

Kathi Loch

Ist das Kunst oder kann ich damit spielen? Über die Theaterpuppe als Kunstwerk und / oder Gebrauchsgegenstand

1. Das Kunstwerk auf der Bühne

Spannende gedankliche Räume können sich öffnen, wenn sich Geisteswissenschaften untereinander Begriffe ausleihen, zum Beispiel, wenn die Kunstgeschichte Dinge in der bildenden Kunst als Requisiten beschreibt. Ausgehend von dieser fruchtbaren Erfahrung soll im Folgenden der umgekehrte Versuch unternommen und die Frage gestellt werden: Was passiert, wenn ich mit dem Begriff des Kunstwerks im Kontext der theatralen Aufführung operiere, ihn also von der »Bühne der Kunst« auf die tatsächliche Bühne transplantiere, ihn auf die Bühnendinge – von denen das Requisite nur eine Kategorie ist – anwende? Welche gedanklichen Spannungsfelder eröffnen sich dadurch? Für welche Phänomene und konkreten Beispiele kann ein analytischer Mehrwert entstehen?

Die erste Spur, auf die die Begriffstransplantation führt, ist der Auftritt von Werken der bildenden Kunst auf der Bühne. Das passiert nicht so häufig, aber man hat schon Kunstwerke (oder zumindest Repliken solcher) die Bühne erobern sehen. In *Drama Queens. Stage play without actors* ließ beispielsweise das Künstlerduo Michael Elmgreen & Ingar Dragset anlässlich der *Skulptur Projekte Münster 2007* Kunstwerke auf der Bühne des Münsteraner Stadttheaters ferngesteuert umherfahren und miteinander diskutieren, unter anderem über den Unterschied zwischen Theaterbühne

¹ Natürlich operiert die Theaterwissenschaft bereits mit dem Begriff ›Kunstwerk‹, aber eben im Sinne des raum-zeitlichen ›Gesamtkunstwerks‹. Aus der Kunstgeschichte soll nun aber der Begriff des bildlich-skulpturalen Werks im Sinne der bildenden Kunst geborgt werden. Zum Paradigmenwechsel vom »Werkbegriff zum Ereignisbegriff« in den Anfängen der deutschen Theaterwissenschaft vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 55.

und Galerie oder über die Rolle des Publikums.² Die Akteurinnen waren sieben, in der Größe modifizierte Kopien von Skulpturen Alberto Giacomettis, Jeff Koons, Jean Arps und anderer bedeutender Künstler*innen des 20. Jahrhunderts. Ein etwas konventionellerer Fall sind Theaterstücke wie *Kunst* von Yasmina Reza, in dem ein (wirklich sehr minimalistisches) Bild im Mittelpunkt steht,³ oder *NippleJesus* des britischen Schriftstellers Nick Hornby, das gerne direkt im Kunstmuseum inszeniert wird.⁴ Auch hier fungiert ein auf der Bühne präsentés beziehungsweise im Offstage behauptetes Kunstwerk als Anlass für Reflexionen über die Frage, was Kunst überhaupt sei – allerdings diskutieren in diesen Fällen menschliche Rezipienten, nicht die Werke selbst. Gemeinsam ist den genannten Beispielen, dass in ihnen tatsächlich existente oder imaginierte Kunstwerke physisch oder sprachlich repräsentiert werden – es kommen keine Originale zum Einsatz. Der Bedeutungsrahmen der Inszenierung würde sich sofort verschieben (und eine ganz andere Brisanz erlangen), wenn zum Beispiel am Ende von *Drama Queens* eine echte Warhol'sche Brillo-Box aus dem Schnürboden fallen würde. Die Aufführung rückte damit in die Nähe von Robert Rauschenberg, der eine Zeichnung von Willem de Kooning ausradierte, oder Jake und Dinos Chapman, die eine Serie von Goya-Drucken übermalten, und sie verlagerte sich damit von der theatralen in eine performative Sphäre. Doch ob Sprechen über Kunst oder sprechende Kunst, ob Akteurin oder Latour'scher Aktant, ob theatrale Repräsentation oder performative Präsenz: Im engen Sinne verstanden, bleibt das Kunstwerk auf der Bühne ein Nischenphänomen.

