fungiert der sesshafte Holzschnitzer Meister Friedolin, der Ersatzvater des lebenden Vorbildes seiner kommerziell erfolgreichen Puppen. Die übernatürliche Komponente wird dabei auf die märchenhafte Präexistenz der utopischen Kasperleinsel ausgelagert, so dass die Grenze zwischen Kunst und Natur intakt bleibt und Friedolin ohne pygmalionische Belebungsereignisse seiner Artefakte auskommt.

Die Fortsetzung dieser Geschichte in *Kasperle auf Burg Himmelhoch* (1922) (Siebe, o.J.b), die noch immer von den Versuchen verfeindeter Fürstentümer handelt, sich des Kasperles zu bemächtigen und es in Dienst zu nehmen, steuert einige weitere Medienpotenzierungen bei, die Metalepsen bedenklich nahekommen: So erzählt das erste Kapitel davon, wie der Puppenspieler im Medium der Kasperlefigur seinem ungläubigem Theaterpublikum die Vorgeschichte des ersten Buches, also auch die Existenz eines lebendigen Kasperles erzählt, das bei Meister Friedolin Unterschlupf gefunden habe, dem ‚Kasperleschnitzer, der auch mich geschnitzt hat, und darum sehe ich so aus wie das putzlebendige Kasperle‘ (Siebe, o.J.b: 9). Um den Guten beizustehen, verlässt Kasperle jedoch erneut seine sichere zweite Heimat und wird auf der Flucht vor den Landjägern mit seiner lebensgroßen künstlichen Ebenbild-Figur konfrontiert, die als plastischer Steckbrief am Straßenrand aufgestellt worden ist (**Abbildung 3**).

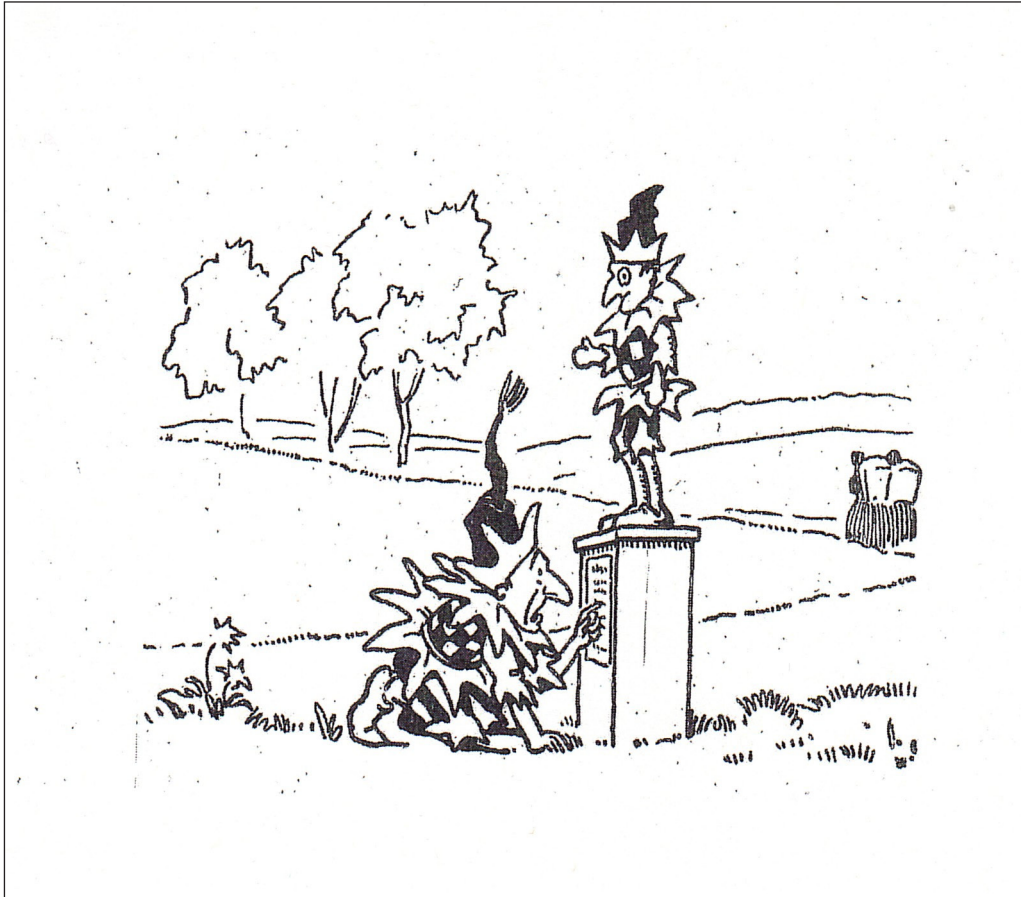


Abbildung 3: Siebe, o.J.a: 198 (Illustration von Ernst Kutzer).

[...] es wollte gerade wieder seinen flinken Lauf beginnen, als es plötzlich neben sich etwas sehr Merkwürdige erblickte: ein Kasperle, das genauso aussah wie es. Aber es war aus Holz, und Kasperle erkannte gleich, das hatte der gute Meister Friedolin geschnitzt. Unter der Kasperlefigur war eine Bekanntmachung zu lesen, [...]. Da stand [...]: ‚Wer einen kleinen Buben sieht, der so aussieht wie diese Figur, der soll ihn eiligst fangen und dem Herzog August Erasmus abliefern.‘ (Siebe, o.J.b: 197–198).

Rettung bietet der inzwischen zum Guten geläuterte Puppenspieler, in dessen Theaterkarren Kasperle sich versteckt. Die Anrede an den lebenden Kasper kann der Puppenspieler gegenüber den Landjägern, die nach dem entlaufenen ‚Schelm‘ (Siebe, o.J.b: 200) fahnden, als Gespräch mit seinen Puppen ausgeben: ‚[...] mit wem redest du denn da?‘ ‚Na, mit meinem Kasper, wie’s halt ein Kasperlemann tut, [...].‘ ‚[...] wir suchen auch ein Kasperle! [...]‘. ‚Aber kein so hölzernes Ding wie deine Kasperles, ein richtiges lebendiges Kasperle [...].‘ (Siebe, o.J.b: 199–200).

