

# DIGITALE SAMMLUNGSERFASSUNG THEATERFIGURENMUSEUM LÜBECK

*Ein Projekt der Possehl-Stiftung Lübeck*



Herausgeber: Andreas Schlothauer · Myriam Fink · Morea Kuhlmann



# **DIGITALE SAMMLUNGSERFASSUNG THEATERFIGURENMUSEUM LÜBECK** *Ein Projekt der Possehl-Stiftung Lübeck*

Herausgeber: Andreas Schlothauer, Myriam Fink, Morea Kuhlmann  
Digitale Sammlungserfassung TheaterfigurenMuseum Lübeck  
Erscheinungsjahr: 2011  
Ein Projekt der Possehl-Stiftung  
Beckergrube 38 -52, 23552 Lübeck  
Gestaltung und Redaktion: docuserve, Hamburg  
Titelillustration: Janine Heers, St.Gallen





# INHALTSVERZEICHNIS

**Die Possehl-Stiftung / Renate Menken (Lübeck)**  
**Der Sammler Fritz Fey junior**

## **Digitale Sammlungserfassung TFM Lübeck - das Projekt**

- 0.1 Ziel, Aufgaben und Projektverlauf / *Dr. Andreas Schlothauer (Berlin/Schwabstedt)*
- 0.2 Erfassungsmethodik und Ergebnisse / *Dr. Andreas Schlothauer (Berlin/Schwabstedt)*
- 0.3 Internetpräsentation und interaktive Sammlungsbearbeitung / *Volkmar Schlothauer (Berlin)*

## **1.0 Tagungsprogramm**

### **Teil 1: Thematische Schwerpunkte**

- 1.1 Kleiner Streifzug durch die Puppenspielgeschichte Europas / *Dr. Astrid Fülbier (Husum)*
- 1.2 Die Hohnsteiner künstlerischen Handpuppenbühnen / *Susann Gramm (Chemnitz)*
- 1.3 Kaspers Reise durch Raum und Zeit. Eine kurze Geschichte der „Lustigen Figur“ von der Antike bis heute in mehreren Ländern - punktuell beleuchtet / *Dr. Elke Krafka (Ulm)*
- 1.4 Marionettentheatersammlung am Museum Bad Liebenwerda – das traditionelle Wandermarionettentheater im Elbe-Esterland / *Ralf Uschner (Bad Liebenwerda)*
- 1.5 Das birmanische Marionettentheater / *Ni Ni Yin-Pleyer (München)*
- 1.6 Götter, Dämonen, Helden und Frauen: Die Welt der großen indischen Epen Mahābhārata und Rāmāyaṇa / *Dr. Katrin Binder (Würzburg)*
- 1.7 Von großen Helden und unglücklich Verliebten: Die Stoffe und ihre Darstellung im traditionellen japanischen Puppentheater / *Dr. Andreas Regelsberger (Trier)*
- 1.8 Figurentheater - 100% Szene. Schnittpunkte zwischen Puppentheatergeschichte und heutiger Theaterarbeit mit Figuren / *Silke Technau (Lübeck)*

### **Teil 2: Systematischer Überblick**

- 2.1 Die Vielfalt Asiens – Versuch einer Bestandsaufnahme am TFM Lübeck / *Myriam Fink (Hamburg)*
- 2.2 Die europäischen Bestände der Fey'schen Sammlung / *Morea Kuhlmann (Göttingen)*
- 2.3 Die Plakate der Sammlung Fritz Fey - Erster Überblick und Systematisierung / *Andrea Büttner (Leipzig)*
- 2.4 Schatten erzählen Geschichten – Die europäischen Schattenspielfiguren des TFM Lübeck / *Sabine Waitzbauer (Kiel)*
- 2.5 Musikinstrumente im Theater – Versuch einer zeitgeschichtlichen Einordnung und Gebrauch / *Karsten Piorr (Leipzig)*

## **Autorenverzeichnis**





## DER SAMMLER FRITZ FEY JUN.

**R**und tausend Exponate im Lübecker TheaterFigurenMuseum selbst, weitere tausende Objekte, die im Magazin darauf warten, ausgestellt zu werden – eine einzigartige Sammlung, geboren aus der Leidenschaft eines einzelnen Mannes.

Fritz Fey jun. wurde 1940 geboren. Er wuchs in Schleswig Holstein als Sohn des Puppenspielers Fritz Fey sen. (\*1912 – † 1986) auf. Schon als junger Mann interessierte sich Fritz Fey jun. für Kunst und Kultur und reiste mit nichts als einer kleinen Kamera im Gepäck durch Afrika und Europa. Ab 1972 arbeitete er als Kameramann beim NDR und erwarb im selben Jahr während einer Drehreise nach Sizilien seine erste Figur: eine sizilianische Schlenker-Marionette, die einst in der Opera dei Pupi, Siziliens kleinem Volkstheater auftrat. In den folgenden Jahren stieß Fritz Fey auf weitere Schätze wie etwa einen Satz

kostbarer *Wayang Kulit*-Figuren in Indonesien und 1976 sogar das ganze Theater der schleswig-holsteinischen Puppenspielerdynastie Winter, welches er für seine Sammlung kaufte. Das Theater war der Anlass, die Gründung eines Museums voranzutreiben, denn die Geschwister Winter hatten an den Verkauf ihres Familienschatzes die Bedingung geknüpft, dass er langfristig ausgestellt werden sollte. 1982 öffnete das „Museum für Puppentheater“, untergebracht in 400 Jahre alten Lübecker Kaufmannshäusern.

Fritz Fey jun. hat das Figurentheater und Theaterfiguren von jeher nicht nur als wertvolle Kulturgüter verstanden. „Sie sind auch Mittel zur Völkerverständigung“, sagt der Mann mit den vielen Visionen.





**POSSEHL  
STIFTUNG**

„Mein größter Wunsch ist es, dass die Früchte meines Lebenswerkes meiner geliebten Vaterstadt, der Freien und Hansestadt Lübeck, zugute kommen mögen.“

(Emil Possehl 1850 – 1919)



**H**ervorgegangen aus dem Testament des Lübecker Kaufmanns Emil Possehl ist die Possehl-Stiftung alleinige Gesellschafterin der L. Possehl & Co. mbH, unter deren Führung weltweit etwa 9.000 Menschen für die Unternehmensgruppe arbeiten. Die Stiftung setzt sich mit ihrer Tätigkeit gleichermaßen für die Stadt wie für ihre Bürger ein. Dies umfasst Förderungen für die Erhaltung des schönen Bildes der Stadt und ihrer Anlagen, die Förderung gemeinnütziger Einrichtungen, die Pflege von Kunst und Wissenschaft, die Förderung der Jugend und die Linderung der Not der Bedürftigen. Diesem Wunsch ihres Stifters entsprechend fördert die Possehl-Stiftung seit über 90 Jahren in der Hansestadt Lübeck »alles Gute und Schöne«.

Im Bereich der Kulturförderung trägt die Stiftung zur Festigung der Bedeutung Lübecks als Kulturstadt des Nordens bei. Die Förderung umfasst die Unterstützung der Lübecker Museen und der Theaterlandschaft und ermöglicht die vielfältigsten kulturellen Veranstaltungen bis hin zu Orgelsanierungen und den Meisterkursen an der Musikhochschule im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Das TheaterFiguren-Museum unterstützt die Possehl-Stiftung seit seiner Eröffnung 1982. Der Förderkreis Lübecker Marionettentheater und Puppenmuseum e.V. hatte sich immer für eine Weiterentwicklung des Figurentheaters und des Museums eingesetzt und sich mit entsprechenden Anträgen an die Possehl-Stiftung gewandt. So konnte die Possehl-Stiftung den Ankauf zahlreicher Theaterfigurensammlungen ermöglichen: Einzigartige japanische *Bunraku*-Figuren sowie die historisch bedeutsame Schichtl-Sammlung, ein größerer Bestand afrikanischer Figuren sowie böhmische Marionetten befinden sich darunter. Die Förderung dieser Ankäufe war immer auch als Anerkennung der Verdienste des Sammlers Fritz Fey jun. zu verstehen.

2006 wurden das TheaterFigurenMuseum und das Figurentheater in gemeinnützige GmbHs umgewandelt. Um einen langfristigen Bestand beider Häuser zu sichern, erwarb die Possehl-Stiftung die Altstadt Häuser im Kolk und wurde bei beiden gGmbHs Gesellschafterin. Auf der Seite des Museums wurde das Ehepaar Fey zu Gesellschaftern, beim Figurentheater ist der Künstlerische Leiter, Herr Stephan Schlafke, Gesellschafter. Die Stiftung versteht sich als Partner beider Häuser, wenn es darum geht, Perspektiven für eine lebendige Zukunft zu entwickeln. Die Einzigartigkeit der Sammlung Fey ist weltweit bekannt; auch das räumliche Nebeneinander von historischer Sammlung und lebendigem Figurentheater der Gegenwart ist deutschlandweit einmalig und eröffnet zahlreiche Brückenschläge zu spannenden Kooperationen.

**Die Sammlung Fey – Ein Schatz wird gehoben**

Wenn man das TheaterFigurenMuseum betritt, ist man überwältigt von der Qualität der ausgestellten Figuren. Hier trifft man nicht Kasperle und das Krokodil; hier wird Kulturgeschichte erlebbar. Die Fülle des ausgestellten Materials ist kaum fassbar, und ein Besuch reicht bei Weitem nicht aus, um allem Gezeigten gerecht zu werden. Zu allen Zeiten war nur ein Bruchteil der gesamten Sammlung im Museum zu sehen, die vor allem Exponate vom ausgehenden 18. Jahrhundert überwiegend aus Asien, Europa und Afrika umfasst. Mit großer Beharrlichkeit und wachem Blick für das Gesamtbild erwarb Fritz Fey neben kompletten Figurensätzen von Traditionstheatern und Bühnenrequisiten auch Textbücher und Musikinstrumente, Plakate und Handzettel, Fotos und Personenstandsdokumente von fahrenden und ortsgebundenen Puppenspielern. Zusammen mit dem ebenfalls vorhandenen Film- und Videoarchiv kann man sich ein Bild von der Geschichte einer Bühne oder dem Leben der Wanderpuppenspieler machen.

Hier sah und sieht sich die Possehl-Stiftung in der Verantwortung. Die Sammlung Fey soll für Lübeck gesichert werden. Damit sie als Ganzes erhalten bleiben kann, hat die Possehl-Stiftung 2010 erste Schritte zu einem Erwerb der Sammlung in die Wege geleitet.

Es liegt auf der Hand, dass die Stiftung, die als reine Förderstiftung nicht operativ tätig ist, nicht als Museumsbetreiber agieren kann. Mittelfristig verfolgt sie das Ziel, das TheaterFigurenMuseum an die Kulturstiftung Hansestadt Lübeck zu übergeben. Dies kann nur in verantwortungsvoller Weise gelingen, wenn wir ein Bild davon haben, welche Bestände genau sich im Museum und den weitläufigen Außenlagern befinden. So stand es für den Stiftungsvorstand der Possehl-Stiftung außer Frage, dass eine systematische Aufnahme der Sammlung Fey erfolgen muss, die eine Grundlage für eine weitere wissenschaftliche Aufarbeitung bildet.

Mit Herrn Dr. Andreas Schlothauer konnte hierfür der richtige Partner gefunden werden. Für die geleistete Arbeit sind wir ihm und seinem ganzen Team sehr dankbar. Wir freuen uns, dass die Ergebnisse der Tagung vom 10. und 11. Juni 2011 in diesem Band dokumentiert sind. Für die Zukunft wünschen wir uns, dass die Sammlung Fey weiterhin in Lübeck von Wissenschaft und Besuchern gleichermaßen gewürdigt wird – ganz dem Willen unseres Stifters entsprechend, »alles Gute und Schöne in Lübeck« zu fördern.