Wird es ergiebiger, wenn wir fragen, inwieweit Dinge auf der Bühne Kunstwerk-Charakter erlangen können? Richten wir den Blick auf die häufigsten Kategorien von Theaterdingen, ist auch dies eher die Ausnahme: Es mag gelegentlich Requisiten geben, die aufgrund ihrer besonderen Gestaltung oder hohen Artifizialität herausragen, ihren Werkzeug-Status hinter sich lassen und vielleicht sogar über die Lebensdauer der Inszenierung hinweg aufbewahrt werden. Ein Objekt dieser Kategorie (allerdings weniger ein Requisit als ein Bühnenbildelement) hatte seinen großen Auftritt, als 2015 René Pollesch an der Berliner Volksbühne seine erste Oper *Von einem, der auszog, weil er die Miete nicht mehr bezahlen konnte* inszenierte. In keiner Kritik und auf fast keinem Foto fehlte der Hinweis auf einen lebensgroßen, künstlichen und begehbaren Orca-Wal, der im Verlauf der Aufführung von der Decke

2 Die Inszenierung ist auf der Archivseite der *Skulptur Projekte* dokumentiert: <https://www.skulpturprojekte-archiv.de/en-us/2007/projects/132/> [letzter Zugriff: 29.07.2021].

3 Die Uraufführung unter dem Originaltitel *Art* fand 1994 in Paris statt.

4 *NippleJesus* erschien 2000 als Kurzgeschichte. Die deutschsprachige Erstaufführung fand 2004 in Stuttgart statt. Im Jahr 2021 war das Stück zum Beispiel im Kunsthaus Göttingen zu sehen (Premiere am 11.06.2021).

schwebte.⁵ Unzweifelhaft wurde er zum *Key visual* der Inszenierung. Dass Kostüme als eigenständige Werke – wenn nicht der bildenden Kunst, zumindest aber der Haute Couture – betrachtet werden, passiert häufig dann, wenn sich berühmte Modeschöpfer*innen als Kostümbildner*innen betätigen. Diese öffentlichkeitswirksame Strategie verfolgt zum Beispiel der Berliner Friedrichstadtpalast. Er zeigte unter anderem bereits Revuen mit Kostümen von Jean Paul Gaultier⁶ oder mit Kopfbedeckungen von Philip Treacy,⁷ und diese Setzungen dominierten die öffentliche Wahrnehmung der Aufführungen vor allen Inhalten und sonstigen Mitwirkenden.

Ungeachtet einer Prominenz ihrer Schöpfer*innen verbleiben Requisiten und Kostüme immer in enger Beziehung zu den menschlichen Bühnenkörpern und sind diesen in der Regel untergeordnet. Man nimmt sie selten als eigenständige Werke und / oder Aktanten wahr. Dies gelingt – wenn man sich erneut den Wal in der Aufführung Polleschs in Erinnerung ruft – am ehesten noch bei großen, auratischen Objekten an der Grenze zum Bühnenbild. Oder es ergibt sich in Momenten ihrer inszenierten oder ungeplanten Widerspenstigkeit, wenn das Requisit im Eifer des spielerischen Gefechts außerplanmäßig kaputtgeht. Oder wenn das Kostüm den*die Akteur*in nicht nur kleidet, sondern sie in ihrer Beweglichkeit einschränkt oder vollständig überformt – man denke an Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett*, in dem die Performer*innen als innere Mechanik der sich bewegenden Kostüme erscheinen.⁸ Die Kostüme werden hier nicht von Körpern getragen, die Körper stecken eher in ihnen.

Die meisten Bühnendinge bleiben indes Objekte. Sie fügen sich in das Gesamtkunstwerk der Aufführung ein, ohne selbst als Werk hervortreten. Es gibt jedoch eine Gruppe von Bühnendingen, die sich nicht nur in Einzelfällen, sondern sozusagen ›wesensbedingt‹ im Spannungsfeld zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand bewegen, indem sie vor oder neben die Bühnenkörper treten und sich von den Körpern, auch wenn sie diese niemals ganz hinter sich lassen, emanzipieren: Puppen.

5 Vgl. beispielsweise Dirk Pilz, Ich habe nichts mit mir zu tun, in: *Frankfurter Rundschau online* (2015), URL: <https://www.fr.de/kultur/theater/habe-nichts-11681029.html> [letzter Zugriff: 29.07.2021].