Feudalherren versuchen nomadisierende, prekäre Grenzgänger-Randgruppen: Bettler, Vaganten, fahrendes Volk, Gaukler, Schelme—und auch den wundersam infantilisierten Exoten von der Atlantikinsel—als Spaßmacher (Narren, Gaukler) zu domestizieren, an den Hof zu binden und ihr Vagabundieren zu unterbinden, so sie nicht von Familien adoptiert werden. Auch diesen Subtext—und das Misslingen der feudalen Disziplinierung zugunsten bürgerlicher Anpassung—erzählen Siebes Romane.

Auch die sogenannte Hochliteratur problematisiert das sozial prekäre Puppenspielmilieu der skandalösen Hanswurst- oder Kasperl-Figur und ihre oft auch ontologisch zweifelhafte—irreal wunderbare oder imaginär fantastische—Existenz als nicht mehr zeitgemäß, in Theodor Storms *Pole Poppenspärer* (1874) ebenso wie in zeitgeschichtlicher Zuspitzung in Thomas Hettches ‚Roman der Augsburger Puppenkiste‘ *Herzfaden* (2020). Erzählende Hochliteratur dient also der Austreibung des deutschen Hanswursts als Modernisierungsoffer (Storm) oder als Sündenbock (Hettche). Was im 18. Jahrhundert Johann Christoph Gottsched und später der Zensurpolitik von Maria Theresia und Joseph II. von Österreich (vgl. Joseph von Sonnenfels’ ‚Theatralcensur‘ (Sonnenfels, 1777: 141, §110; dazu Brosche, 1962)⁵ nicht gelungen ist, wird also nachträglich für das Figurentheater literarisch in Szene gesetzt—erzählende Literatur als Reflexionsmedium der Moderne und Medium einer selbst schon historisch gewordenen Aufklärung und eines Exorzismus der Bachtinschen Karnevalisierung (Bachtin, 1987), die sich nach 1900 und erst recht nach 1933 in einer Paradoxie des, so Gerd Taube, Handpuppentheaters ‚als moralisierende Anstalt‘ (Taube, 1994: 52) verfängt?

[...] so ergibt sich das Paradox, daß die Lustige Figur Kasper mit aufklärerischen Mitteln gereinigt wurde, um sie gegen den auf die Aufklärung zurückgeführten Rationalismus und die damit verbundene Zivilisation zu stellen. Die Reinigung Kaspers [...] ließ nur eine komische Figur übrig—den Kasper als guten Kameraden, liebenswerten Mitmenschen, Freund der Kinder (Taube, 1994: 52f.).

Dass Theodor Storms Erzählung *Pole Poppenspärer* (1874) (Storm, 1987: 164–220) bis heute v.a. als Jugendliteratur eingestuft wird, ist dem Ort ihrer Erstpublikation geschuldet (*Deutsche Jugend*, hrsg. von Julius Lohmeyer, Bd. 4, Leipzig 1874, 129–143

⁵ zum Wiener ‚Hanswurststreit‘ siehe Müller-Klampel, 2003: 152–165; insbesondere zur Verfemung des zum Kasperl domestizierten Hanswurst im Josephinismus der 1780er Jahre Müller-Klampel, 2003: 160–163. Siehe auch Müller-Klampel, 2003: 187–193 zu seiner Verhaltensrationalisierung und Infantilisierung als Marionette (Franz Poccis Larifari, siehe Weyr, 1961 und Nöbel, 1989) und Handpuppe (paradigmatisch Max Jacobs Hohnsteiner Kasper): ‚Der Mann von fabelhafter Virilität ist zum geschlechtslosen Kind geworden‘ (190).

und 161–171; dazu Vinçon, 1988). Daraus resultieren ihr anhaltender Erfolg und ihre vorwiegend schul- und mediendidaktische Rezeption.⁶

Der Rückblicks-Binnenerzähler, der Kunstdrechsler Paul Paulsen, verteidigt seinen späteren Schwiegervater, den wandernden Münchner Puppenspieler Joseph Tendler, gegen diskriminierende Anschuldigungen und integriert ihn in seine neu gegründete sesshafte Familie durch Heirat der Puppenspielertochter Lisei; auch er verleugnet zuerst gegenüber dem jugendlichen Zuhörer und Rahmenerzähler das ‚Schimpfwort‘ (Storm, 1987: 216) Pole Poppenspälter, und sein ‚gute[r] kindliche[r]‘ (Storm, 1987: 217) Schwiegervater wird nach einem späten Rückfall in die Theaterleidenschaft, soll heißen: nach einer von zügellosen ‚Handwerkslehrlingen‘ (Storm, 1987: 213) gestörten Aufführung, bei der die ‚kunstreiche‘ (Storm, 1987: 217) Kasperl-Figur, die ‚wertvollste [...] von allen‘ (Storm, 1987: 217), auf offener Bühne beschädigt wird—, „Hurra! Kasper is dod!“ (Storm, 1987: 215)—mit dieser Figur zusammen beerdigt: ‚[W]as war ohne ihn [ohne den Kasper] die ganze Puppenwelt!‘ (Storm, 1987: 217).

Die wichtigste Funktion der ‚kleine[n] Kunstfigur‘, nämlich das ‚Eheglück‘ des Schwiegervaters des Binnenerzählers—aber auch des Binnenerzählers selbst—zu begründen (Storm, 1987: 219), hat sie erfüllt. Und unterhaltende (*delectare*) und pädagogische Wirkungen (*prodesse*) gehen vom Kasperl und seiner Puppenwelt längst nicht mehr aus; die ‚harmlose schaulustige Jugend‘ (Storm, 1987: 213), der sich der Binnenerzähler nachträglich selbst zurechnet und die so gesittet war wie der gereinigte, moralisch gute und gewaltfreie Kasper selbst, existiert nicht mehr: ‚oben auf dem Sarge, [...], da hatte er sich hingesezt, der alte Freund aus meiner Kinderzeit, Kasperl, der kleine lustige Allerweltskerl‘ (Storm, 1987: 218).⁷

Das junge Publikum selbst ist inzwischen so rüpelhaft, schadenfroh und unangepasst, wie es die obszön provokante Hanswurst-Rolle im 18. Jahrhundert einmal war; Stranitzkys Hanswurst hätte nicht so geendet wie sein domestizierter Puppen-Kasperle-Nachfolger, dessen moraldidaktischer Effekt sich zumindest in der Vergangenheit der mündlichen Binnenerzählung erschöpft hat. Tendlers inzwischen verkaufter Kasper wird noch nach seinem Ende als Theaterfigur zum Opfer eines pietätlosen Scherzes und von seinem neuen Eigentümer über die Friedhofsmauer ins offen Grab auf den Sarg des Puppenspielers geworfen.