*Renate Menken*





ANDREAS SCHLOTHAUER

# DIGITALE SAMMLUNGSERFASSUNG THEATERFIGURENMUSEUM LÜBECK

**E**rstmalig wurde 2010/11 der **Gesamtbestand eines mittelgroßen deutschen Museums** (ca. 35.000 Objekte) erfasst und im Internet für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht; d.h. jedes einzelne Stück wurde digital fotografiert und mit Sammlungsangaben veröffentlicht. Interessierte können die Sammlung durchblättern oder mit Suchbegriffen filtern. Vor allem die wissenschaftliche Bearbeitung von Teilsammlungen und Einzelstücken ist somit einfach möglich, aber auch jeder Interessierte soll einen virtuellen Zugang zum, sonst nicht zugänglichen, Museumsmagazin erhalten. Eine öffentliche inhaltliche Diskussion, z.B. zu Sammlungsangaben, Qualität des Stückes, Vergleichsobjekten, ist durch eine Bearbeitungsfunktion gewünscht.

Natürlich hätte alles noch besser gemacht werden können: der Fotograf wird die Qualität der Bilder bemängeln und der Wissenschaftler die Qualität der Sammlungsangaben. Wissenschaftlich gesehen ist eine Sammlungserfassung eine systematische Arbeit. Vergleichbar mit der Systematik der Biologie ermöglicht und verbessert die hergestellte Ordnung die Arbeit derjenigen Experten, die Teilbereiche bearbeiten wollen. Eine Datenbank funktioniert nur mit korrekten Suchbegriffen. Ist ein Stück z.B. regional falsch zugeordnet, wird es der Experte nicht finden.

Das Projekt hat **Beispielcharakter**. Es beweist, dass Mitarbeiter mit geringen fotografischen Vorkenntnissen und thematischem Basiswissen eine Museumssammlung von etwa 28.000 Stück und ca. 7.000 Büchern/Zeitschriften innerhalb von zwölf Monaten vollständig erfassen, sowie alle Fotos in einer Internet-Datenbank öffentlich zugänglich gemacht werden können. Ermöglicht wurde das Projekt durch die Possehl-Stiftung Lübeck, also nicht durch einen öffentlichen Träger.

Die erfolgreiche Durchführung des Projektes ist eine **Politische Forderung** an die Verantwortlichen, endlich mit der

digitalen Erfassung und Internet-Veröffentlichung der Museumsbestände in Deutschland zu beginnen. Jeder Steuerzahler ist am Erhalt der vielfältigen Museumsbestände von Millionen von Objekten zahlend beteiligt. Die Entscheidung darüber, was in Ausstellung oder Internet zu sehen ist, sollte zukünftig nicht allein den Museen überlassen sein. Selbstverständlich sollten aber z.B. bei ethnografischen Museen die Erben der ursprünglichen Hersteller mitreden, ob spirituell bedeutende Gegenstände öffentlich sein dürfen.

Möglicherweise zeigt sich dann, dass, wer aktiv im Internet Museumsbestände sehen kann, auch gezielter und häufiger Ausstellungen besuchen wird. Das virtuelle Museumsmagazin nutzt den Museen und motiviert auch im 21. Jahrhundert zum aufwändigen Erhalt der Sammlungen.

Während viele Museen, z.B. in den Niederlanden, Skandinavien, Japan, Frankreich, England, USA, teilweise seit Ende der 1990iger Jahre an der vollständigen digitalen Erfassung und Veröffentlichung im Internet arbeiten, hat Deutschland diese „Nutzer-Revolution“ vollständig verschlafen.

Ein möglicher Grund ist, dass in Deutschland jedes Museum einen anderen Eigentümer hat, mal ist es der Bund, dann ein Bundesland, dann eine Stadt oder eine Stiftung. Eine gemeinsame Diskussion dieser wichtigen Frage fand bisher nicht statt, auch Lehre und Forschung haben das Thema nicht entdeckt. Fakt ist, dass die wirtschaftlich verantwortlichen Träger der Museen bisher keine ausreichenden finanziellen Mittel für diesen Bereich vorgesehen haben. Kein einziges Museum staatlicher Trägerschaft hat ein virtuelles Museumsmagazin realisiert.

Es sind vor allem drei Argumente, die in Gesprächen und Diskussionen gegen derartige Projekte vorgetragen werden: die Aufgabe ist zu groß, nicht bezahlbar und das „Copyright“ unklar.

### Argument „Riesenaufgabe“

Es wird von falschen Voraussetzungen hinsichtlich der Fotoqualität ausgegangen. Benötigt werden für wissenschaftliche Analysen keine ästhetisch perfekten Profifotos, sondern standardisierte Ansichten eines Stückes von mehreren Seiten, vor einem Raster, um die Größe optisch ermitteln zu können. Auch für die Internetnutzung sind hohe Auflösungen derzeit noch unpraktisch, da diese lange Ladezeiten implizieren. Zudem braucht die Auflösung nicht besser zu sein als die Schärfe des Bildschirms. Diese anderen Ansprüche ermöglichen ein deutlich schnelleres Arbeiten bei der Erfassung.

### Argument „Zu teuer“

Die Erfahrung des Projektes zeigt, dass eine Erfassung von ca. 35.000 Objekten durch fünf bis sechs Personen innerhalb eines Jahres mit einem Aufwand von etwa 300.000 € geleistet werden kann, wenn die Arbeitsräume im Museumsmagazin vorhanden sind. Es ist eine einmalige Investition, die sinnvollerweise mit einer Inventur verbunden werden sollte.

### Argument „Copyright“

Ohne tiefer in diese vielfältige Problematik einzusteigen, kann eine Form der Internetpräsentation gewählt werden, die auch außerhalb Deutschlands von Museen bevorzugt wird und eine Art Standard ist:

- Auflösung der Fotos nur bis 100 Kilobyte
- Wasserzeichen in den Bildern
- erschwertes Herunterladen der Bilder

## AUSGANGSSITUATION, ZIEL UND AUFGABEN

Im Jahr 2010 erwarb die Possehl-Stiftung Lübeck den Gesamtbestand des TheaterFigurenMuseums Lübeck (TFM), zusammengetragen von dem Sammler Fritz Fey junior ab den 1970er Jahren bis heute.

Ein kleiner Teil (etwa 900 Stück) ist in den Museumsräumen im Kolk ausgestellt, der Rest befindet sich im Depot in Papenhusen, einer umgebauten Scheune, und war zu Beginn des Projekts nur provisorisch verpackt. Es gab keine Inventarnummern und kein Eingangsbuch. Die Stücke waren nur sehr grob sortiert und in den Kartons nur selten als Teilsammlungen zusammengefasst. Der Bestand wurde vom Sammler auf 30.000 bis 40.000 Objekte geschätzt.

Die **Ziele** des Projektes waren:

„Der Bestand des TheaterFigurenMuseums Lübeck (etwa 35.000 Stücke) soll im Rahmen eines Projektes digital fotografiert, die Sammlungsangaben des Sammlers Fey erfasst, der Gesamtbestand im Internet veröffentlicht und die Stücke sachgerecht gelagert werden.“

Die **Aufgaben** wurden im Juli 2010 wie folgt festgelegt:

#### 1. Etikettierung

*Die Stücke der Sammlung sind bisher nicht mit einer Nummer ausgezeichnet, daher ist an jedem Stück ein Etikett anzubringen.*

#### 2. Fotografieren jedes einzelnen Stückes

*Jedes Stück wird mehrmals fotografiert. Zweidimensionale Objekte: mindestens Vorder- und Rückseite, dreidimensionale Objekte: sechs Fotos (90° Drehung, oben, unten). Auf den Fotos müssen die Etiketten gut sichtbar sein, außerdem*



*Befestigen einer Marionette vor dem Fotohintergrund*

*eine Farbkarte und ein Längenmaßstab.*

#### 3. Erfassen der Sammlungsangaben des Sammlers Fey

*Digitales Erfassen der Sammlerangaben nach Herkunft (Land, Region), Material, Voreigentümer, Erwerbsjahr.*

#### 4. Restauratorische Sichtung

*Die Stücke benötigen nach Material unterschiedliche Lagerbedingungen, so sind z.B. einzelne empfindliche Stücke in Kartons zu verpacken. Bei der Sichtung kann nur der Zustand der Stücke erfasst und in schriftlichen Empfehlungen die weitere Arbeit festgehalten werden.*

#### 5. Veröffentlichung im Internet und Einbeziehung von Experten

*Der gesamte Datenbestand wird im Internet veröffentlicht, um Experten und andere Interessierte in die laufende Diskussion einbeziehen zu können.*

Weiterhin zeigte sich schon zu Projektbeginn, dass auch das Verpacken der Stücke und der Aufbau eines neuen Lagersystems in Papenhusen notwendig waren.

Es ging bei dem Projekt also nicht um die wissenschaftliche Bearbeitung von Stücken oder Untersammlungen, oder gar um eine wirtschaftliche Bewertung, sondern um eine systematische Erfassung des gesamten Bestandes.

## PROJEKTVERLAUF

Mitte **Juli 2010** fiel die Entscheidung der Possehl-Stiftung und das Projekt begann.

Ab Anfang **August** mussten selbstständige Projektmitarbeiter gefunden werden. Gesucht wurden „vier bis sechs Personen mit Bachelor oder Masterabschluss in Volkskunde, Ethnologie, Museologie, Fotografie oder Nachweis entsprechender Erfahrung“.



Arbeitsplatz ehemaliges Seemannsheim Lübeck

Im **September** waren die ersten drei Vereinbarungen unterschrieben, Ende des Monats begannen Myriam Fink, Gina Dorio und Aljoscha Weskott mit der Arbeit.

Als Arbeitsplatz wurde das Seemannsheim erwählt, das ab Sommer 2011 abgerissen wird und im Winter 2010 seinen Betrieb einstellte. Dort waren Arbeitsräume zu erobern, unglücklicherweise der Frühstücksraum, in welchem außerdem einmal pro Woche abends der Shanty-Chor probte. Nach ein paar schwierigen Tagen verfügten wir „Eindringlinge“ dann über einen großen Arbeitsraum - sicher kein Fotoatelier. Dieser war einzurichten, Arbeitstische und Lampen waren bestellt und wurden aufgebaut. Kleinmaterial, Fototechnik, Computer, Staubsauger usw. waren zu kaufen.

Ab dem 18. **Oktober** wurde das Team durch Claudia Bazrawi, Morea Kuhlmann und Karsten Piorr verstärkt, Anfang November kam Andrea Büttner hinzu und zum 1. **Dezember** begann Sabine Waitzbauer. Der Arbeitsalltag spielte sich schnell ein. Ronny Voss und Oliver Krebs, zuständig für den sachgerechten Transport der Objekte und die Neu-Sortierung des Lagerbestands, brachten die Figuren aus dem Lager Papenhusen nach Lübeck (ca. 45 Minuten Fahrzeit). Die einzelnen Kartons wurden in den Arbeitsraum getragen, dort von den Projektmitarbeitern ausgepackt, die Stücke wurden etikettiert. Nach dem Fotografieren und Wiederverpacken konnte schließlich der Rücktransport nach Papenhusen erfolgen.

Was anfangs für jeden Einzelnen als Riesenaufgabe erschien, verringerte sich bei acht Fotografen von Monat zu Monat. Gearbeitet wurde in Zweier- oder Dreier-Teams, die sich eigendynamisch zusammenfanden und während des Projektverlaufes wechselten. Solange das Ergebnis stimmte, war den Projektmitarbeitern die Organisation ihrer täglichen Zusammenarbeit vollständig selbst überlassen. Es gab wenig Reibungsverluste, die Zusammenarbeit war sehr freundschaftlich; keine Hierarchie oder Bürokratie beschränkte die Effektivität der Arbeit.