6 Uraufführung von *The One Grand Show* war am 06.10.2016.

7 Uraufführung von *VIVID* war am 11.10.2018.

8 Die Uraufführung des *Triadischen Balletts* fand 1922 in Stuttgart statt.

2. Der doppelte Doppelstatus der Theaterpuppe

Was ist eine Theaterpuppe? Sie kann als ein Ding verstanden werden, das auf einer Bühne einen Körper repräsentiert. Sie kann anthropomorph oder zoomorph gestaltet sein, muss es aber nicht, denn zum Leben erweckt wird das Ding nicht durch seine äußere Gestalt, sondern durch Bewegung. Animation bedeutet, ein Ding durch Atem- und / oder Blickbewegungen zum Körper zu machen. Das ist die Basis. Weitere Binnenbewegungen des Körpers und die Bewegung des Körpers im Raum kommen meist noch hinzu, sind aber nicht zwingend. Die Animation verleiht der Puppe ein Eigenleben und damit eine Eigenständigkeit, Prominenz und Aura, die über den Moment ihres Auftritts auf der Bühne hinausreichen kann. Durch die Animation bleibt auch die Puppe an den Körper der Spieler*innen gebunden. Die Bindung kann sehr eng sein, wie beim sogenannten prothetischen Kaukautzky, einer Puppenart, bei der Kopf und Hände des*der Puppenspielers*in in die Puppe integriert werden, oder sehr weit, wie bei traditionellen Marionetten, deren Fäden oft mehrere Meter lang und deren Spieler*innen durch das Bühnenbild verborgen sind.⁹ In allen Konstellationen bleibt der Puppenkörper jedoch als vom Körper (des*der Puppenspielers*in) verschiedenes und geschiedenes Ding erkennbar – sogar wenn das Publikum sehr jung und die Puppe sehr naturalistisch gestaltet ist.¹⁰

Das Resultat der Animation ist ein auf mehreren Ebenen oszillierender Blick der Zuschauenden: Erstens bedeutet der fundamentale ontologische Doppelstatus, dass die Theaterpuppe auf dem schmalen Grat zwischen Ding und Körper, zwischen Objekt und Subjekt operiert. Darauf basiert zweitens der funktionale Doppelstatus zwischen geführtem Werk(Zeug) und eigenständigem (Kunst)Werk. Der ontolo-

9 Sogar bei mechanischen Puppentheaterformen wie dem historischen *Theatrum mundi*, bei dem die Spieler*innen nicht sichtbar und nicht direkt mit den sich über die Bühne bewegend Figuren verbunden sind, verschwindet der Körper nicht ganz; vgl. dazu Astrid Schenkas Überlegungen zu allen Formen des mechanischen Theaters: »Für den Eindruck des Mechanischen ist es nicht notwendig, einen Menschen gleichzeitig mit dem bewegten Objekt auf der Bühne zu sehen. Dennoch beschreibe ich das Mechanische als genuin menschlich. Der Mensch schreibt sich auf zwei Weisen in die Inszenierungen ein: in der Anordnung der Inszenierung sowie in der Wahrnehmung und Zuschreibung einzelner Anordnungen als mechanisch.« Astrid Schenka, *Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2020, S. 194.

10 Bei Theaterpuppen kann wenig Interesse an der naturgetreuen Nachbildung von Menschen festgestellt werden. Das Potential liegt ja gerade darin, Wesen auftreten zu lassen, die anders aussehen und andere Fähigkeiten als ›normale‹ Schauspieler*innen haben. Außerdem führt die Verbindung von naturalistischer Gestaltung und nicht naturalistischer Bewegung geradewegs in die unbehaglichen Abgründe des »uncanny valley« (zum Phänomen: Masahiro Mori, *The Uncanny Valley* [1970], in: *IEEE Robotics and Automation* 19 [2012], Nr. 2, S. 98–100).

gische Doppelstatus ist grundlegend für die Wahrnehmung der Puppe als Puppe.¹¹ Zwar kann mit ihm gespielt werden, indem der Prozess der Animation thematisiert, bewusst gemacht oder ›entzaubert‹ wird, aber er muss in Balance gehalten werden, sonst bleibt das Ding einfach ein unbelebtes Ding. Beim funktionalen Doppelstatus ist der Spielraum größer. Wie sehr die Puppe als Werkzeug beziehungsweise Kunstwerk verstanden und wahrgenommen wird, hängt eng mit den jeweiligen diskursiven, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Puppentheateraufführung zusammen.

Die Puppe als individuell gestaltetes Werk eines*r Künstler*in ist im professionellen deutschsprachigen Theaterbetrieb ein relativ junges Konzept. Es wurde erst im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen des ›künstlerischen Puppentheaters‹ etabliert. Davor stand der Werkzeugcharakter im Vordergrund: Im traditionellen Marionettentheater wurden Puppen nach dem Baukastenprinzip zusammengesetzt. Körper, Köpfe, Perücken, Kostüme wurden immer neu kombiniert, damit jede der Rollen im umfangreichen Repertoire besetzt werden konnte – so wie sich Schauspieler*innen mit Kostüm, Perücke und Maske für die eine oder andere Rolle zurechtmachen.¹² Auch im traditionellen Handpuppentheater war die Puppe kein Individuum, sondern ein Typ: Kasper, seine Frau, der Tod, der Teufel, das Krokodil. Von diesen Standard-Rollen haben sich viele bis in aktuelle Spielzeug-Sets hinein erhalten, auch wenn das, was uns heute als ›Kasperletheater‹ begegnet, nur noch eine bereinigte und gezähmte Form des traditionellen Handpuppentheaters darstellt. Dieses war ehemals derb, voller Gewalt und dabei höchst unterhaltsam, und wurde für ein erwachsenes (also zahlungsfähiges) Publikum gespielt. An vielen erhaltenen Puppen sieht man deutliche Gebrauchsspuren – der Klassiker ist die abgeschlagene Nase bei Figuren, die als Kaspers Gegenspieler regelmäßig von jenem Prügel bezogen – und die Spuren der fortwährenden Instandsetzung, insbesondere die Erneuerung oder Hinzufügung von Farbschichten (Abb. 1). Eine Theaterform, die einen solch pragmatischen Gebrauch ihrer Puppen noch heute praktiziert, ist das vietnamesische Wassermarionettentheater, das inzwischen vor allem in Hanoi und für ein touristisches