⁶ zu ihren zahlreichen Verfilmungen siehe Hiebel, 1999, Krah, 2017 und Viehoff-Kamper/Viehoff, 2017; zur Novelle selbst vgl. Freund, 1987 und Frommholz, 1987; zur Einordnung ihrer Erzählstrategien in die Poetologie des Realismus siehe Scherer, 2008; zur Selbstreflexivität des Textes siehe Scherer, 2008: 60–62; zum ‚Kasperl‘ als ‚poetologische Reflexionsfigur‘ siehe Scherer, 2008: 60; vgl. auch resümierend Nitschke, 2017.

⁷ zum ‚Tod‘ des zugleich kunstvollen und närrischen Kasperl siehe Scherer, 1988: 619.

Die ödipal anmutenden Zeiten, als Paul den Kasper in der (wie bei Goethe) tabuisierten Zone hinter der Bühne beschädigt und damit den fetisch-gleich verehrten Repräsentanten des Vaters seiner späteren Schwiegermutter ohne böse Absicht auf der Bühne versagen lässt—die Mutter Liseis ist die Tochter des Schöpfers dieser Kasper-Puppe, des ‚berühmten Puppenspieler[s] Geiselbrecht‘ (Storm, 1987: 191), dessen historisches Vorbild Georg Geisselbrecht (1762–1826) international gastiert und das Faust-Puppenspiel wiederbelebt hat (Eversberg, 2012; Rebehn, 2016; Geißelbrecht, 2018)—auch diese Zeiten sind also nun begraben.

ich [...] betrachtete meinen lieben lustigen Allerweltskerl. Da baumelte er, an sieben Schnüren aufgehängt; [...]. ‚Kasperle, Kasperle‘, sagte ich bei mir selber, ‚*wie hängst du da elendiglich.*‘ Da antwortete es ebenso: ‚Wart nur, lieb’s *Brüderl*, wart‘ nur bis heut Abend!‘—War das auch nur so in meinen Gedanken, oder hatte Kasperl selbst zu mir gesprochen?— (Storm, 1987: 179, meine Hervorhebungen).

Pauls latent autoerotischer Versuch, die (phallisch) erschlaffte, brüderliche Puppe vorzeitig und eigenmächtig in Bewegung zu setzen und zu beleben, scheitert jedoch und der Mechanismus der Marionette nimmt hörbar Schaden:

[...] hörte ich [...] vor meinem inneren Ohre immer jenen leisen Krach im Körper der Puppe; was ich auch vornahm, den ganzen Tag über konnte ich diesen, jetzt aus meiner eigenen Seele herauftönenden unbequemen Laut nicht zum Schweigen bringen (Storm, 1987: 180).

Nach der von der Geiselbrecht-Tochter mit Verweis auf ihren seligen Vater als ‚gotteslästerlich‘ (Storm, 1987: 186) bezeichneten abendlichen Faust-Aufführung werden die Schuldigen, Paul und Lisei, versehentlich für eine Nacht im Theater eingeschlossen—spätere Heirat vorbehalten.

Eine ganz anders motivierte und sehr viel radikalere Austreibung des Kasperls inszeniert Thomas Hettches *Herzfaden. Roman der Augsburger Puppenkiste* (2020), in der Hannelore Marschall, genannt Hatü (1931–2003), die verstorbene Leiterin (1985–1992) und Tochter des Schauspielers und Theatergründers Walter Oehmichen (1901–1977; Puppenspieler seit 1940, 1948 Gründung der *Puppenkiste*) ihre Lebensgeschichte erzählt, allerdings post mortem als Wiedergängerin, in der dritten Person und mit einem Kasperle-Trauma belastet. Sie interpretiert die typisierte Physiognomie der Figur, die sie ihrem ersten, während des zweiten Weltkrieges selbst geschnitzten Kasperl verleiht, als antisemitisches Zerrbild, so dass dieser als Repräsentant rassistischer Diskriminierung fungiert, zugleich aber auch die Opfer solch diskriminierender Stigmatisierung bezeichnet. Für die kindliche Angst vor ersterem, also vor dem eigenen

Artefakt als Ausdruck des vermeintlich (und kollektiv semitisch definierten) Bösen, schämt sich die tote Hatü, ohne dass es ihr (und dem Roman) jedoch gelingt, diese schuldhaft unmoralische Angst bruchlos in eine moralisch gute Angst, also in Abscheu vor der diskriminierenden Zuschreibung selbst zu sublimieren.

Die Binnennarration—in schwarzen Buchstaben gesetzt—richtet sich an ein kleines Mädchen, das nach der Theateraufführung in der Menschenmenge seinen alleinerziehenden Vater verloren hat und nun in der fantastischen Rahmensituation—,böser Traum‘ (Hettche, 2020: 119) oder ,reales‘ Erleben—(typografisch rot) den bekannten, gespenstisch belebten Puppenkisten-Figuren, Jim Knopf, Prinzessin Li Si, Urmel, König Kalle Wirsch und dem kleinen Prinzen begegnet—sowie der nicht mehr auftretenden, aber noch immer bedrohlichen Figur des Kasperl und der toten Hatü. Diese erlöst sich und den am Ende verschwundenen Kasperl durch einen ebenso selbsttherapeutischen wie Kasperl-exorzistischen Erzählakt, der die in die NS-Zeit zurückreichende Vorgeschichte ihres Vaters, eine Augsburger jüdische Familie und den während einer bombenkriegsbedingten Kinderlandverschickung von Hatü selbst geschnitzten ,Kasperl‘ (Hettche, 2020: 97) betrifft. Ergebnis dieser Familiengeheimnisse aufklärenden Binnenerzählung, dieses schonungslosen Zu-Ende-Erzählens (,Die Geschichte des Kasperls war erzählt‘ (Hettche, 2020: 268)) ist jedoch nicht eine Rehabilitierung oder zumindest die Läuterung des an seinem Aussehen und an der Zuschreibung ,böser‘ Eigenschaften schuldlosen Kaspers: das Mädchen wirft immerhin ein: ,Er kann nichts dafür, wie er ist.‘ (Hettche, 2020: 107).