Im Schnitt bearbeiteten die drei Teams gemeinsam pro Monat 6.000 bis 7.000 Stücke. Im Dezember 2010 waren bereits etwa 20.000 Objekte erfasst, im **März 2011** fast der Gesamtbestand von ca. 28.000 Stück plus ca. 7.000 Büchern/Zeitschriften. Drei Projektmitarbeiter beendeten das Projekt Ende März, für die

verbliebenen fünf begann eine Phase zeit- und arbeitsaufwändiger Nacharbeiten im **April**: Fehlersuche in den Dateinamen, Kontrolle des Bestandes, fehlende Nummern, verschwundene Fotos, neu auftauchende Stücke etc. Der **Mai** stand ganz im Zeichen der Tagungs- und Vortragsvorbereitung, d.h. einer ersten Aus- und Bewertung der Sammlung. Die Projektmitarbeiter hatten jeweils einen Schwerpunkt für ihren Vortrag ausgewählt. Mit dem Sammler Fritz Fey wurden fast täglich Gespräche geführt, um Sammlungangaben zu den Stücken zu erhalten und diese regional besser einordnen zu können.

Die Fachtagung fand am Freitag, den 10. und Samstag den 11. **Juni** 2011 in Lübeck statt: acht Referentinnen und Referenten sowie sechs Projektmitarbeiterinnen und Projektmitarbeiter hielten Vorträge. Während die eingeladenen Wissenschaftler thematische Schwerpunkte aus ihrem For-

schungsbereich gewählt hatten, die nur beispielhaft Stücke des TFM Lübeck einbezogen, waren die Vorträge der Projektmitarbeiter systematische Zusammenfassungen, die sich ausschließlich auf die Stücke der Sammlung bezogen. Während der Tagung wurden mit den Wissenschaftlern jeweils Teilbestände am Bildschirm oder am Objekt diskutiert, um mehr Informationen zu erhalten. Die Ergebnisse wurden im Juli in die Datenbank eingearbeitet. Außerdem waren die Tagungsbeiträge bei den Referenten einzusammeln. Die Redaktion für den vorliegenden Tagungsband übernahmen Myriam Fink, Morea Kuhlmann und meine Person. Außerdem war ein Verteiler zu erstellen, um das fertige Buch später zielgerichtet an Museen und Universitäten zu verschicken. Nebenher sortierten drei Projektmitarbeiterinnen die Bibliothek von ca. 7.000 Büchern und Zeitschriften, auch diese konnten bislang überwiegend nicht genutzt werden, da sie unsortiert in Kisten verpackt waren. In Papenhusen wurden im Juli die letzten 300 Objekte erfasst, die der Sammler kurz vor Ende des Projektes aus Indien erhalten hatte.

#### DANK

- **an die ProjektmitarbeiterInnen:**

Andrea Büttner, Claudia Bazrawi, Gina Dorio, Morea Kuhlmann, Myriam Fink, Aljoscha Weskott, Karsten Piorr

- **an die Posschl-Stiftung:**

Renate Menken, Dr. Stefan Bartelt, Dr. Helmut Pfeiffer

- **an die Stadt Lübeck:** Prof. Dr. Hans Wißkirchen

- **an Frau Saraswathi und Fritz Fey** sowie an **Ronny Voss** (Museumsangestellter)



ANDREAS SCHLOTHAUER

# ERFASSUNGSMETHODIK UND ERGEBNISSE

## Etikettierung

Zur Etikettierung der Stücke wurden handelsübliche Pappanhänger verwendet und auf diese scanbare Barcode-Labels (Code und Nummer) aufgeklebt. Die gleichen Labels wurden auch auf die Kartons im Lager geklebt. Die einzelnen Regale und Regalebenen sind nummeriert, so dass jeder Karton, und somit jedes Stück, einen eindeutigen Aufenthaltsort hat und mit handelsüblichen Datenbanksystemen verwaltet werden kann.

## Fotos

Von jedem Stück wurden standardisiert mehrere Fotos gemacht: von zweidimensionalen Objekten mindestens zwei Fotos (Vorder- und Rückseite), von dreidimensionalen sechs Bilder. Gearbeitet wurde vor einem gerasterten Hintergrund mit aufgedruckter Farbkarte, damit auf den Bildern unmittelbar die Größe erkennbar und der Farbwert bestimmbar ist. (Linienabstand: ein Zentimeter, alle 10 cm: roter Punkt, alle 50 cm: farbige Markierung)

## Dateinamen

Nach dem Fotografieren erfolgte die Eingabe der Dateinamen nach folgendem Muster:

„TF000001-1 Herkunft,Art,Material,Sammler,Jahr“

Diese Dateinamenstruktur erlaubt bei Einhaltung einfacher orthografischer Regeln die Übertragung der einzelnen Dateinamen in eine Tabelle oder in eine beliebige Datenbank.

Das Kürzel „TF“ wurde eingeführt, um bei einer späteren Integration in den Museumsbestand aller Lübecker Museen bereits im Namen das Stück eindeutig einer Sammlung zuordnen zu können. Es folgt die sechsstellige Nummer des Stückes, dann folgen, jeweils durch Kommas getrennt, die Angaben

- zur Herkunft, d.h. des Kontinentes, des Landes, der Region
- zur Art

- zum Material
- zum Sammler (immer Fritz Fey); wenn der Vor-Eigentümer ausnahmsweise bekannt war, wird auch dieser genannt, z.B. „Schichtl an Fritz Fey“
- zum Jahr: Das Jahr der Erfassung, also 2010 oder 2011; wenn ausnahmsweise ein genaues Entstehungsjahr bekannt war, wurde dieses genannt.

## Thesaurus und Suchbegriffe

Der Basis-Thesaurus besteht aus ca. zwanzig, einfach zu merkenden und eindeutigen Suchbegriffen.

Herkunft: Afrika, Amerika, Asien, Australien, Europa

Art: Blatt, Bühnenbild, Figur, Plakat, Zubehör

Material: Gips, Glas, Holz, Keramik, Leder, Metall, Plastik, Textil (es können mehrere Materialien genannt werden)

Im Mai und Juni 2011 wurde für einen großen Teil des Bestandes die regionale Herkunft detaillierter bestimmt, teilweise am Bildschirm mit dem Sammler und teilweise durch Literaturvergleich. Im Folgenden der erweiterte Thesaurus:

Afrika: Ägypten, Angola, Burkina Faso, Gabun, Guinea-Bissau, Kongo, Mali, Mosambique, Nigeria, Tansania, Tunesien. Außerdem die Ethnien: Bamana, Ibo, Ibibio, Ogoni, Yoruba  
Asien: Birma, China, Indien, Indonesien, Iran, Japan, Kambojscha, Laos, Malaysia, Sri Lanka, Thailand, Türkei, Usbekistan, Vietnam.

Europa: Belgien, Bulgarien, Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, Island, Italien, Lettland, Litauen, Österreich, Polen, Russland, Schweiz, Tschechien.

Nicht immer sind die Suchbegriffe identisch mit aktuellen Landesgrenzen, so könnte z.B. ein Plakat aus Frankreich auch aus Belgien sein, Stücke aus Tschechien, könnten auch aus der Slowakei kommen.

Die Abgrenzung war bei den Suchbegriffen „Bühnenbild“ und „Zubehör“ nicht immer eindeutig und ist möglicherweise zum



Foto 01-03: Mitarbeiterinnen bei der Sammlungserfassung

	Europa	Afrika	Asien	Amerika	Australien	Ozeanien	Summe
Figur	6.514	157+50	4.550	7	1	2	<b>11.285</b>
Bühnenbild	4.462	0	190	0	0	0	<b>4.667</b>
Zubehör	4.342	34	590	1	0	0	<b>4.969</b>
Blatt	3.129	2	57	0	0	0	<b>3.168</b>
Plakat	2.972	3	124	13	4	0	<b>3.117</b>
Musikinstrument	102	27	136	0	0	1	<b>270</b>
Buch							<b>130+ 6.981</b>
Broschüre	435	0	1	0	0	0	<b>436</b>
Foto	212	0	31	0	0	0	<b>243</b>

Teil korrekturbedürftig.

Unter dem Suchbegriff „Figur“ können auch Teile von Figuren, z.B. ein Fuß oder ein Kopf gefunden werden. Im Bereich Asien wurde hierfür der Begriff „Figur-Teil“ verwendet. Alle Suchbegriffe des Thesaurus können in beliebigen Kombinationen eingegeben werden. Teilweise werden mit Wortkombinationen aus zwei oder drei Suchbegriffen Objektgruppen gefunden, z.B. mit „Figur Leder“, die Gruppe der Schattenspielfiguren Asiens, mit „Figur Papier“ die Figuren des Papiertheaters.

### Ergebnisse

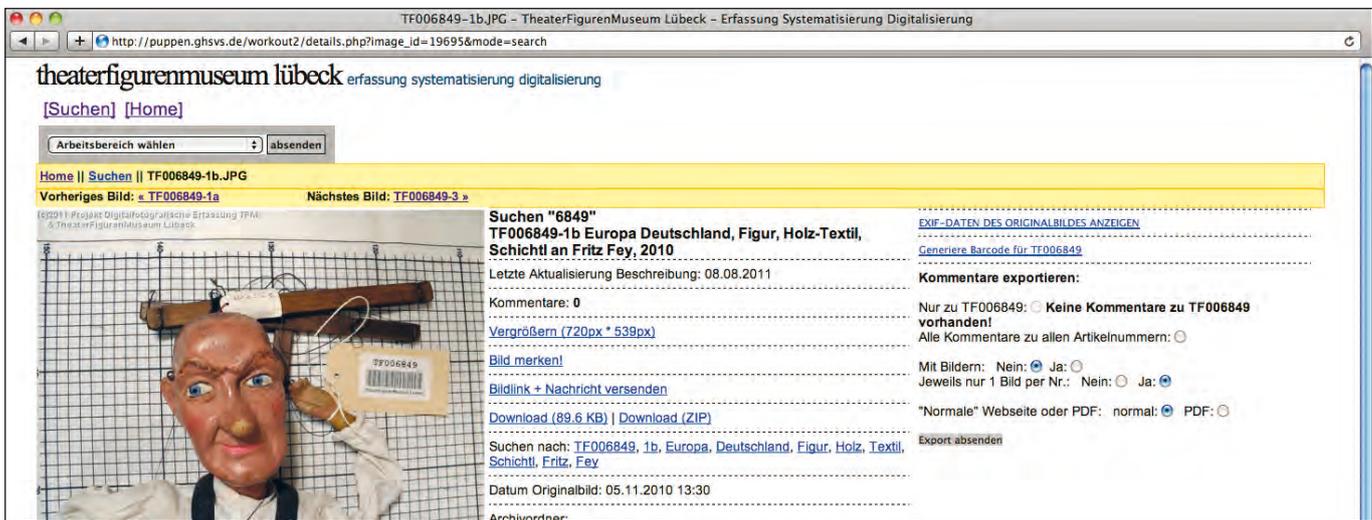
Die Projektmitarbeiter waren angewiesen alle Stücke, die sich in den Kartons befanden, zu benummern und zu fotografieren. Es wurde keine Auswahl nach Qualität getroffen. So haben im schlimmsten Fall auch einige sinnlose Stücke, z.B. halbausgedrückte Patex-Tuben, Holzstücke, Textilreste, etc., eigene Nummern. Diese findet man unter „Zubehör“, es dürften maximal etwa fünf Prozent sein.

### Nicht vorhandene Nummern

Die folgenden Nummern sind nicht in der Datenbank vorhanden:

18, 221, 498, 518, 612, 963, 1008-10037, 1251, 1388, 1659, 2096, 2519, 3882, 4158, 4202, 5209, 5751, 6641, 6642, 7091-94, 7596, 7788, 8205, 8583, 8584, 9288, 9289, 9291, 9292, 9294, 9296, 9943-45, 13244, 13245, 13398, 13401, 13510, 18801, 22177, 22711, 26178, 26389-92

Entweder wurden diese Nummern beim Fotografieren nicht vergeben oder aber die Fotos sind damals versehentlich gelöscht werden. Wenn im Lager alle Stücke vollständig in Kartons verpackt sind, kann final der Bestand kontrolliert werden. Es ist möglich, dass die Stücke dann gefunden werden.



VOLKMAR SCHLOTHAUER

## LINK ZUR ARBEITSPLATTFORM

<http://puppen.ghsvs.de/workout2/>

### Registrieren

Bei Ihrem 1. Besuch müssen Sie sich registrieren. Details und Weiterleitung zur Registrierung finden Sie auf der Startseite. Beachten Sie die dortigen Hinweise zur Registrierung.