11 Eine knappe Zusammenfassung des breiten Diskurses um die »binocular vision« (Bert States) findet sich zum Beispiel in: Elizabeth Ann Jochum und Todd Murphey, Programming Play. Puppets, Robots, and Engineering, in: Dassia N. Posner, Claudia Orenstein und John Bell (Hg.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Abingdon / New York 2014, S. 308–321, hier S. 308–310.

12 »Aus Kosten- und Platzgründen hatten die Prinzipale nämlich gewöhnlich nur 20 bis 30 Körper und 50 bis 60 Köpfe, aber viele hundert Kostümteile. Aus diesen wurden für jede Vorstellung die Marionetten neu zusammengesetzt.« Lars Rebehn, Traditionelle Puppenspielformen, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Die Puppentheatersammlung des Museums für Sächsische Volkskunst*, Dresden 1999, S. 6–27, hier S. 19.



1. Heinrich Niedermeier,
Teufel (Ausschnitt), Erzgebirge,
um 1869, Handpuppe aus bemaltem
Holz, Textilien und Fell,
54,5 × 18 × 8 cm, Puppentheater-
sammlung der Staatlichen
Kunstsammlungen Dresden

Publikum aufgeführt wird. Auch hier gibt es ein Ensemble typischer Figuren, das stark beansprucht wird – in diesem Fall jedoch nicht durch den ruppigen Umgang mit den Puppen, sondern durch die ständige Feuchtigkeit. Ein ausrangiertes Set, das ursprünglich aus dem Staatlichen Puppentheater Hanoi stammt, konnte kürzlich in die Dresdner Puppentheatersammlung aufgenommen werden. Alle Figuren zeigen deutliche Spuren des jahrelangen Spiels im Wasserbassin (Abb. 2).

Mit den historischen Avantgarden erwachte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa ein intellektuelles Interesse an der Puppe.¹³ Es gründeten sich im deutschsprachigen Raum Bühnen, die Puppentheater nicht mehr (nur) als Broterwerb, sondern als künstlerischen Ausdruck verstanden, allen voran 1906 das *Marionettentheater Münchner Künstler* von Paul Brann (1873–1955):

¹³ Als wichtigster Theoretiker in diesem Zusammenhang ist sicherlich Edward Gordon Craig zu nennen. Sein Text »The Actor and the Über-Marionette« erschien erstmals 1908. Vgl. Edward Gordon Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, in: ders., *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 51–73.



2. Unbekannter Künstler,
Mann mit Büffel (Ausschnitt),
Hanoi, 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts,
Wassermarionette aus bemaltem und
lackiertem Holz, Bambus, Metall,
Schaumstoff und Textil,
60 × 86 × 32 cm, Puppentheater-
sammlung der Staatlichen
Kunstsammlungen Dresden

»Das *Marionettentheater Münchner Künstler* verkörperte in seiner Modernität eine gegenüber dem zeitgenössischen Puppenspiel völlig neuartige Konzeption. In der Zusammenarbeit des Dramaturgen und Regisseurs Paul Brann mit Vertretern des Münchner Kunstgewerbes entstanden erstmalig Inszenierungen als nach materialästhetischen Gesichtspunkten durchgearbeitete und formal in sich geschlossene Theaterkunstwerke. Entspricht dieses Ideal eines Gesamtkunstwerkes aus künstlichem Darsteller in einer künstlichen Bühnengestaltung unter exakt angepasstem Einsatz von Licht, Musik und Sprache heute nicht mehr ausschließlich den Ansprüchen an das Figurentheater der Gegenwart, so war Branns Anlehnung an die Stimmungs-dramaturgie eines Regisseurs wie Max Reinhardt bahnbrechend für die Überführung des Marionettenspiels in die gesellschaftliche Akzeptanz eines gebildeten städtischen Theaterpublikums.«¹⁴

¹⁴ Archiv des *FigurentheaterForum München*, URL: <http://archiv.figurentheater-gfp.de/ausstellung-paul-brann.php> [letzter Zugriff: 29.07.2021]. Vgl. auch Mascha Erbelding, Brann, Paul, in: Manfred Wegner (Hg.), *Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945*, München 2019, S. 21–33.