All dies könnte von Hatü reflektiert werden, dennoch besteht sie auf seiner Eliminierung, auf finaler Teufelsaustreibung—und zwar durchaus zur Erleichterung der verbleibenden, literarisch präfigurierten Puppen aus den erzählten Fiktionen von Antoine de Saint-Exupéry, Michael Ende (der von Hatü besucht wird) und anderen. Sie bedanken sich zu Recht bei der Besucherin für die Vertreibung des konkurrierenden Kasperls (Hettche, 2020: 278), werden doch literarische Figuren mit Kunstanspruch vom peinlichen Sonderfall Kasperl befreit, der als Meta-Figur überall und jederzeit die Bühnen-Binnenfiktion unterbrechen und kommentieren konnte.

Die unerbittliche Verurteilung Kasperls wiegt umso schwerer, als sich die Erinnerungsdiegeese der Romanfigur Hatü ansonsten als zeitgeschichtlich sensibel für individuelle und kollektive Schuld und die Probleme einer Entnazifizierung erweist. Bei einem Empfang in München werden die Anwesenden z.B. nach den Ausmaßen ihrer Schuld beurteilt—u.a. Ina Seidel und ,Holthusen‘, ,SS-Mann der ersten Stunde‘ (Hettche, 2020: 233); zitiert wird aber auch Ernst Wiecherts Nachkriegs-Appell an die Schuldigen und sein Vorschlag für den Umgang mit dieser Schuld: ,„Lasst uns erkennen, dass wir schuldig sind [...]. Lasst uns aus der Schuld erkennen, dass wir zu büßen haben,

hart und lange“ und er ergänzt: „Ihr“, sagte er leise, „sollt die Liebe ausgraben unter den Trümmern des Hasses.““ (Hettche, 2020: 127)

Darüber hinaus strotzt Hatüs Lebensgeschichte von hochkulturellen Bildungsreferenzen—Film: Fritz Lang; Musik: Richard Strauss; Malerei: Pollock und Wols, aber auch die Holzschnitzkunst usw.; Literatur: die Brüder Grimm, Sartre, Rilke, Büchners *Leonce und Lena*, Kleists *Marionetten*-Aufsatz (Grazie, antigrave Wesen (Hettche, 2020: 222 u. 66–68)). Und Hatü kennt auch die literarische Vorgeschichte der Kasperl-Figur und lässt keinen Zweifel daran, dass sie neben Kleist auch *Pole Poppenspärer* gelesen hat—das ‚schönste Buch über Marionetten, das es gebe, hat der Vater gesagt‘ (Hettche, 2020: 61)—und (ohne die Autorin zu nennen) Siebes ‚*Kasperle auf Reisen*‘—ein ‚Kasperl, der keine Puppe, sondern wirklich lebendig ist‘ (Hettche, 2020: 82).

An ihrem Hass auf den bösen Kasperl als Verkörperung des Nachkriegsschuldgefühls ändert solche Lektüre jedoch nichts. „Der ist total böse!“ „Er hat den Krieg in sich, wie wir alle““ (Hettche, 2020: 107) und singt noch immer das nach Kriegsende diskreditierte Studentenlied zum Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig (1813) ‚Flamme empor‘ (Hettche, 2020: 107 u. 101)—aber eben nicht das Horst-Wessel-Lied (‚Die Fahne hoch!‘). Die Nachricht vom Verschwinden des Kasperls (Hettche, 2020: 192) und die Bitte des Mädchens im Auftrag des Kaspers, die Geschichte nun zu Ende zu erzählen, lösen bei Hatü erneut Schuldgefühle und (kathartische?) Geister-Tränen aus (‚Es ist alles meine Schuld‘, Hettche, 2020: 192), was Zweifel am Erfolg dieser Art von Tilgungs- und Abspaltungstherapie aufkommen lässt.

Die mit der eigenen Biographie verwobene Genre- und Figurentheatergeschichte kann jedenfalls von Hatü keine Gnade erwarten. So schämt sie sich auch schon, wenn im eigenen Theater die Kasperle-Figur entsprechend ihren Rollenkonventionen publikumsadressiert die vierte Wand durchbricht und die ‚Zuschauer[...] vor Begeisterung [johlen]‘: ‚Hatü ist es widerlich, wie der Kasperl sich mit dem Publikum gemein macht und wie alle über ihn lachen.‘ (Hettche, 2020: 177 u. 174–179) Und dass es explizit auch um die Steigerung des Kunstwertes des eigenen Spiels ohne Kasper geht, wird in einem selbstreflexiven Bühnensprechakt des Kasperle und der Direktorfigur deutlich:

Ein künstlerisches Puppenspiel, / das ist für wahr ein schönes Ziel. / Doch gibst du nichts zu spielen mir, / Dann lös ich den Vertrag mit dir. / Ich brauch dich nicht, ich spiel allein.‘
/ ‚Du kleiner Wicht, sei nicht so stolz! / Du bist doch nur aus Lindenholz, / Ich führ dich an Fäden durch das Spiel, / Du tust da unten nur das, was ich will / [...] (Hettche, 2020: 179).