Nach der Registrierung müssen Sie auf Antwort eines Mitarbeiters warten, der automatisch per Email informiert wurde, bevor Sie sich dann anmelden können.

Anmeldedaten sind vertraulich zu behandeln, zu verwahren und nur für 1 Person. Anders: Wenn Sie einen Freund haben, der reinschauen, mitmachen möchte, soll er sich registrieren.

### Anmeldung

Scrollen Sie die Seite bis zum untersten Rand. Geben Sie Ihre Anmeldedaten ein. Klicken Sie auf „absenden“.

Tipp: Bestätigen Sie Ihrem Internetbrowser, dass er sich das Kennwort merken soll.

### Crash-Kurs

Gehen Sie den Kurs von oben nach unten durch und Sie haben alle Features der Arbeitsplattform gesehen. Viele Punkte erwarten zu Beginn den Endzustand des vorherigen.

### Tipps und Hinweise

- Anlaufstelle bei Problemen: [postmaster@ghsvs.de](mailto:postmaster@ghsvs.de)

- Links zu dieser Anleitung:

MS WORD:

<http://puppen.ghsvs.de/download/Crash-Kurs-zur-Arbeitsplattform-Puppen-ghsvs-de.doc>

ACROBAT PDF:

<http://puppen.ghsvs.de/download/Crash-Kurs-zur-Arbeitsplattform-Puppen-ghsvs-de.pdf> - Die Plattform setzt aktives JavaScript und Cookies voraus. Das ist aber die Normaleinstellung der meisten Browser.

- Getestet wurde die Plattform mit dem Internetbrowser Firefox, der, auch als Zweitbrowser, für alle Betriebssysteme kostenlos erhältlich ist. Für andere Browser gilt, dass Sie „vermutlich funktionieren“ werden. Hilfe zu Firefox finden Sie im Firefox-

Menü Hilfe oder <http://support.mozilla.com/de/home?as=u>, falls das Menü verborgen ist. Mit Suche Menü einblenden, finden Sie dort z.B., wie Sie Ihr Menü in Firefox finden.

- Bilder werden fixiert auf brauchbare Größe angezeigt. Bei gering auflösenden Bildschirmen kann das lästig sein. Wir haben als Standardmaß für eine Seite inklusive Bild und Text eine Bildschirmauflösung von 1024x768 Pixel gewählt (alles, was größer ist, ist OK; vieles kleiner auch noch), die nicht mehr die Welt kosten und an viele Computer als Zweitbildschirm gehängt werden können. Vielleicht lässt Ihr jetziger Bildschirm auch problemlos eine Erhöhung der Auflösung zu?

- *Tipp:* Verwenden Sie den Zurück-Knopf Ihres Browsers, um zur zuletzt gesehenen Seite zurück zu kommen. Alternativ funktioniert auch die Taste BACKSPACE Ihrer Tastatur. Die Zurückfunktion des Browsers vermeidet dummes Rumgehangel in Menüs und wird oft vergessen. Viele moderne Browserversionen halten es für schick, die Vor-Zurück-Navigation zu verstecken. Orientieren Sie sich im Internet in Hilfeforen, wenn Sie Ihren nicht finden. Firefox-Benutzer suchen in o.g. Hilfe nach Zurück. Manchmal nervt der Zurück-Knopf auch.

- *Tipp:* Halten Sie die Taste STRG (manchmal auch CTRL) gedrückt, wenn Sie einen Link klicken, um eine neue Seite im Browser zu öffnen! Z.B., wenn Sie mehrere Detailansichten gleichzeitig ansehen wollen oder die Indexseite offen bleiben soll, während Sie eine Detailseite ansehen.

- *Tipp:* Wenigstens für Detailseiten könnten Bookmarks/Lesezeichen (in jedem Browser vorhanden) Ordnung schaffen und Seiten für spätere Aufarbeitung gesammelt werden. Bei Indexseiten (=Übersichtsseiten) ist das aber oft keine verlässliche Lösung!

Lesezeichen können in Firefox auch für alle aktuell geöffneten Seiten in einem Ordner abgelegt werden und später gesammelt wieder geöffnet werden.

- Die meisten Seiten lassen sich für Arbeitszwecke halbwegs anständig ausdrucken.

Verwenden Sie in Firefox ggf. die Einstellungen Skalierung,

Seitenränder, Querformat etc. in den Druckeinstellungen. Sicherlich gibt es so etwas auch in anderen Browsern.

- Benutzer werden in Benutzergruppen eingeteilt. Nicht jeder darf alles. Einige dürfen Kommentare schreiben, andere nicht usw. Folgend werden alle Features der Seite beschrieben. Wenn Sie ein „Upgrade“ Ihrer Rechte wünschen, melden Sie sich!

- Wir weisen darauf hin, dass alle Downloads, Exporte, Ausdrücke nur im Rahmen der für die Sammlungs-Systematisierung heruntergeladen und verwendet werden dürfen.

- Konstruktive Kritik zur Plattform legt dar, wie man im Arbeitsablauf etwas praktikabler machen könnte. Ist dieses Kriterium erfüllt und wird ein Allgemeinnutzen deutlich, werden wir uns um eine technische Umsetzung bemühen; ohne sie zu gewährleisten.

### **Startseite/Arbeitsbereich öffnen/Arbeitsbereich wechseln**

Auf der Startseite werden die Kategorien als Liste angezeigt. Einige sind leer (0 Bilder).

Klicken Sie auf die Kategorie TFM Lübeck Bestand. Bissel warten. Sie landen im Arbeitsbereich dieser Kategorie. Für den Crash-Kurs enthält sie aber zu viele Bilder, wie sie der Infozeile entnehmen können: aufgeschlagener Index: Bilder 1 - 20 (von 64446 Bildern auf 3223 Indexseiten) oder ähnlich.

Wechseln Sie also den Arbeitsbereich im Auswahlfeld oben links, indem Sie TFM Lübeck Bestand Papiertheater auswählen. Ein Extra-Klick auf Absenden ist nicht nötig. Bissel warten. Über diese Auswahl landen Sie immer auf der 1. Indexseite des gewählten Bereichs.

Beachten Sie obigen Tipp zum Zurück-Knopf in Ihrem Browser, um später ggf. „andere Wege einzuschlagen“.

Nicht klicken! Nur Info: Ganz oben auf allen Seiten sehen Sie ein Menü [Home], das Sie auf o.g. Startseite mit Kategorieliste zurückführt.

### **Anzuzeigende Bilder pro Seite**

... finden Sie oben. Wenn Sie feststellen, dass die Indexseiten (=Seiten mit Vorschaubildern bzw. -kärtchen) zu langsam laden, verringern Sie den einstellbaren Wert. Probieren Sie's aus und stellen Sie dann für den Crash-Kurs den Wert erst mal auf 10. Ein Klick auf Absenden ist nicht nötig. Bissel warten...

Bilder einblenden/nur Bildbeschreibungen anzeigen

Klicken Sie auf Bilder einblenden. Die Vorschaubilder werden angezeigt. Klicken Sie auf nur Bildbeschreibung anzeigen. Die Vorschaubilder werden ausgeblendet.

### **Bilder dauerhaft einblenden**

Normalerweise werden die Bilder nur für die aktuelle Seite eingebildet. Beim Wechsel zu einer anderen Indexseite verschwinden Sie wieder. Durch Klick auf Bilder dauerhaft einblenden werden die Vorschaubilder auch nach Seitenwechsel immer sofort angezeigt.

Sollte das nicht der Fall sein, müssen Sie Cookies in Ihrem Browser für die Webseite puppen.ghsvs.de erlauben.

Indexnavigation

Zum Rumbliättern in den Vorschauseiten (Indexseiten). Selbst-erklärend. Klicken Sie rum!

### **Bild merken!/ Zum gemerkten Bild springen/Bild „entmerken“**

Sie können für Sie interessante Bilder in einem Merkkasten ablegen. Dieser steht auch bei Ihrem nächsten Besuch noch zur Verfügung. Später noch mehr zum Merkkasten.

Ändern Sie für den Kurs zuerst die Einstellung Anzuzeigende Bilder pro Seite auf den Maximalwert!

Rollen Sie jetzt die Seite ein gutes Stück nach unten und klicken Sie auf „*eines der Bilder merken!*“ über einem Vorschaukärtchen. Die Seite hüpfert an den Seitenanfang. Sie sehen die Bestätigung „*Bild erfolgreich zum Merkkasten hinzugefügt!*“ [Zum gemerkten Bild springen].

Um schnell an die Merkenstelle zurückzukehren, anstatt zu scrollen, klicken Sie auf den Link „*Zum gemerkten Bild springen!*“ Hier sehen Sie dann über dem Bild in Grün „*gemerkt*“. Um ein Bild wieder zu „*entmerken*“ klicken Sie einfach auf den Eintrag „*gemerkt*“ über dem Bild.

### **Suchen nach/Schlüsselworte (Keywords)**

Für jedes Vorschaubild wird hinter Suchen nach: eine Liste von Schlüsselwörtern (Keywords) angezeigt. Klicken Sie auf das Schlüsselwort TF027438, da zu dieser Nummer 2 Ansichten (2 Bilder) existieren. Oben auf der Seite sehen Sie nun in der fetten Überschrift, dass Sie in die Suche geleitet wurden. Es werden nur die Bilder zu Nummer TF027438 angezeigt.

Kehren Sie zurück zur ersten Indexseite des Arbeitsbereichs. Klicken Sie dafür auf absenden neben dem Auswahlfeld oben links, in dem ja unser Wunsch-Bereich TFM Lübeck Bestand Papiertheater schon angezeigt wird (oder verwenden Sie Zurück Ihres Browsers).

### **Detailansicht**

Ändern Sie anzuzeigende Bilder pro Seite auf 10, nur damit wir nicht so lange warten müssen für die nächsten Schritte. Wechseln Sie oben links in den großen Arbeitsbereich TFM Lübeck Bestand. Klicken Sie auf eine der Nummern hinter „*Suchen nach:*“, für eine Serie, für die es mindestens 3 Bilder gibt, z.B. auf ein TF000001.

Klicken Sie nun auf das mittlere Vorschaubild oder auf Details u. Kommentare zum Bild. Sie landen in der Detailansicht passend zur Suche.

Das bedeutet, wenn Sie die Navigationen Vorheriges Bild: bzw. Nächstes Bild: verwenden, blättern Sie nur in den Suchtreffern zu TF000001. Auch auf den Detailseiten finden Sie deutlich das Wort Suchen in der fetten Überschrift, damit Sie wissen, wo Sie sind oder nicht sind.

Die Detailseiten sind breiter als einige Bildschirme anzeigen können. Scrollen Sie also ggf. nach rechts, um z.B. den Kommentarexport zu finden.

Folgend wird nur besprochen, was wir oben noch nicht gehört haben:

### **Vergrößern**

Wer klickt, wird sehen. Das eingblendete, angeblich vergrößerte Bild sieht aber kleiner aus?

Das liegt an Ihrer Bildschirmgröße. Im Firefox-Browser klicken Sie einfach noch mal auf das eingblendete Bild, um es „in echt“ zu vergrößern.

### **Bildlink + Nachricht versenden/Gast einladen**

Probieren Sie es einfach aus, indem Sie sich an die eigene Emailadresse eine „Einladung“ schicken. Der Gast benötigt kein Kennwort, um das betr. Bild anzusehen. Es bleibt der Kreativität der Teammitglieder überlassen, wie das Tool für Kommunikation verwendet werden kann.

## Download/Download (ZIP)

Bei Einzelbildern ziemlich egal, ob Sie es direkt oder als ZIP-Datei herunterladen.

## EXIF-DATEN DES ORIGINALBILDES ANZEIGEN

EXIF- und Kameradaten des Originalbildes werden angezeigt.