Das Puppentheater wurde zum ästhetischen Experimentierfeld: Der Werbegrafiker Ivo Puhonny (1867–1940) gründete 1911 das an Paul Brann orientierte *Baden-Badener Künstler-Marionettentheater*; der Architekt Carlo Böcklin (1870–1934), ein Sohn des Malers Arnold Böcklin, zeichnete Illustrationen zu Kaspergeschichten, die zur Vorlage für ein Handpuppenset wurden; die Pianistin und Sängerin Tilla Schmidt-Ziegler (1875–1946) entwickelte sich zu einer der ersten künstlerischen Handpuppenspielerinnen Deutschlands. Aber auch bildende Künstler*innen wandten sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts der Theaterpuppe zu: Im Œuvre von Paul Klee (1879–1940) bilden 50 Handpuppen, von denen 30 erhalten geblieben sind, eine eigene – und eigentümliche – Werkgruppe. Die Köpfe bestehen aus Gips und einzelnen Fundstücken (*Zündholzschachtelgeist*), die Kostüme aus Textilresten. Er fertigte sie zwischen 1916 und 1925 für seinen Sohn Felix an, der sich ein eigenes Kasperltheater gewünscht hatte.

»Klees Handpuppen sind Zwittergeschöpfe – und dies in mehrfacher Hinsicht. Sie sind Produkte an der Grenze zwischen Kunstwerk und Spielzeug, und sie sind Produkte eines Dialogs zwischen Kind und Erwachsenem, Vater und Sohn, Paul und Felix Klee. In den Puppen treffen eine verfeinerte künstlerische Fantasie und die Unmittelbarkeit kindlicher Spielfreude zusammen. Die Puppen sind private Bastelarbeiten und stehen zugleich im Zusammenhang von Klees komplexem Werk und seinem hochreflektierten Denken.«¹⁵

Am Schweizerischen Marionettentheater von Alfred Altherr entstanden 1918 zwei Inszenierungen, »die in die Kunstgeschichte eingehen sollten. [Der Maler Otto] Morach [(1887–1973)] kreierte Marionetten zur Musikkomposition ›La boîte à jou-joux‹ von Claude Debussy, [die Künstlerin Sophie] Taeuber [(1889–1943)] entwarf Marionetten zu ›König Hirsch‹ von Carlo Gozzi.«¹⁶ Während Morachs Puppen »nach kubistischem Vorbild geschnitzt und in warmen Pastellfarben ausgeführt«¹⁷ waren, stellten Taeubers Puppen »in abstrakte geometrische Formen gegossene Gestalten dar, die durch ihre spezifischen Bewegungsmöglichkeiten vordergründig mit dem Raum und erst in zweiter Linie mit dem Text korrespondierten.«¹⁸ Zu ebenfalls sehr geometrischen Entwürfen gelangte am Weimarer Bauhaus Kurt Schmidt (1901–1991). Er entwarf 1923 auf Anregung von Oskar Schlemmer ein Set von acht Marionetten

¹⁵ Christine Hopfengart, Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater, in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Handpuppen*, Ostfildern 2006, S. 8–31, hier S. 8.

¹⁶ Hana Ribí, Altherr, sen., Alfred Johann, in: Wegner 2019 (Anm. 14), S. 58–69, hier S. 61.

¹⁷ Ebd., S. 64.

¹⁸ Ebd., S. 62.