Dass der Kasperl auf der gespenstischen Rahmenebene am Ende seine eigene Erlösung mit Hilfe des fotografierenden und spiegelnden Mediums der Selbstreflexion und Selbstbeobachtung—das leuchtende iPhone des mitleidvollen Mädchens—akzeptiert

und versöhnlich lächelnd stirbt, ändert an dieser selbsttherapeutisch radikalen Konsequenz nichts (Hettche, 2020: 185–186).

Mag der von Hatü geschaffene, hässlich geratene Kasperl auch als Allegorie des schlechten Gewissens der kindlichen Schnitzerin fungieren, die ihr Böses in die Figur introjiziert—die Figur hat nun auch im Marionettentheater Auftrittsverbot, darf nicht mehr mitspielen, ist endgültig ‚verschwunden‘ (Hettche, 2020: 186, 192). Die ‚Angst vor ihrer eigenen Marionette‘ (Hettche, 2020: 108) als Angst vor sich selber scheint keine andere Art der Erlösung des Kaspers und seiner unerlöst spukenden Schöpferin zuzulassen. Signifikant ist dabei, dass erst die Selbsterkenntnis im Erzählen (Hatü) und die erste und letzte Selbstwahrnehmung der gespenstischen Kasperl-Figur im iPhone beide—die Schnitzerin und ihre Projektionskunstfigur—von ihrer spukhaften Existenz erlösen. Selbstreflexion erscheint als Vorstufe und Voraussetzung der Selbstausslöschung:

[...] und der Kasperl sah auf. Lange betrachtete er stumm sein Bild... Betrachtete seine große Nase, seine aufgerissenen Augen und das Lachen, das ihm Hatü damals [...] während des Krieges von einem Ohr zum anderen ins Gesicht geschnitten hatte (Hettche, 2020: 186).

Wie anders bei Josephine Siebe, wo der verfolgte Kasperl erschrocken sein eigenes lebensgroßes Doppelgänger-Konterfei erblickt, was in diesem Fall jedoch zu einer lebensrettenden Wendung und nicht zur Eliminierung des Kasperls führt.

Mit dieser Physiognomik und ihrer Deutung als Dokument antisemitischer Stigmatisierung kommt am Ende des Romans also ein problematischer Diskurs ins Spiel, der sowohl die eliminatorische Rassentheorie des NS-Staates als auch dessen Auswirkungen auf die Gestaltung und ambige Dekodierung der Puppenköpfe betrifft. Wie Hatü dem Mädchen in der Rahmenfiktion erzählt, war es ihr nämlich

peinlich, dass ich als Kind einen Kopf geschnitzt hatte, der genauso aussah wie die furchtbaren Bilder der Juden, die die Nazis überall zeigten. Und dass ich vor einem solchen Zerrbild Angst hatte. Denn das bedeutet, ich bin überhaupt nicht besser gewesen als sie (Hettche, 2020: 268).

Damit wird die Verbannung des bösen und grotesk verzeichneten Kasperlkopfes, der sie ‚so lange verfolgt hat‘ (Hettche, 2020: 276), nicht nur zur Austreibung der vom NS-Regime geschürten Angst vor diesem Zerrbild, sondern unvermeidlich auch zur erneuten Vertreibung der so Bezeichneten, der denunziatorisch Stigmatisierten selbst.

Dass Hatüs Vater versucht, den zur Fratze missratenen Kasperl (‚er guckt wirklich ein bisschen finster‘; Hettche, 2020: 124) zum ‚bayerischen Kasperl‘ und ‚liebenswerte[n] Bursche[n]!‘ (Hettche, 2020: 124) umzuändern, mindert Hatüs

Angst nicht—nur ‚weiß sie jetzt nicht mehr weshalb‘ (Hettche, 2020: 124), da die freundliche Maske das latente Böse verdeckt. Und wie der Vater später gesteht, erweist sich die freundlich-harmlose Maske sogar als das eigentliche Antlitz des Bösen, nämlich als dasjenige der Täter. Er habe Hatüs Kasperl nämlich nach dem Vorbild des ‚Standard-Puppensatz[es]‘ des ‚Reichsinstituts für Puppenspiel‘ (Hettche, 2020: 266) verändert und ‚nachgebessert‘, den ihm ein ‚Frontpuppenspieler‘ (Hettche, 2020: 265) zur Verfügung gestellt hat: ‚ein blondes Kerlchen mit breitem Lachen und blauen Perlenaugen unter der Soldatenmütze, sozusagen der Wehrmachtskasperl‘ (Hettche, 2020: 266). Hatüs ursprüngliche Version sei aber, so der Vater, gar ‚nicht böse‘ gewesen. ‚Er hatte einfach nur eine Hakennase und einen wulstigen, grinsenden Mund.‘ (Hettche, 2020: 266 und entsprach damit zwar nicht dem physiognomischen Ideal nationalsozialistischer Rassenideologie, wohl aber durchaus dem Hohnsteiner Figurentypus als Inbegriff des tradierten ‚deutschen‘ Kaspers (**Abbildung 4**).

Das Bemühen des Vaters, eine von den Schönheitsnormen abweichend Physiognomik von der Diskreditierung als Ausdruck eines bösen Charakters der Person oder von pejorativ konstruierten Rassestereotypen zu entkoppeln, mutet vernünftig an, wird jedoch sofort von ihm selbst als Schutzbehauptung relativiert—im Kontext des Reichsinstitutes ist sie in der Tat keine unschuldige Aussage mehr (‚einfach nur eine Hakennase‘), sondern wird durch eine ex post selbst, nämlich als ‚arisch‘ völkisch diskreditierte Kontrastphysiognomik des deutschen ‚Normalen‘ ersetzt—die übrigens der nun perhorreszierte Kasperl inzwischen auf wunderbare Weise wieder verloren hat. Gleichwohl: Weder sein Charakter noch sein Gesicht als vermeintlicher Ausdruck des Bösen erweisen sich als historische Schuld, wohl aber die vom NS-Regime beabsichtigte Stigmatisierung als böse, auf die die schnitzende Hatü hereingefallen ist:

[,][ich] habe deinen Kasperl damals so korrigiert, wie ich es an dem Kerlchen aus dem Puppensatz für die Wehrmacht geübt hatte. Und es hat funktioniert. Du hattest keine Angst mehr‘.