## Generiere Barcode

Barcodes wie z.B. im Lager verwendet. Falls schon einer von Irgendwem generiert wurde, wird er angezeigt, sonst muss man halt klicken, um einen zu erzeugen. Barcodes können durch Rechtsklick mit der Maus (Grafik speichern...) heruntergeladen werden. Probieren Sie's.

## Kommentare exportieren:

Je nach Einstellung wird das Ausspucken der Kommentare mehr oder weniger Zeit in Anspruch nehmen. Wenn Sie nur Kommentare zur aktuellen Nummer exportieren wollen, ist der zeitliche Unterschied unerheblich. Im System ist mindestens ein unsinniger Dummy- Kommentar hinterlegt, damit Sie rumprobieren können.

Bevor wir zum Kommentare schreiben kommen...

...machen wir einen Exkurs. Klicken Sie im Menü oben auf [Suchen]. Hier können Sie nach beliebigen Worten, Teilworten und Kombinationen daraus suchen.

## Ein paar Beispiele:

- Geben Sie 27438 ein, wählen Sie als Kategorie „Arbeitsbereich“ wählen, was gleichbedeutend mit alle Bereiche ist. Senden Sie ab. Die entsprechenden Bilder werden angezeigt.

Beachte nebenbei: Unter den Vorschaubildern wird angezeigt, dass ein Kommentar vorliegt (oder nicht, falls er mittlerweile gelöscht wurde). Wenn Sie z.B. sehen „Kommentare: 1 (0)“ bedeutet das, dass zur Bildserie (also ohne Bindestrichteil; TF027438) 1 Kommentar vorliegt, aber zur Bildnummer selbst (also mit Bindestrichteil; TF027438-1) 0 Kommentare.

- Gehen Sie zurück zu [Suchen]. 27438 hat sich die Suchmaske als letzte Suche gemerkt. Wählen Sie diesmal als Kategorie TFM Lübeck Bestand. Die Suche wird nichts finden oder wenigstens nicht die Bilder mit Nummer TF027438, da diese nicht in diesem Arbeitsbereich hinterlegt sind.

- Gehen Sie zurück zu [Suchen]. Wählen Sie als Kategorie TFM Lübeck Bestand Papiertheater. Geben Sie als Suchworte 27438 ussland (kein Tippfehler, ohne R, zum Testen). Wählen Sie die Option UND, die bedeutet, dass alle Bilder gesucht werden, in denen sich sowohl 27438 als auch ussland findet. Wieder unsere Nummern TF027438 und vielleicht ein paar wenige andere mehr.

- Gehen Sie zurück zu [Suchen]. Wählen Sie jetzt als Kategorie TFM Lübeck Bestand

Papiertheater. Geben Sie als Suchworte 27438 russland (kein Tippfehler, kleines r, da egal, ob groß oder klein geschrieben). Wählen Sie diesmal die Option ODER, die bedeutet, dass alle Bilder gesucht werden, in denen sich entweder 27438 oder russland findet oder beides.

Die ODER-Suche liefert also immer die umfangreicheren, aber auch zeitintensivsten Suchergebnisse.

Sehr gut ist die ODER-Suche geeignet, um z.B. mehrere Bildnummern nebeneinander zur Anzeige zu bringen. Probieren Sie mal 27438 002456 1231-1. Vergessen Sie nicht, alle Bereiche zu wählen, bevor Sie die Suche starten, wenn Sie nicht sicher sind. Sie sehen, dass die 1231-1, auch vermutlich nicht gewünschte

Ergebnisse findet. 001231-1 wäre spezifischer gewesen.

Klicken Sie jetzt auf das zuletzt gefundene Vorschaubild TF002456-3, um in die Detailansicht zu kommen. Auch hier gilt, dass die dortige Navigation Vorheriges/Nächstes Bild nur Suchergebnisse anzeigt.

Blättern Sie sich vorwärts bis zur Nummer TF027438-1, damit wir...

## Kommentare lesen/schreiben

Wenn Sie Kommentar- und Emailfunktionen ausprobieren wollen, schreiben Sie bitte in beiden Fällen ein deutliches Testkommentar bzw. Testemail in die Überschrift.

Benachrichtigen Sie mich danach per Email, dass Sie getestet haben, damit ich das wieder lösche! postmaster@ghsvs.de

Unter dem Detailbild finden Sie alle Kommentare zur Bilderserie TF027438 also nicht nur zur Nummer TF027438-1.

Sie haben die Möglichkeit, direkt aus dem System heraus eine Email an den Verfasser zu senden oder Ihren eigenen E-mailer aufzurufen. Klicken Sie, um zu sehen, wie's gemeint ist.

Im Titel des Kommentars sehen Sie, zu welcher Bild-Nummer (also inklusive Bindestrichteil mit laufender Nummer) ein Kommentar abgegeben wurde und können ggf. durch Klick darauf die Detailseite dorthin wechseln. Dabei ist allerdings unangenehm, dass der Suchfilter verloren geht!!!! Sie blättern also plötzlich durch alle Bilder des Bereichs. Hier empfiehlt sich also der Zurück-Button Ihres Browsers, um wieder auf die Seiten mit Suchen in der Überschrift zurückzukehren. Und die Suche-Eingabemaske hat sich ja auch Ihre zuletzt eingegebenen Suchworte gemerkt, falls Sie sich verirren.

Oder Sie halten die Taste STRG beim Klicken gedrückt, damit sich eine neue Seite öffnet.

Noch ein Tipp zu Kommentaren: Es ist üblich, wenn man eine Art Antwortkommentar schreibt, die sich an den Autor eines anderen Kommentars richtet, den Kommentar mit z.B. @A.Schlothauer oder @Andy o.ä. einzuleiten.

## Kommentare Sammellauf

Sicherlich wird der Fall auftreten, wo eine größere Anzahl von gleichlautenden oder ähnlichen Kommentaren gepostet werden soll. Da ist die Einzeleingabe evtl. lästig. Wenden Sie sich an postmaster@ghsvs.de, um eine für diese Zwecke vorbereitete Excel-Datei zu erhalten.

## Der Merkkasten

Wir hatten oben ja schon, wie man Bilder merkt, also in den Merkkasten legt. Sammeln Sie noch ein paar Bilder zusammen, indem Sie entweder auf Indexseiten oder Detailansichten auf „Bild merken“ klicken.

In den Merkkasten kommen Sie, etwas versteckt, ganz unten auf beliebiger Seite, indem Sie auf gemerkte Bilder klicken.

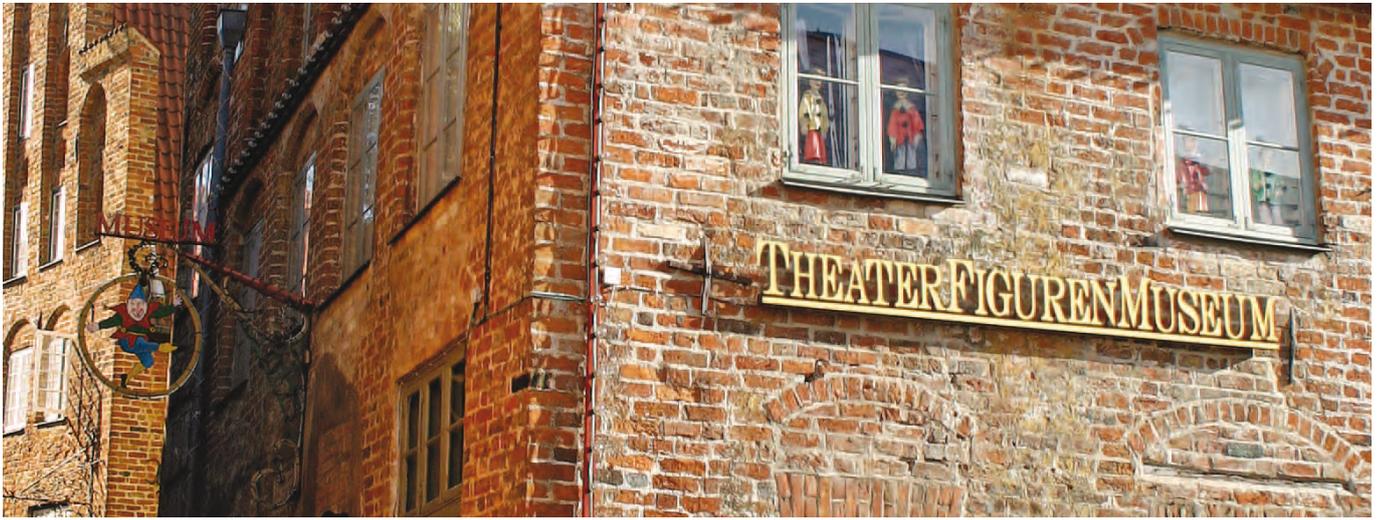
Einzelne Bilder entfernen Sie, indem Sie auf das grüne „Gemerkt“ klicken.

Auch hier blättert man beim Wechsel in den Detailbereich nur in den gemerkten Bildern mittels Vorheriges/Nächstes Bild und kann bspw. kommentieren.

Um aus der Detailansicht zurück zur Merkkastenübersicht zu kommen, finden Sie in der gelben Menüleiste ein gemerkte Bilder.

Sie können die Bilder des Merkkastens als ZIP-Datei, also alle zusammen, herunterladen.

Klicken Sie [Download: alle Bilder als ZIP-Datei].



ASTRID FÜLBIER (HUSUM)

# KLEINER STREIFZUG DURCH DIE PUPPENSPIELGESCHICHTE EUROPAS

**H**ier und heute erscheint es uns ganz selbstverständlich, dass die Figuren und Kulissen, Werkzeuge und Textbücher des Puppenspiels in einem Spezialmuseum gezeigt werden. Doch reicht die Forschungs- und Sammlungsgeschichte des Puppentheaters kaum weiter zurück als bis in das ausgehende 19. Jahrhundert. In Deutschland ist sie eng verknüpft mit Namen wie Wilhelm Löwenhaupt, Dr. Arthur Kollmann, Dr. Alfred Lehmann, Otto Link, Ludwig Krafft, Carl Niessen und Karl-Heinz Rother. Sie alle waren Sammler und setzten sich für eine museale Präsentation des Figurentheaters ein. Damit bewahrten sie die Möglichkeit die Vielfalt und Fülle dieser Theaterform wahrzunehmen und zu erforschen. Dieser Streifzug thematisiert deshalb nicht nur die Objekte des Figurentheaters sondern auch deren Erforschungsgeschichte.

## Reisevorbereitungen

1984 veröffentlichte Hans Richard Purschke ein Buch, das immer noch zur Standardliteratur der Puppenspielgeschichte Europas gehört: „Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick.“ Purschke ging den Weg akribischer Quellenarbeit und so ist dieses Werk bis heute ein hervorragendes Kompendium bei der Quellensuche für wissenschaftliche Arbeiten, wenngleich es keinen Anspruch auf irgendeine Art der Vollständigkeit erheben kann und will.

1995 klagte Gerd Taube in seiner Dissertation „Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“:

„Weder existierte eine Überblicksdarstellung über die Geschichte der bisherigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Puppenspiel, noch gab es eine einigermaßen vollständige Bibliographie zu dieser Thematik, von einem fundierten puppenspielhistoriographischen Abriss und einer entsprechenden Bibliographie ganz zu schweigen. Der Gegenstand puppenspielhistoriographischer Forschung wur-

de von jedem Forscher entsprechend seines fachwissenschaftlichen Erörterungszusammenhangs anders definiert.“ (Taube 1995: IX)

Spruch: Jeder Forscher hatte sein Fachgebiet im Blick – Theater- oder Literaturwissenschaft, Ethnologie oder Sozialwissenschaft, Pädagogik, Musik- oder Kunstgeschichte. Wenngleich die Erforschung des Genres in den vergangenen Jahrzehnten erfreulich an Umfang zunahm, gibt es immer noch große Teilbereiche, die bisher unbearbeitet blieben. Ein Lehrstuhl für die Erforschung des Figurentheaters, der die unterschiedlichen Forschungsansätze zusammenführen könnte, wurde meines Wissens bisher in Deutschland nicht eingerichtet.