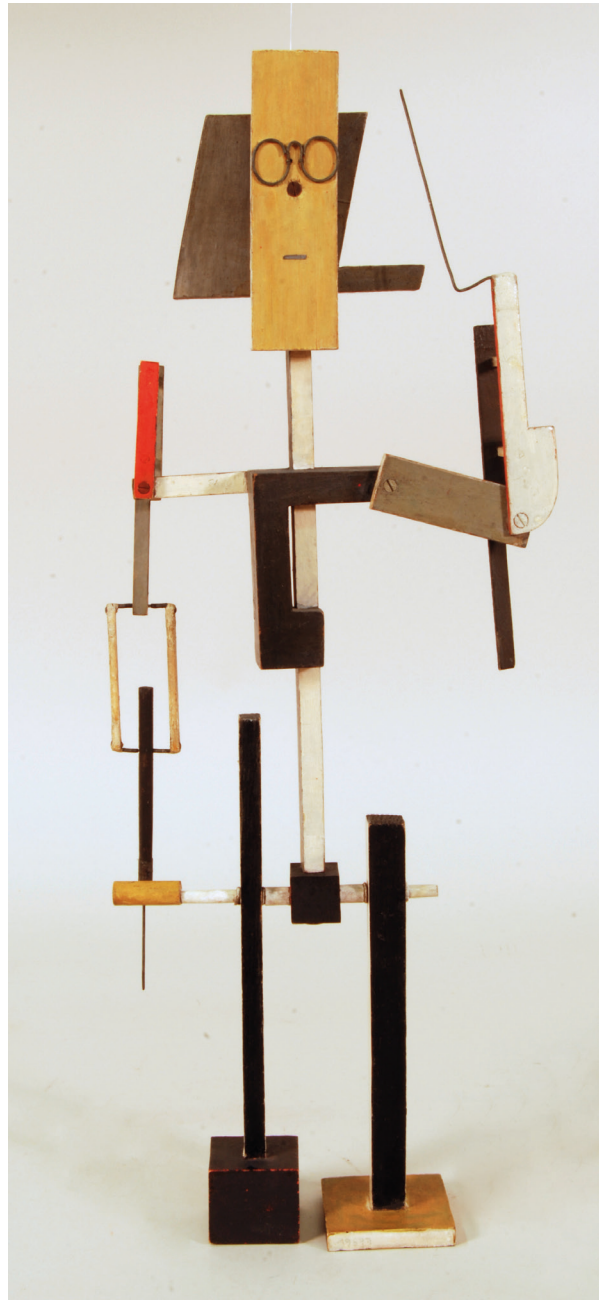
für eine Inszenierung von *Die Abenteuer des kleinen Buckligen aus Tausendundeiner-nacht*, die schließlich von der Künstlerin Toni Hercht gebaut wurden (Abb. 3):

»In dem Jahre der Bauhausausstellung konnte schon von einem festen Bauhausformencharakter gesprochen werden und dies sollte auch in den Figurinen zum Ausdruck kommen. Auf keinen Fall kam eine geschmäckerliche dekorative Wirkung in schönen und gefälligen Formen in Frage. Genau so wenig sollte vom Expressionismus her auf reinen Ausdruck in erregendster und gesteigertester Weise gesehen werden. Klare, reine auf die drei Grundprinzipien Quadrat, Kreis und Dreieck gefügte und aus ihnen entwickelte Formenelemente sollten die prinzipiellen Gestaltungsträger sein. Aber keine irgendwelchen Formenspielerien waren zu schaffen, sondern jede einzelne Figur sollte auch psychologisch ihrem Grundcharakter Ausdruck verleihen.«¹⁹

Zwischen all diesen singulären Projekten und den Akteur*innen des künstlerischen Puppentheaters lassen sich zahlreiche Verbindungslinien entdecken: Beispielsweise schuf Paul Klee seine ersten Handpuppen in München. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er dort Paul Branns Theater besucht hatte. 1919 hatte er bei einem Zürich-Besuch eventuell die Puppen von Sophie Taeuber gesehen²⁰ und 1920 ging er nach Weimar, wo er auf Kurt Schmidt traf, der sicherlich die Handpuppenvorstellungen erlebte, die Paul Klees Sohn Felix am Bauhaus gab. Die Ausbildung des künstlerischen Puppentheaters – und damit eines veränderten Blicks auf die Puppe – war also in den Zeitgeist eingebettet. Sie erfolgte mit einem hohen gestalterischen Anspruch, in Abgrenzung von traditionellen Formen und in Auseinandersetzung mit den Kunstströmungen der Zeit. Auch wenn viele der genannten Inszenierungen nicht (Schmidt, Morach) oder nur kurz (Taeuber) öffentlich beziehungsweise nur semi-öffentlich (Klee) gezeigt wurden, waren sie wirkungsvoll. Allerdings haben sie eher dem Genre Puppentheater zu mehr ›hochkultureller‹ Anerkennung verholfen, als die Theaterpuppe dauerhaft in der bildenden Kunst etabliert. Dennoch finden sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst immer wieder Beispiele für die Auseinandersetzung mit der Theaterpuppe. Der Videokünstler Wael Shawky etwa schuf 2010 bis 2015 seine vielgezeigte Video-Trilogie *Cabaret Crusades*, in denen er Episoden aus den Kreuzzügen mit Marionetten inszenierte. Die aus Muranoglas gefertigten

¹⁹ Kurt Schmidt, Das Marionettenspiel: »Die Abenteuer des kleinen Buckligen aus Tausendundeiner-nacht« am Bauhaus Weimar 1923, in: *Staatliche Puppentheatersammlung Dresden, Mitteilungen*, 15 (1972), Nr. 3–4, S. 38–40, hier S. 38.

²⁰ Zu dieser These vgl. Hopfengart 2006 (Anm. 15), S. 18.