‚Das stimmt nicht!‘

[...]

[...][,]obwohl mein Vater sein Gesicht dann veränderte, verschwand diese Angst seltsamerweise nicht. Erst, als mein Vater endlich mit mir darüber sprach, begriff ich, was ich damals getan hatte. Und als der Kasperl dann hier auf dem Dachboden erschien, und zwar genau so, wie ich ihn als Kind geschnitzt hatte, war er mir so peinlich, dass ich ihn ins Dunkel vertrieb. Niemand sollte ihn sehen!‘ (Hettche, 2020: 267).



Abbildung 4: Jacob, 1964: 160. „Kasper plant eine Weltreise“ (Jacob, 1964: 343). Fotograf unbekannt Die Bildvorlage stammt laut Abbildungsverzeichnis aus dem Archiv des Autors.

Die Ursache der Peinlichkeit, also Hatüs fremdbestimmte Gestaltung des semitisch Bösen und die Angst vor ihm, manifestieren sich in einem Kasperl, dessen Hanswurst-Tradition zweifellos monströse und groteske Überzeichnungen mit Diskriminierungspotential bereithält, und zwar sowohl was die Schauspielerfigurinen als auch die Puppen-Stereotypen männlicher erwachsener oder infantilierter Kaspervarianten angeht. Nachvollziehbare Peinlichkeits- und Schuldgefühle führen in Hettches Diegese jedoch dazu, dass nicht nur die rassistischen Kodierungen des NS-Regimes und ihre biographischen Folgen, sondern auch deren a priori unbelasteten physischen (oder bildlichen) Substrate selbst als deren vermeintliche Ursachen—als Trigger: Nasen, Lippen, Gesichter—zum Verschwinden gebracht werden und mit ihnen auch ein in der NS-Zeit alles andere als eindeutig semantisiertes Kasperle-Typus. Max Jacob weist in seinen Lebenserinnerungen mit Blick auf seinen Hohnsteiner Kasperl-Typus darauf hin:

Einige Zeitgenossen, darunter auch sehr offizielle, nahmen Anstoß an Kaspers Nase. In Zeitschriften wurde ganz offen gefordert, daß der Kasper aus ‚rassischen Gründen‘

eine andere Nase bekommen müsste. Manche Spieler hatten da nichts Eiligeres zu tun, als sich einen neuen Kaspertyp zu schaffen, der allen offen und versteckt geäußerten Wünschen entgegenkam. Sehr oft war es die Hohnsteiner Kasperr Nase, die Ziel der Angriffe war. Wir aber ließen unseren Kasper so wie er war. Wurde ich offiziell oder inoffiziell einmal daraufhin angesprochen, dann blieb ich sehr ruhig und erklärte, niemals einen anderen Kasper spielen zu können. (Jacob, 1964: 257).⁸

Sich von Schuldgefühlen und von ihrem biographisch unliebsamen Dokument dadurch zu erlösen, dass zugleich auch die unschuldigen physiognomischen Auslöser brutaler Diskriminierung stellvertretend in Gestalt des zum Artefakt objektivierten Repräsentanten dieser Anlässe getilgt werden, erweist sich jedoch nicht nur als ein innerdiegetisches, semiotisches (konvex gekrümmte lange Nasen) oder figurenpsychologisches Problem. Dokumentiert wird vielmehr auch ein erinnerungspolitisch problematischer Umgang mit der NS-Vergangenheit, der durch Verdrängung und nicht durch dauerhaftes Erinnern Vergangenheit zu verarbeiten versucht. Sich von den eigenen Schuldgefühlen zu befreien, bedeutete hier, die Anlässe des Erinnerns zu vermeintlichen Ursachen der Schuld umzudeuten und damit die Opfer ungewollt erneut zu stigmatisieren und zu eliminieren.

Während der kindlich neugierige Blick hinter die Kulissen des Puppentheaters bei Goethe noch den Beginn einer langwierigen Initiation in die Sphäre des Theaters markiert, führen ähnliche Grenzüberschreitungen juveniler Akteure und Akteurinnen in das verbotene Jenseits der Puppenbühne bei Storm und Hettche also zur Schädigung der Kasperle-Figur (Storm) oder zu ihrem gänzlichen Verschwinden, ihrer Verbannung aus dem Figureninventar eines künstlerisch ambitionierten Puppentheaters (Hettche). Die Exkursionen in gefährliche *backstage*-Zonen durch Akteure, die ihre Rolle als passive Zuschauer und Zuschauerinnen lust- oder angstvoll übertreten, erweisen sich dabei als Gegenstück zu den Animations-Metalepsen von künstlichen Puppen, die sich als belebte vorübergehend von ihren ‚Rollen‘ im Figurentheater emanzipieren.

Ob darüber hinaus von einem Roman über die Geschichte eines prominenten deutschen Puppentheaters erwartet werden sollte, die problematischen und jedenfalls intrikaten erinnerungspolitischen Implikationen der Tilgung des traumatisierenden Kasperle-Sündenbocks zu reflektieren, bleibe dahingestellt.

⁸ siehe dazu bereits May, 1931: 118-119 und Wessely, 2009, zur ambivalenten physiognomischen Kodierung der ‚arischen‘ Kasper-Figuren des Reichsinstitutes für Puppenspiel und des Hohnsteiner. idealtypisch ‚deutschen‘ Kaspers und ihrer konkav oder konvex gekrümmten Nasen siehe ebd., S. 381-394; vgl. darüber hinaus Bohlmeier, 1985 und Bohlmeier, 1989.