Der Umfang und die Vielfalt der theatralischen Darstellungsformen ermöglichen leider nur einen Streifzug durch die Puppenspielgeschichte Europas, der einige wichtige Länder und Landstriche ausspart und die frühen Anfänge des Puppenspiels ignoriert. Der Schwerpunkt ist bei den Marionetten gelegt. Leitfaden dieses Streifzugs ist darüber hinaus die Sammlung des TheaterFigurenMuseums Lübeck, die ja gerade in einer mehrmonatigen Aktion fotografiert wurde. Dabei zeichnete sich erstmals auch für Außenstehende die große Zahl der Exponate ab, die hier in den vergangenen Jahrzehnten zusammengetragen wurden und dem Sammler Fritz Fey jun. seinen Platz in der Reihe der wichtigen Persönlichkeiten der Puppenspielgeschichte sichern wird.

Die Museumsarbeit wurde über viele Jahre begleitet von Erika Freier. Sie begann ihre Führungen oft mit der Einladung, in den Museumsräumlichkeiten einmal um die Welt zu reisen – so wie ich Sie einlade, mich auf meiner Rundreise durch die Puppenspielgeschichte Europas zu begleiten.

Im Gepäck haben wir dabei das Wissen, dass Figurentheater für die Zielgruppe Kinder in Deutschland erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts Raum greift. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts und u.a. Max Jacob trat dann das pädagogische und



01 TF008210 Sizilianische  
Schlenkermarionette, vermutlich Ende 19. Jh.



02 TF000247 „Kurz und Lang“,  
Metamorphosen, Hermann Winter, ca. 1870



03 TF000034 Marionette, Karl Winter sen.,  
vermutlich Ende 19. Jahrhundert

künstlerische Figurentheater endgültig seinen Siegeszug an. Bis dahin war Puppenspiel entweder Unterhaltung für Erwachsene oder für alle Altersgruppen. Ebenfalls dabei haben wir das Wissen, dass sich die Art zu spielen, die „Performance“ veränderte. Das heute so populäre offene Spiel war im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Ausnahme. Bisweilen werden heute Aufführungen mit musealem Charakter gezeigt, die traditionelle oder einzigartige Spielweisen wieder erlebbar machen möchten.

### Aufbruch

Fangen wir also am Anfang an. Im Süden Europas auf Sizilien, wo Fritz Fey jun. dem sarazenischen Ritter der *Opera dei Pupi* begegnete, der heute nicht nur die Besucher im Foyer des TheaterFigurenMuseums willkommen heißt, sondern auch das Vorwort im aktuellen Museumskatalog beisteuerte. Eine Figur mit dunklem Teint, in voller Rüstung, mit Harnisch, Beinschutz, Schild, Schwert und Helm mit prächtigem grünem Helmbusch. Die Rüstung ist aus Metall gefertigt und nicht aus Pappe wie meistens bei ähnlichen Typen außerhalb Siziliens. Aufgrund der metallenen Rüstung können Marionetten dieses Typs ein Gewicht von bis zu 30 kg erreichen. Unser Ritter wird nicht an Fäden geführt, sondern an Stangen aus Eisendraht. Stangenmarionetten dieser Art lassen sich heute außerhalb Siziliens vor allem noch in Belgien finden (Toone-Theater).

Der Ritter ist Teil eines vielköpfigen Ensembles, das ein spezielles, auf Sizilien sehr populäres Repertoire aus dem Sagenkreis um Karl den Großen und seine Paladine auf die Bühne brachte. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Palermo Marionettentheater, die mit hölzernen Puppen in sogenannten *Casotti* vor allem Stücke aus der *Comedia dell'arte* aufführten. Im 19. Jahrhundert ging dann das Rolandslied in das Repertoire der Marionettentheater ein und bestimmte nachfolgend die sich über einige Monate hinziehenden und in einzelne Episoden aufgelösten Darstellungszyklen der sizilianischen Puppenoper. Im Laufe des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden dann fast überall in Sizilien Theaterhäuser gegründet, in denen die prachtvollen, schweren Stangenmarionetten gespielt wurden. Betrieben wurden sie durch Puppenspieler, die ihre Kunst in der Familientradition weiterreichten. In Palermo begründete die Familie Greco und in der Nachfolge die Cuticchio eine Puppenspielerdynastie, in Catania die Familie Crimi.

(Abb. 01)

Horst Reimann beschrieb in seinem Buch *Siziliens kleines Volkstheater Opera dei Pupi* ausführlich Vorstellungen im Stil des 19. Jahrhunderts wie er sie noch zu Beginn der 1960er Jahre auf Sizilien erlebt hat (vgl. Reimann 1982). Bereits zu dieser Zeit wurden die Aufführungen nicht mehr von einem lautstarken Trommelwirbel vor dem Theater angekündigt. Wohl aber gab es vor und im Theater Ankündigungstafeln, die verschiedene Szenen des Stückes abbildeten. Vor der Bühne stand für die musikalische Begleitung ein Piano oder eine kleine Drehorgel. Die Bühne selbst bestand aus Ober- und Unterbühne, einer Vorbühne sowie dem Bühnenraum, der vom Zuschauer nicht eingesehen werden konnte. Eine typische Szenenfolge konnte etwa so aussehen:

Vorspiel auf der Vorbühne durch drei Posseure, die das Stück ankündigen. Es folgt eine Ratsversammlung mit dem Auftritt der Paladine, bei der eine Entscheidung zur Aktion getroffen wird (Rache, Rettung). Ihr schließt sich die zentrale Episode an, der Kampf mit dem Feind, Redueduelle, Zweikämpfe bis zum Sieg bzw. zur Niederlage. Den Abschluss bildet dann die Himmelfahrt oder Höllenfahrt der Gefallenen. In Palermo werden die Figuren vom *Impressario* und seinen Helfern sowohl animiert als auch gesprochen, in Catania sind die Rollen von Puppenführer und -sprecher häufig getrennt. Die Sprache insbesondere der Rittermarionetten ist hoch stilisiert und wirkt dadurch pathetisch-theatralisch und antiquiert. Das Spiel räumt der Improvisation und der Einbeziehung des (einheimischen) Publikums viel Platz ein.

### Ausflug

Wir reisen auf den Spuren italienischer Puppenspieler nach Nordwesten, in das England des 17. Jahrhunderts. Am zweiten September 1642, wenige Tage nach Ausbruch der Revolution, erließ das englische Parlament seine „First Ordinance against Stage Plays and Interludes“ was einem totalen Verbot des Menschentheaters gleichkam und bis 1660 andauerte. Puppenspieler konnten ihre Arbeit ungehindert fortsetzen, weil man ihr Spiel als zu gering erachtete, als dass davon eine Gefahr für das Staatswesen ausgehen könnte. Damit wurde England zu einem attraktiven Tourneeziel auch für den Venezianer Pietro Cotelli, der aus Paris kommend 1643 in London eintraf. Er soll erstmals Mode-Marionettenparaden vor der Bude mit Modellen eines damals populären Schneiders inszeniert haben.

Cotelli war aber nicht der einzige Italiener, der mit einer erfolgreichen Tournee das eng-

liche Figurentheater bereicherte. Purschke führt dazu aus:

„Nachdem 1660 das Königtum, mit Karl II. auf dem Thron, wieder aufgerichtet war, erschien im denkwürdigen Jahr 1662 in London erstmals die italienische Hauptfigur Pulcinella auf dem Marionettentheater eines Puppenspielers aus Bologna. Durch den glücklichen Umstand, daß ein gewisser Samuel Pepys ein Tagebuch führte, sind wir darüber unterrichtet. Er sah am 9. Mai 1662 auf dem Covent Garden Platz eine „Italian puppet show . . . the best that ever I saw“. Später schrieb er in sein Tagebuch: „indeed it is very pleasant“. Dieses Marionettentheater spielte dann im Oktober desselben Jahres vor König Karl II. in Whitehall, im Queens Guard Chamber, und der Großkämmerer ließ dem Spieler, einem „Signor Bologna alias Pollicinella“, eine goldene Kette mit Medaille im Wert von 25 Pfund überreichen.“ (Purschke 1984: 315, zit. nach Spaight)

Signor Bologna hatte bis zu seinem Auftritt in London bereits einen langen Weg hinter sich. So lassen sich Auftritte in München 1656, in Frankfurt und Wien 1657 und in Köln 1659 unter Namen nachweisen, die nahelegen, dass es sich um dieselbe Person handelte: Pietro Agiomonti, Pietro Gimonde de tel Bologna, Pietro Aggimondi, Comedianten der Bambozen, Peter Gemundi genannt „Bologna“.

Norwich, damals die zweitgrößte Stadt Englands, war jedes Jahr das Ziel verschiedener Puppenspieler. Es war nur eine Frage der Zeit, dass Pulcinella, die neue italienische Figur, die sich in London großer Beliebtheit erfreute, hier auftrat. 1670 erhielt Peter Dallmann die Erlaubnis, „one motion show consisting of three dancing monkeys, a piece of waterwork, and a polichanel-la“ aufzuführen. Hierzu Purschke:

„Dallmann kam fünfzehn Jahre lang immer wieder und spielte jeweils drei Wochen lang im Angel Inn. 1683 kündigte er seine Spiele sogar als „His Majesty's Puntionella“ an, mußte wohl vor dem König gespielt haben. Es gab noch andere Puppenspieler im Land, die den „Punchinella“ agierten, in Cambridge 1673 etwa den Robert Parker, und bald hatte die italienische komische Figur ganz England erobert. Aus „Pulcinella“ war allmählich die feste Form „Punchinello“ entstanden, die dann zur Kurzform „Punch“ wurde.“ (ebd.: 318, zit. nach Spaight)

Die zweite Welle italienischer Puppenspieler erreichte England ab ca. 1770 und führte dort neuartige Metamorphosen wie den „Großtürken“ ein.

(Abb. 02)

### Die nächste Etappe

Wir reisen nun nach Nordwesten, nach Schleswig-Holstein zu einem weiteren Meilenstein der Sammlung des TheaterFigurenMuseums, zur Puppenspielerfamilie Winter.

Hermann Winter verließ 1808 mit seinem neu gegründeten Marionettentheater Guben in Schlesien. Einer seiner Erben, Karl Winter sen., gründete schließlich 1884 zusammen mit seiner Frau, Henriette, geb. Franz, „Winter's mechanisches Kunstfigurentheater“ und ließ sich 1906 in Leck, Kreis Südtondern, nieder.

Die Familie hatte das Gebiet schon seit der Jahrhundertwende regelmäßig auf ihren Tournéeen besucht. Nachdem sie 1910 in Klintum ein Haus erworben hatte, umfasste der Spielbezirk der

Bühne den Landesteil Schleswig und den nördlichen Teil Holsteins. Alljährlich gastierten die Winters innerhalb eines festen Tourneepfandes an 140 bis 150 Spielorten, wovon sich ca. 50 Ortschaften im Grenzgebiet Südtondern befanden. Bis zur Aufgabe des regelmäßigen Spielbetriebes ca. 1962 war die Bühne angesehen und auch in Krisenzeiten wirtschaftlich erfolgreich. Das Repertoire enthielt überwiegend die für das wandernde Marionettentheater des 19. Jahrhunderts typischen Stücke: Klassiker des Menschentheaters, Titel von Pocci, Legenden und Märchen. Gespielt wurde mit Fadenmarionetten bis ca. 80 cm Größe auf einer Kulissenbühne. Außerdem verfügte die Bühne über Metamorphosen und Kunstfiguren. Eine Spezialität waren Marionetten mit eingearbeiteten Tierteilen: ein Drache, ein Teufel, ein gestieflter Kater. Nach der Aufführung wurde gelegentlich auch zum Tanz aufgespielt. Auftrittsorte waren die Gasthöfe und Schulen des ländlichen Schleswig-Holsteins.