3. Kurt Schmidt, *Arzt aus »Die Abenteuer des kleinen Buckligen aus Tausendundeinernacht«*, Weimar, 1923, Marionette aus bemaltem Holz und Draht, 52 × 18 × 6 cm, Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Puppen werden heute ebenso als Kunstwerke in Museen ausgestellt wie Paul Klees Handpuppen.²¹

Künstlerische, das heißt individuell gestaltete Puppen sind heute im professionellen Theater die Regel: Puppen werden für eine bestimmte Inszenierung entworfen und hergestellt. Dabei kommt es oft zur Arbeitsteilung zwischen einer Gestalterin, einem Gestalter (zuständig für Konzeption und Ästhetik) und einer Puppenbauerin, einem Puppenbauer (zuständig für Technik und Handwerk). Der Preis der Singularität: Sie limitiert die Einsatzmöglichkeiten des Objekts, oft auf eine einzige Inszenierung. Künstlerische Puppen sind damit meist viel schneller abgespielt als traditionelle, und eher selten werden sie von einer Spieler*innengeneration an die nächste vererbt. Der Weg der künstlerischen Puppe führt mit größerer Wahrscheinlichkeit und Geschwindigkeit in den Fundus oder an den ›Ort der Kunst‹, ins Museum.

3. Das Nach-Bühnenleben der Theaterpuppe

Der oszillierende Status der Puppe ist auf der Bühne und während einer Aufführung immer präsent und macht ihre Faszination aus. Aber was geschieht mit dieser Doppelnatur, wenn die Puppe die Bühne – kurzzeitig oder endgültig – verlassen hat? Die Frage ist insofern berechtigt, als dass die wenigsten Puppen nach ihrer Bühnenkarriere zu Müll, also einfach entsorgt werden. Meistens existieren sie als Relikt, als Zeugnis, als Materialreservoir, als ausgedientes Werkzeug, als Skulptur weiter. Das Nachdenken über die Doppelnatur der Theaterpuppe kann also besonders ergiebig werden, wenn wir ihr Nach-Bühnenleben nachvollziehen. Wie könnte dieses aussehen?

Die abgespielte Puppe durchlebt gewöhnlich einen Prozess der Entfunktionalisierung und gleichzeitigen Historisierung: Auf der Bühne war sie ›Spiel-Zeug‹ im Sinne eines Werkzeugs. Sie war ein Mittel, um den Lebensunterhalt zu verdienen, aber auch ein verzaubertes Ding, lebendig und doch immer vom Stillstand, der ihr Tod ist, bedroht. Der Aufenthalt im Fundus des Theaters, auf dem Dachboden der Puppenspielerfamilie oder auch nur in der Transportbox versetzt die Theaterpuppe in eine Art ›Schlaf‹. Dieser Stillstand ist ein offener Zustand, es besteht noch die Chance auf Reanimation, auf ein ›Erwachen‹ und eine erneute Aufnahme des Spielbetriebs (wenn auch vielleicht in anderer Rolle, mit anderem Kostüm oder sogar umgebaut und mit anderen Puppen als denen des ursprünglichen Figurenensembles). Wird die

²¹ Eine von Shawkys Glasm Marionetten wird zum Beispiel in der Dauerausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg präsentiert. Die erhaltenen Handpuppen von Paul Klee befinden sich im Besitz des Zentrum Paul Klee in Bern.

Puppe schließlich in eine Sammlung, in ein museales Depot überführt, ändert sich ihr Status erneut. Sie ist dann Kunstgut und unterliegt gewissen konservatorischen Standards. Damit ist sie vor Zerstörung sicher, aber auch endgültig stillgestellt. Mit der Aufnahme in eine Sammlung ist die Puppe meist in neue Hände gelangt und hat sich aus ihrem Entstehungs- und Verwendungskontext gelöst. Dieser Transfer bedeutet nicht nur neue Aufbewahrungsbedingungen, sie ermöglicht auch neue Blicke auf das Objekt, vielleicht sogar im Rahmen einer Ausstellung. Als Exponat kann die Theaterpuppe sozusagen ›wiederauferstehen‹ – in einem neuen Kontext und als etwas Anderes.