Der komischen Person mit ihrer ambivalenten Phänomenologie als moralische Kippfigur, die schon einmal erfolglos von der Bühne verbannt werden sollte und im Figurentheater vom subversiven Hanswurst zum pädagogischen Kasperle domestiziert worden ist, wäre jedenfalls ein anderes Romanende zu wünschen als ihre bereitwillige Selbsttilgung, die als Folge von erlösender Selbsterkenntnis ausgegeben wird. Der Schluss von *Herzfa den* erscheint vor diesem Hintergrund gar nicht mehr so tröstlich. Die Adressatin der Lebensbeichte der gespenstisch wiederbelebten Hatü, die sich durch Erzählen von ihrem Trauma und vom verteufelten Kasperl befreit hat, verlässt den dunklen Raum der belebten Puppen-Artefakte—eine todesnahe Anderswelt aus belebten Kunstfiguren—kathartisch angstfrei, hat sie doch das Fürchten gelernt, die Probe bestanden und das Ungeheuer mitleidvoll erlöst. Sie kehrt geläutert und zur Erwachsenen gereift ins wirkliche Leben zurück: Li Si aus *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* hat das letzte Puppen-Wort: ‚Hab keine Angst, Mädchen. Wenn du unten bist, wirst du wieder groß sein‘ (Hettche, 2020: 280). Der Preis, der für diese dreifache Katharsis und für den Sieg des Erzählens über das (Figuren-)Theater zu zahlen ist, nämlich die Tabuisierung des populären und kindlich-karnevalistischen Kasperletheaters als vermeintliche Bedrohung ernsthafter, kathartischer Kunst, erweist sich jedoch als hoch. Vor diesem Hintergrund erinnert Hettches Roman durchaus an Storms poetischen Realismus und dessen Umgang mit einer ‚Romantik‘ (im Sinne von Scherer, 2008: 63–66), die aus ‚erwachsener‘, also bürgerlich prosaischer Perspektive obsolet geworden ist. Die sentimentalische Verklärung des Verlustes des Kasperl bei Storm ist nun allerdings einem zeitgeschichtlich motivierten und unversöhnlichen, selbsttherapeutischen Akt des erzählerischen Exorzismus gewichen.

Competing Interests

Der Autor erklärt, dass keine Interessenkonflikte bestehen.

References

- Anon.** o.J. *Kasperl Larifari auf der Zauberinsel*. Fürth: Pestalozzi-Verlag.
- Arnim, A** 1989 *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. In: Ders.: *Werke*. R Burwick (Hg.). Bd. 1: *Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores*. Lützeler, P M (Hg.). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 101–684.
- Asper, HG** 1980 *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte.
- Bachtin, M** 1987 *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Basgier, T** 1991 Die unentwegt Bewegenden. Die Gebrüder Diehl und ihre Filme. In: D Dietrich (Hg.) *Mecki. Märchen und Schnurren. Die Puppenfilme der Gebrüder Diehl. Ausstellung/Retrospektive, Deutsches Filmmuseum 19. November 1994 bis 15. Januar 1995 in Zusammenarbeit mit der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege*. Frankfurt a.M.: Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege. S. 16–69.
- Berg, G** 2009 Die Marionetten. In: Dehrmann, M-G, Košenina, A (Hg.) *Ifflands Dramen. Ein Lexikon*. Hannover: Wehrhahn. S. 178–182.
- Bierbaum, O J** o.J. [1905] *Zäpfel Kerns Abenteuer. Eine deutsche Kasperlegeschichte in dreiundvierzig Kapiteln. Frei nach Collodis italienischer Puppenhistorie Pinocchio. Mit fünfundsechzig Zeichnungen von Arpad Schmidhammer*. Köln: Hermann Schaffstein.
- Bohlmeier, G** 1985 *Puppenspiel 1933–1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel.
- Bohlmeier, G** 1989 Der Kasper ist kein Clown. Zur Organisation eines Unterhaltungsmediums im Nationalsozialismus. In: Wegner, M (Hg.) *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometheus Verlag. S. 168–184.
- Brentano, C** 2014 *Gockel und Hinkel. Erste Fassung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bohnenkamp, A et al. (Hg.) Bd. 18,3: *Italienische Märchen II*. U Landfester (Hg.). Stuttgart: Kohlhammer. S. 9–103.
- Brosche, G** 1962 *Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater*. Wien: Phil. Diss.
- de Man, P** 1978 *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Denneborg, H M** 1933 *Die hölzernen Männer. Ein Roman für fröhliche Leute von neun bis neunzig Jahren. Mit Bildern von Berti Weber*. München: Kösel & Pustet.
- Drux, R** 1986 *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E. T. A. Hoffmann bis Georg Büchner*. München: Fink.
- Drux, R (Hg.)** 1999 *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eilert, H** 1977 *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Tübingen: Niemeyer.

- Eversberg, G** 2012 *Das Marionettenspiel vom Doktor Faust. Georg Geißelbrecht und seine Faust-Version um 1800*. Göttingen: Wallstein.
- Fontane, T** 2000 *Stine*. In: Ders.: *Große Brandenburger Ausgabe*. Erler, G (Hg.). *Das erzählerische Werk*. Bd. 11: *Stine*. Hehle, C (Hg.). Berlin: Aufbau-Verlag.
- Freund, W** 1987 Reif werden für die Liebe. *Pole Poppenspüler* als Entwicklungsnovelle. In: Freund, W (Hg.) *Theodor Storm*. Stuttgart: Kolhammer. S. 79–89.
- Frommholz, R** 1987 Theodor Storm *Pole Poppenspüler* – Kinder- oder Künstlergeschichte? *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 36: 19–36.
- Geißelbrecht, J** 2018 *Doctor Faust. Das wiedergefundene Marionettenspiel*. Eversberg, G (Hg.). Ditzingen: Reclam.
- Gendolla, P** 1980 *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle Adam*. Marburg/Lahn: Guttadin und Hoppe.
- Goethe, J W** 1992a *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. In: Voßkamp, W et al. (Hg.) *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. I, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 9–354.
- Goethe, J W** 1992b *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Voßkamp, W et al. (Hg.) *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. I, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 355–992.
- Hackländer, F W** 1868 *Marionetten. Lustspiel in vier Aufzügen*. In: Ders.: *F.W. Hackländers Werke. Erste Gesamtausgabe*. Stuttgart: Adolph Krabbe, o. S.
- Herrmann, B** 2018 *Über den Menschen als Kunstwerk. Zu einer Archäologie des (Post-)Humanen im Diskurs der Moderne (1750–1820)*. Paderborn: Fink.
- Hettche, T** 2020 *Herzfaden. Roman der Augsburger Puppenkiste. Mit siebenundzwanzig Zeichnungen von Matthias Beckmann*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Hiebel, H. H.** 1999 Von der Sprache des Buches zur Sprache des Films: Theodor Storms *Pole Poppenspüler*. In: Eversberg, G, Segeberg, H (Hg.) *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*. Berlin: Schmidt. S. 321–349.
- Hoffmann, E T A** 1985 *Der Sandmann*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. W Segebrecht, H Steinecke (Hg.) Bd. 3: *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. H Steinecke (Hg.). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 11–49.
- Iffland, A W** 2009 *Die Marionetten*. Berg, G (Hg.). Hannover: Wehrhahn.
- Irsigler, I, Orth, D (Hg.)** 2021 *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg.
- Jacob, M** 1964 *Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*. Rudolstadt: Greifenverlag.
- Klingemann, E A F** 1991 *Nachtwachen. Von Bonaventura*. Dietzsch, S (Hg.). Leipzig: Reclam-Verlag.