Während des Dritten Reiches galt das Spiel der Bühne als volkulturell wertvoll. 1958 zum 150-jährigen Bühnenjubiläum, lud die Kommission für Weltkulturgut Belgiens sie anlässlich der Weltausstellung zum „Festival international de la marionette“ in Lüttich ein. In einem von ihr erstellten Gutachten wird die Hingabe der Winters an ihren Beruf, die hervorragende Führungstechnik sowie die gewinnende Sprech- und Aufführungsart gelobt.

„Das Wintersche Marionettentheater ist als eine hochstehende, volkstümliche Bühne anzusprechen, der es gelungen ist, eine jahrhundertealte Puppenspieltradition zu bewahren und mit den überlieferten Mitteln dieser Volkskunst heute noch in einer Weise zur Darstellung zu bringen, die ganz ausgezeichnet und in hohem Maße förderungswürdig ist.“ (Werle-Burger 1997: 12; vgl. Fülbiert 2002: 130-136)

Der gesamte Fundus wurde 1976 von Fritz Fey jun. angekauft. 1982 eröffnete er mit ihr als einer Hauptattraktion das Museum in der Kleinen Petersgrube in Lübeck gegenüber dem Marionettentheater seines Vaters.

(Abb. 03)

Wir wenden uns nun nach Südosten. 1990 gelang mit dem Ankauf des Fundus der Magdeburger Bühne Xaver Schichtl's wiederum ein bedeutender Coup. Die zahlreichen Objekte kamen diesmal von einer Bühne, die im städtischen Jahrmarkts-treiben außerordentlich erfolgreich agiert hatte. Xaver Schichtl stammte aus einer Puppenspieler- und Schaustellerfamilie deren Wurzeln im 17. Jahrhundert liegen und die vorwiegend in Süddeutschland und im Hannoverschen beheimatet war. 1920 ließen sich Xaver Schichtl und seine Frau Käthe, geb. Ludwig in Magdeburg nieder. Von hier aus gingen sie mit einem abwechslungsreichen Varietéprogramm auf Tournee zu den großen Jahrmärkten. In einem Theaterzelt von 24 mal zwölf Metern Größe, einer Bühne von zehn mal sieben Metern, konnte man bis Ende der 1920er Jahre Varietéartisten und Hundedressuren sowie Solomarionetten, Fantoques, Metamorphosen und Theatrum mundi erleben. Die Reiseroute führte quer durch Deutschland bis zum Bremer Freimarkt. Aufgrund der allgemein schlechten Wirtschaftslage intensivierte Xaver Schichtl ab 1929 das Marionettenspiel in Sälen und Schulen. Hier zeigte er Märchen, Stücke nach Pocci, Sachs, Tieck und Schiller sowie Selbstverfasstes. Die Bühne siedelte 1943/44

nach Neckargmünd um, Ende der 1950er Jahre stellte Xaver Schichtl den Spielbetrieb aus gesundheitlichen und Altersgründen praktisch ein. (vgl. Werle-Burger 1993; Kipsch 1992: 19-48)

### Die Nachbarn im Osten

Die ersten verlässlichen Berichte über Marionettenspiel in Tschechien findet man in Dokumenten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit wurde es u.a. von italienischen Spielern gezeigt, die abwechselnd Schauspiel und Puppen-Spielpläne zur Aufführung brachten. Das Puppentheater wurde eine beliebte Unterhaltung insbesondere der mittleren und niederen Volksschichten. In verhältnismäßig kurzer Zeit traten in den böhmischen Ländern auch einheimische Puppentheaterunternehmer auf. Zu ihnen gehörte Matěj Kopecký, Nachkomme einer alten, weit verzweigten Komödiantenfamilie. In den 1840er Jahren reisten in Böhmen rund 80 Puppenspielerfamilien.

Während auf der Menschenbühne lateinisch, englisch, italienisch, deutsch oder französisch gesprochen wurde, zeigten Marionettentheater Stücke in der Landessprache. Im Repertoire waren vor allem internationale Themen: „Faust“, „Genoveva“, „Don Juan“, einige biblische Stoffe sowie gekürzte Dramen Shakespeares. Märchen, die heute für den Puppentheaterspielplan so typisch sind, wurden vor 150 Jahren kaum gezeigt. Vielmehr fanden die Puppentheater die Quelle für ihre Stoffe im Spielplan der *Commedia dell'arte*, deren zwei Dienertypen – der gerissene Arlecchino und der dösige Brighella – im tschechischen Pimperl, später im Kašpárek eine Synthese fanden. Die populäre Figur des Kašpárek tauchte im Jahr 1928 auch in einem das Gesundheitswesen behandelnden Film auf. Libretto und Regie besorgte Dr. K. Driml, der als Autor zahlreicher Puppenspiele dieses Themenkreises in Erscheinung trat. Wie auch in anderen Ländern Europas beschäftigten sich Künstler unterschiedlichster Couleur mit dem Puppenspiel: Smetana widmete dem Puppenspiel zwei Präludien, im Oeuvre des Malers Mikoláš Aleš finden sich zahlreiche Puppenspielmotive und der Romanschriftsteller Alois Jirásek hat 1917 seine vaterländische Allegorie „Herr Johannes“ den Puppenspielern zugeeignet. Dieses Stück wurde während des Ersten Weltkrieges von Josef Skupa inszeniert, der auch die Figuren von Spejbel (1920) und Hurvínek (1926) erfand. Geschnitzt wurden sie von der Bildhauerfamilie Nosek. Seit 1917 hatte sich Skupa im Figurentheater der Ferienkolonien in Pilsen engagiert. 1945 übersiedelte das Theater mit den Figuren Skupas nach Prag.

1911 entstand in Prag der tschechische Verband der Freunde des Puppentheaters. Unter Patronanz des Verbandes erschienen 1912 die ersten sogenannten Aleš-Puppen aus der Werkstatt des Anton Münzberg. Sie waren vor allem für größere Familien- und Schultheater gedacht und belebten so den Bereich des Amateurtheaters.

Überhaupt erfuhr das Puppenspiel in Tschechien, wie in den meisten osteuropäischen Ländern eine besondere Förderung. So wurde an der Akademie für musische Künste in Prag bereits 1952 ein selbständiger Lehrstuhl für Puppenspiel geschaffen. (vgl. Malik 1948) In Westdeutschland gelang dies erst in Stuttgart 1983.

### Schöne Aussichten

Zum Ende meines kleinen Streifzuges möchte ich noch auf ein besonders erfreuliches Kapitel nicht nur der europäischen Figurentheatergeschichte hinweisen. 1929 fand in Prag der Gründungskongress der UNIMA (Union internationale de la Marionnette) mit Vertretern aus elf Nationen statt. Bis 1933 war die Zahl der vertretenen Staaten auf 16 angewachsen, darunter auch die USA und Japan. Heute sind in der UNIMA über 60 Nationen vertreten. Die UNIMA-Arbeit ruhte von 1933 bis 1957. Danach war selbst in der Hochzeit des kalten Krieges das Präsidium ungeachtet des Eisernen Vorhangs mit Vertretern aus Ost und West besetzt. Bis heute finden regelmäßig nationale und internationale Treffen sowie ein reger Gedankenaustausch statt, der sich u.a. in den Publikationen der einzelnen Ländersektionen und länderübergreifenden Produktionen niederschlägt.

So gesehen ist das erste Signet der UNIMA, das der Puppenspieler und Graphiker Ivo Puhonny 1929 schuf, visionär: hier sind die Spaßmacher Europas unter dem Dach der UNIMA vereint.

### LITERATUR

**Fülbier, Astrid:** *Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein 1920 – 1960.* Kiel, 2002

**Kipsch, Walter:** *Bemerkungen zum Puppenspiel.* Frankfurt, 1992

**Malik, Jan:** *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei.* Prag, 1948

**Purscke, Hans R.:** *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick.* o.O., 1984

**Reimann, Horst:** *Siziliens kleines Volkstheater Opera dei Pupi. Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. Nr. 7.* Bochum, 1982

**Spaight, George:** *The History of the English Puppet Theatre.* London, 1955

**Taube, Gerd:** *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“* (Dissertation). Tübingen, 1995

**UNIMA, Publikationskommission (Hg):** *Puppentheater international. International puppet theatre. 50 Jahre UNIMA. 50 years of UNIMA (Union internationale de la marionnette).* Berlin, 1980

**Werle-Burger, Helga:** *Vornehmstes Familientheater – Schichtl's Marionetten-Variété-Theater.* Husum, 1993

**dies.:** *Karl Winter's großes mechanisches Marionetten- und Kunstfiguren-Theater. Bilder, Texte und Dokumente.* Kiel, 1997



SUSANN GRAMM (CHEMNITZ)

## DIE „HOHNSTEINER KÜNSTLERISCHEN HANDPUPPENSPIELE“

Puppenspielgeschichte soll in diesem Beitrag lebendig werden, historische Daten und Fakten werden genannt und das Wirken der „Hohnsteiner künstlerischen Handpuppenbühne“ wird in einen zeitgeschichtlichen Kontext gestellt.

Erstaunlich ist es, wie exakt viele alltägliche und nichtalltägliche Dinge in Briefen, Spielbüchern und Reiseberichten der „Hohnsteiner“ festgehalten wurden. Durch diese Materialfülle gehören sie zu den der wichtigsten Chronisten der Puppenspielgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Hohnsteiner Bühne(n) standen im Zentrum des deutschen und auch internationalen Puppenspielgeschehens. Ein Streifzug durch das Leben und Wirken von Max Jacob liefert den roten Faden für diesen Beitrag.

Anfangs einige Worte zu Jacobs Existenz vor dem Puppenspieler-Dasein. Jacob wird 1888 in Bad Ems, als viertes Kind des Schreinermeisters Gustav Jacob und dessen Ehefrau Marie geboren. In Bad Ems besucht er die Volksschule. Nach verschiedenen fehlgeschlagenen Lehrversuchen u.a. in der väterlichen Schreinerwerkstatt, absolviert er Ostern 1903 bis Ostern 1904 die Handelsschule im benachbarten Koblenz. Dort wird er zum „Königlichen Kaufmann“ ausgebildet. Acht Jahre ist er Buchhalter der Emser Gasanstalt. Ihn hält es jedoch nicht in der kleinen Provinzstadt. Er will hinaus, er will die Welt entdecken, die er hinter den Bergen von Westerwald und Taunus erträumt. 1920 erinnert er sich in einem Brief an seine spätere Frau: „Reichlich früh schon fing ich an zu grübeln, stundenlang konnte ich auf irgendeinem Felsvorsprung sitzen, in die Stadt hinabstarren und über irgendetwas nachdenken. Ringsum sah ich hohe Berge, aber was dahinter lag, das wußte ich kaum. Jederzeit war ein brennendes Verlangen in mir, zu ergründen, ob die Menschen jenseits der Berge von derselben Art waren, wie in meiner Heimatstadt. Mein Lebensweg schien genau vorgezeichnet, unzählige beneideten mich um meine „glänzende Lebensstellung“: Eine „Lebensstellung mit Pensionsberechtigung“ das war das Ideal meiner Umgebung. Es waren meist Stunden der Verzweiflung, wenn ich auf einem Berge lag und in das „andere“ Land zu sehen versuchte.“<sup>1</sup>

1914 schafft er den Absprung. Er nabelt sich ab von Familie und dem kleinen Kurstädtchen. Heimlich sieht er sich nach einer Stelle um und wird in der Gelsenkirchener Gasanstalt als Buchhaltereiassistent eingestellt. Dort bekommt er Kontakt zu den Wandervögeln. Das sind junge Leute, die sich so ganz anders kleiden als allgemein üblich. Barfuß oder in Reformsandalen, in weiten wehenden Kleidern und Knickerbockern sorgen sie für Aufsehen. Sie sind Teil der, sich um die Jahrhundertwende herausbildenden, bürgerlichen Jugendbewegung. Schon vor dem Ersten Weltkrieg ziehen sie mit Klampfe und Hordenpott, dem unentbehrlichen Kochtopf, durch die Wälder und Wiesen. Oft sind sie dem Alkohol abhold, sehr zum Leidwesen der Kneipenwirte. Manch einer lebt vegetarisch. Es sind junge Leute auf der Suche nach neuen Lebensformen und -inhalten. Angst vor der zunehmenden Technisierung und den immer stärker spürbaren Massenprozessen lassen sie ein „Zurück zur Natur“ fordern. Alte deutsche Volkstraditionen werden von ihnen wiederbelebt: der Volkstanz, das Volkslied und ebenso das Puppenspiel. Sie wollen vorbildhaft auf das deutsche Volk wirken. Die Idee des Wandervogels nimmt Jacob gefangen. Wo er auch lebt, immer gehört er zu den aktivsten Leuten der Bewegung.