In der Ausstellung kann das Oszillieren zwischen Ding und Körper nicht mehr im Vordergrund der Präsentation stehen, denn mit der Bewegung ist der Theaterpuppe die Voraussetzung ihres ontologischen Doppelstatus genommen. In der Ausstellung wird eher die andere Balance in den Fokus rücken: jene zwischen dem Status als Gebrauchsgegenstand und Zeitzeugnis aus einem bestimmten historischen Kontext einerseits, und dem Status als autonomes Kunstwerk und ästhetisches Phänomen andererseits. Je nach Ausstellungskonzeption und -gestaltung wird der eine oder andere Aspekt in den Vordergrund gerückt werden oder es wird eben gerade ein Gleichgewicht angestrebt, das zum Beispiel bei traditionellen Marionetten nicht nur von deren Funktionalität erzählt, sondern auch ihren ästhetischen Wert hervorhebt und zum genauen Betrachten der gestalterischen Details ermuntert. Oder die von einem*r Künstler*in gebaute Puppe wird nicht nur als singuläres Werk inszeniert, sondern um Informationen zu ihrem kulturhistorischen Kontext ergänzt.

In vielen Fällen dürfte die Ausstellungspraxis eher zur Skulpturalisierung der ausgestellten Theaterpuppe tendieren, denn der Kunstcharakter schiebt sich leicht in den Vordergrund, wenn die Puppe dem Aufführungskontext entnommen wurde und nun regungslos und vereinzelt präsentiert wird. Der requisitenhafte Anteil ihrer Natur – das Dienende, die Gebundenheit an einen Spieler*innenkörper – verschwindet aus der Wahrnehmung. Es gilt für sie im Besonderen, was Krzysztof Pomian über museale Exponate im Allgemeinen schreibt:

»Mochte diesen Gegenständen in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumsstücke haben sie ihn verloren. Somit rücken sie in die Nähe der Kunstwerke, die jeder nützlichen Zweckbestimmung entbehren.«²²

²² Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* [1988], Berlin 1998, S. 14.

Aber ist dieser frühere Kontext wirklich ganz »verloren«? Wie kann in der Ausstellung der frühere Kontext wieder evoziert werden? Oder wie kann zumindest markiert werden, dass ein Kontextverlust vorliegt? Wie begegnen Museen der Tatsache, dass das Spiel, in dem sich die Doppelnatur der Puppe realisiert, aus konservatorischen Gründen nicht mehr stattfinden kann? Den Ausstellungsmacher*innen steht hier eine ganze Palette von Konzepten zur Verfügung: der Einsatz von dokumentarischen Medien, die Puppen im Prozess der Animation zeigen; der Einsatz von Repliken oder digitalen Modellen, die in Bewegung versetzt werden können; die Inszenierung von Situationen und Atmosphären durch einen entsprechenden Umgang mit Raum, Licht, Klang; die intellektuelle Kontextualisierung über Texte und Dokumente; das Angebot von Ersatzhandlungen (zum Beispiel kann ich, um das Gewicht einer bestimmten Puppe zu erfahren, ein Gewichtsäquivalent hochheben).

Bei all den Möglichkeiten sollten aber auch bestimmte Prämissen berücksichtigt werden: Eine Puppentheaterausstellung ist keine Puppentheateraufführung. Ein Museum ist kein Theater und sollte auch nicht versuchen, eines zu sein. Die Ausstellung ist keine Zeitmaschine, die ihre Besucher*innen in ein vergangenes Ereignis zurückbeamt. Allenfalls ist sie ein Fernrohr, durch das wir einen Blick aus der Gegenwart in die theatrale Vergangenheit einer Puppe werfen können. Das museale Setting ermöglicht es, eine Vorstellung zu entwickeln, eine Ahnung von dem Zauber, der sich zum Beispiel durch die perfekte, aber mit einfachen Mitteln erzeugte Illusion eingestellt hat. Dabei wird immer eine Distanz bleiben. Die Kunst der Ausstellung wäre es, diese Distanz nicht als Mangel zu begreifen, sondern sie produktiv zu nutzen. Der Ausstellung wird die Reproduktion von Bühnenwirklichkeit immer nur punktuell und in Grenzen gelingen, doch sie kann ein neues, eigenständiges Erlebnis schaffen. Darin fungieren die Puppen gleichzeitig als Zeuginnen von Vergangenheiten und als hier und jetzt präsente Individuen, die Bedürfnisse haben (nach spezieller Lagerung), die angeschaut werden wollen, die inspirieren (zum Selber-Bauen und -Spielen). So verstanden, wird die Ausstellung zur Reinszenierung, in der die Puppe als ›Ding mit Geschichte‹ auf einer neuen ›Bühne‹ steht.

Bildnachweis

1 Sammlungsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Foto: Alexandra Löser, Dresden, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 2 Sammlungsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Foto: Eva Göttke, Dresden, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 3 Sammlungsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Foto: Paula Kieseewetter, Dresden, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kathi Loch, Ist das Kunst oder kann ich damit spielen? Über die Theaterpuppe als Kunstwerk und / oder Gebrauchsgegenstand, in: Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹, hg. von Joanna Olchawa und Julia Saviello, Merzhausen: ad picturam 2023, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186.c16889>