Krah, H. 2017 Puppenspielkonfigurationen. Die *Pole-Poppenspäler*-Verfilmungen von 1935, 1954, 1968 und 1989. *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 66: 65–90.

Lentz, M 2024 *Heimwärts*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Mann, T 2002 *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. In: Ders.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher*. Detering, H et al. (Hg.). Bd. 1.1: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Heftrich, E (Hg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer.

May, R 1931 Wie sieht der deutsche Kasper aus. In: *Das Puppentheater. Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater – Offizielles Organ der Abteilung ‚Puppentheater‘ des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur*. Bück, J (Hg.). 4. Band. Leipzig: Lehmann & Schüppel. S. 118–119.

Meissner, J 2020 Studien des Verfalls. Die poetische Funktion der Puppenfiguren Hans Bellmers und Wührs. *denkste: puppe: de:do = just a bit of: doll* 3: 64–72.

Müller-Kampel, B 2003 Hanswursts und Bernardons politische, pädagogische und poetologische Widersacher. In: Dies.: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Schöningh. S. 152–165.

Nitschke, C 2017 Pole Poppenspäler. In: Von Demandt, C und Theisohn, P (Hg.) *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler. S. 179–181.

Nöbel, M 1989 Franz Pocci – Ein Klassiker und sein Theater. In: M Wegner (Hg.) *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometheus Verlag. S. 48–66.

Rapp, E 1924 *Die Marionette in der deutschen Dichtung. Vom Sturm und Drang bis zur Romantik*. Leipzig: Lehmann u. Schüppel.

Rebehn, L 2016 Johann Georg Geisselbrecht – Ein verkanntes Puppenspiel-Genie der Goethezeit. In: M Joss und J Lehmann (Hg.) *Lektionen 7. Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit. DOI: <https://tdz.de/Artikel/3c9138cb-5be5-4851-a392-180e6f8a8a74>

Scherer, S 2008 Romantische Poesie der Kindheit in realistischer Prosa der Erwachsenenwelt. In: Deupmann, C (Hg.) *Interpretationen: Theodor Storm. Novellen*. Stuttgart: Reclam. S. 48–67.

Seeßlen, G 1994 Die verigelte Zeit. Mecki – Mythologie eines deutschen Igels. In: Dietrich D (Hg.) *Mecki. Märchen und Schnurren. Die Puppenfilme der Gebrüder Diehl. Ausstellung/Retrospektive, Deutsches Filmmuseum 19. November 1994 bis 15. Januar 1995 in Zusammenarbeit mit der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege*. Frankfurt a.M.: Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege. S. 78–91.

Siebe, J o.J.a *Kasperle auf Reisen. Eine lustige Geschichte*. 6. Aufl. Stuttgart: Levy & Müller.

Siebe, J o.J.b *Kasperle auf Burg Himmelhoch. Eine lustige Kasperle-Geschichte*. 47.-56. Aufl. Stuttgart: Levy & Müller.

Sonnenfels, J von 1777 *Grundsätze der Policey, Handlung und Finanzwissenschaft. Erster Theil*. 3.Aufl. Wien: Joseph Kurzböck.

Storm, T 1987 *Pole Poppenspäler*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Laage K E, Lohmeier D (Hg.). Bd. 2: *Novellen 1867–1880*. Laage K E (Hg.). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 164–220.

- Taube, G** 1994 Lustige Figur versus Spiel-Prinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: Bernstengel O, Taube G, Weinkauf G (Hg.) *Die Gattung leidet tausend Varietäten'. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt a.M.: Nold. S. 39–58.
- Taube, G** 1995 *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer ‚Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels‘*. Tübingen: Niemeyer.
- Till, W** 1986 *Puppentheater. Bilder – Figuren – Dokumente*. München: Wolf und Sohn.
- Viehoff-Kamper, E, Viehoff, R** 1999 Theodor Storm: *Pole Poppenspärer*. Beobachtungen und einige Erklärungsversuche zur Geschichte der Kino- und Fernseh-Verfilmungen (1935/1945/1954/1968/1988). In: Eversberg, G und Segeberg, H (Hg.) *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*. Berlin: Schmidt. S. 351–378.
- Vinçon, H** 1988 Gefährdete Idylle. Theodor Storm. *Pole Poppenspärer* (1874). In: Zimorski, W (Hg.) *Theodor Storm. Studien zur Kunst- und Künstlerproblematik*. Bonn: Bouvier. S. 47–75.
- Weigel, A** 1989 ‚Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hierselbst‘. Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810. In: Wegner, M (Hg.) *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometheus Verlag. S. 20–33.
- Wessely, A** 2009 *Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an ()*. Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich – Eine Annäherung. Wien: Diss.
- Weyr, F** 1961 Kasperl Larifari und der Oberhofmarschall Graf Pocci. In: Fink, A (Hg.) *Unbekanntes Bayern 6. Das Komödi-Spielen*. München: Süddeutscher Verlag. S. 170–192.
- Wittig, F** 1997 *Maschinenmenschen. Zum Wandel eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wühr, P** 1983 *Das falsche Buch*. München: Hanser.