1916 bis 1919 verschlägt es ihn als Buchhalter ins Baltikum. Als Kriegsdienstversetzter arbeitet er in der Libauer Gasanstalt. Diese ist als „kriegswichtiger Betrieb“ eingestuft. Jacob bleibt aber vorerst Zivilist. Bald wird Jacobs Libauer Wohnung zum Treffpunkt der reichsdeutschen uniformierten Wandervogel, welche in Libau stationiert sind. Durch seine Tätigkeit bekommt er schnell Kontakt zu einigen baltendeutschen Familien. Im Baltikum begegnet er Menschen, die sein späteres Leben entscheidend beeinflussen. Hier lernt er seine Frau Marie kennen. Der Schnitzer der Hohnsteiner Puppen Theo Eggink, die Kostümschneiderin Elisabeth Grünwaldt sowie Elsa von Mende, die zeitweise Spielerin in der Hartensteiner Spieltruppe ist: alle kommen aus dem Baltikum. (Abb. 01)

Jacobs nächste Lebensstation ist Hartenstein. Nach Ende des I. Weltkrieges folgt er einer Einladung von Freunden in das



Abb. 01 Theo Eggink der Schnitzer der Hohnsteiner Figuren, um 1924  
(Foto: Hans Landgraf, Archiv Gramm)



Abb. 02 Frühes Puppenspiel von Max Jacob am Wandervogel-Landheim bei Hartenstein, um 1921 (Archiv Gramm)



Abb. 03 Die erste Spielgruppe der „Hartensteiner Puppenspiele“, 1924, v.l.n.r. Eduard Rittershaus, Elsa von Mende, Max Jacob, Theo Eggink  
(Foto: Hans Landgraf, Archiv Gramm)

erzgebirgische Städtchen. Hartenstein ist zu dieser Zeit ein Kristallisationspunkt für die deutsche Jugendbewegung. Dort ist man dabei eine Wandervogelzentrale mit Buch- und Zeitschriftenverlag, Versandhaus und Übernachtungsvermittlung aufzubauen. Max Jacob übernimmt im Januar 1920 die Stelle des Buchhalters dieser Wandervogelbundeskanzlei. In Hartenstein herrscht ein buntes jugendbewegtes Miteinander. Es ist ein Treffpunkt junger Leute, die miteinander arbeiten, über den Sinn des Lebens diskutieren, die miteinander wandern und feiern.

Im Februar 1921 tourt die damals sehr bekannte Laienspielgruppe „Haaß-Berkow“ durch Hartenstein. Diese Truppe hat großen Einfluss auf die Art und Weise des späteren Jacob'schen Puppenspiels. Jacob berichtet begeistert: „Ich will Dir heute von Haaß-Berkow erzählen. Das rauschte alles so vorüber, daß ich kaum zur Besinnung kam. [...] Die Spieler! Ich hatte den Eindruck, als seien diese Menschen eine Stufe weiter als die

Wandervogel. Und einer, mit dem ich darüber sprach, gab mir das auch zu. [...] Weißt Du, Mariechen, wie diese Menschen miteinander verkehren, wie sie miteinander arbeiten, mit leuchtenden Augen, immer lachend, stets bestrebt, den andern ein Teil Arbeit abzunehmen, das ist bewundernswert. [...] Eine solche Arbeitsgemeinschaft könnten wir in Hartenstein auch haben, aber wie weit sind wir davon entfernt! [...] Am ersten Abend erlebten wir das Paradiesspiel und den Totentanz. Der Saal war vollbesetzt und die Menschen wurden so gepackt, daß sich kein Beifall hervorwagte. [...]: ich hatte das Gefühl, als müßte jeder Mensch, der diese Spiele sieht, ein Stück besser werden. Es ging eine Kraft von der Bühne aus, der sich niemand entziehen konnte. [...] Wundervoll waren die Märchenspiele. Auf alle Äußerlichkeiten (Prunk) wurde verzichtet. [...] Bühnenausstattung gibt es bei Haaß-Berkow nicht, dunkle, schwarze Vorhänge bil-

den für die lebhaften Farben der Kleider einen prächtigen Hintergrund.“<sup>2</sup>

Auch die Jacob'sche Puppenbühne arbeitet später mit farbigen Stoffen, so symbolisiert beispielsweise ein grüner Hintergrundvorhang - Wald. Die Gestaltung der Puppen kommt so konzentrierter zum Ausdruck. Ein erstes Handpuppenspiel improvisiert Jacob

für seine Geburtstagsgäste im August 1921. (Abb. 02) Das Spiel begeistert. Anfangs spielt man nur in Wandervogelkreisen, dann auch in den Schulen der Umgebung. Ist es zuerst reine Spiellaune, so profiliert sich die Puppenbühne schnell. Die Nachfrage nach Aufführungen wächst.

Im Brief an Marie, vom 30.1.1922 ist zu lesen: „Von meinem Kasperltheater habe ich Dir wohl noch nichts erzählt. Und dabei fängt es an, berühmt zu werden. Ich habe jetzt etwa 25 Puppen, lauter prächtige Köpfe, die fast alle in Mähren geschnitzt wurden. Man freut sich schon, wenn man die Puppen sieht, ich stehe fast zu jeder Puppe in einem besonderen Verhältnis. Alle liebe ich, am meisten meinen Kasper und den Seppel. Meine Schwester schenkte mir alte Markinkleider und Tante Lieschen nähte daraus prächtige Gewänder. An meinem Geburtstage spielten wir zum erstenmal, später dann in bunter Reihenfolge in Hartenstein, Zwiczkau, Annaberg, Planitz usw. In 14 Tagen spielen wir in Karlsbad, ferner kommen Anfragen von allen Seiten. In Hartenstein spielen wir oft, bisher nur in unserem Kreis, nächstens aber auch für die Kinder. [...] Die aufzuführenden „Dramen“, „Märchenspiele“, usw. verfasse ich alle selbst ich bringe da mancherlei Talente mit, jedenfalls erfreuen sich unsere Kasperleabende größter Beliebtheit, besonders wenn wir „Hartensteiner Jugendbewegung“ spielen. Oft haben wir hinterm Vorhang noch mehr Freude, wie die Zuschauer, wir sind mit Leib und Seele dabei.“<sup>3</sup> (Abb. 03, Abb. 05, Abb. 06)

Aus den Laien werden Profis. Hartenstein ist aber nicht die geeignete Zentrale für eine aufstrebende Puppenbühne. So kommt das Angebot des Burgwarts Konrad Hahnwald, den Stammsitz des Puppenspielunternehmens auf die Jugendburg Hohnstein zu verlegen, gerade recht. Nach seinem Aufenthalt auf der Burg im März 1928 schreibt Jacob nach Hartenstein: „Die Frage der Übersiedlung wurde von Konrads Seite wieder angeschnitten. [...] Besprochen haben wir eine Übersiedlung auf folgender Grundlage. Ausreichende Wohn- und Arbeitsräume in der Burg und zwar für uns, Tante Lieschen und für die Gehilfen. Wir haben dem Jugendherbergensverband gegenüber keinerlei Verpflichtungen, sondern sind nur Mieter. [...] Unsere Gegenleistung: [...] wir bezeichnen uns als die Puppenspieler der Jugendburg Hohnstein, wir verpflichten uns, jährlich eine bestimmte Anzahl Vorstellungen in der Burg zu veranstalten. Für jede Vorstellung erhalten wir eine bestimmte Summe, die auf die Miete angerechnet wird. [...] Nach meiner Ansicht wäre es für uns ein großer Vorteil inmitten eines Verbandes zu stehen, [...].

Sodann hätten wir in Hohnstein die Möglichkeit einer starken künstlerischen Weiterentwicklung. Bedenke z.B., daß uns der Festsaal jederzeit zur freien Benutzung zur Verfügung steht (für Proben, Versuche usw.). [...] Ferner würden wir in engste Fühlung mit den Dresdner Ministerien kommen, überhaupt mit Dresdner Kreisen. [...] Weitere Vorteile für uns sind (wenn auch nicht ausschlaggebend) die wundervolle Umgebung, der Flügel, den Du dauernd zur Verfügung hättest, die Möglichkeit, daß wir uns jederzeit aus der Burgküche verpflegen können.“<sup>4</sup>(Abb. 07)

Im September 1928 erfolgt der Einzug in das Amtshaus der Jugendburg.

Wie alle Menschen der jungen deutschen Republik werden auch die Puppenspieler und ihre Familien vom Zeitgeschehen berührt. Bereits die Inflation macht der Gemeinschaft stark zu schaffen und auch von den Sorgen während der Weltwirtschaftskrise ist zu lesen: „[...] ich kann auf keinen Fall Geld für den Wechsel senden. Wir spüren doch an unseren Einnahmen ganz stark die schwere Zeit. Hier und da sehen wir, daß die Not doch ganz furchtbar ist. Wir sind trotz unserer Geldknappheit immer noch glänzend dran, denn wir haben die Möglichkeit Geld zu verdienen, wenn es oft auch nur wenig ist. Meist haben wir übervolle Häuser, aber die Hälfte sind arbeitslose Menschen, die durchweg freien Eintritt haben. Ganz schlimm ist es auch bei den Kindervorstellungen, ein großer Prozentsatz der Kinder kann einfach kein Geld mitbringen, da der Vater seit Monaten nichts verdient. In Hamburg war es in dieser Hinsicht auch schlimm. Unsere eigene Lage ist nicht einmal trostlos, wir sitzen nur im Augenblick fest.“<sup>5</sup>

Hart ist es für die Spiel- und Arbeitsgemeinschaft der „Hohnsteiner“ als sie nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, Hals über Kopf die Jugendburg verlassen müssen. Diese wird zum Schutzhaftlager umfunktioniert. Nur der Hilfe aus der Hohnsteiner Bevölkerung ist es zu verdanken, daß die Puppenspieler im Ort bleiben und sich neue Perspektiven ergeben. Im Juni 1934 können sie ins neugebaute Kasperhaus einziehen. (Abb. 08)

Die Gleichschaltung im Dritten Reich verändert alle gesellschaftlichen Strukturen – auch die der kulturellen Landschaft. Die beiden Hohnsteiner Bühnen spielen für die nationalsozialistische Gemeinde „Kraft durch Freude“. Sie spielen auf Urlauberschiffen, auf Reichsparteitagen und 1938 zur Weihnachtsfeier im Berliner Reichsministerium des Innern. (Abb. 09) 1940 bis 1944 ist eine Hohnsteiner Puppenbühne im Osten, in Polen und der Sowjetunion zur kulturellen

Wehrmachts- und Frontbetreuung eingesetzt. Hochinteressant die Berichte von Jacob aus dieser Zeit. So schreibt er im September 1943 aus Dnjeπρο und versucht die Daheimgeblieben zu beruhigen: „Ich schrieb Dir schon, daß hier keinerlei Nervosität herrscht. [...] Unser Dienststellenleiter erzählte nur, daß er zurzeit etwa 50 Spieltruppen hat, davon sind 27 Truppen auf der Krim und am Kuban-Brückenkopf. Dabei kommen ständig weitere Truppen. Man erwartet, daß sich in absehbarer Zeit die Front etwas beruhigt, so daß dann die kämpfenden Armeen mit KDF-Truppen versorgt werden können.“<sup>6</sup>

Mit der Ausrufung des Totalen Krieges, werden auch die KDF-Truppen von der Front und deren Hinterland zurückgezogen. Jacob soll eingezogen werden. Doch da gibt es noch die Marine und diese hat in Kühlungsborn eine „Schule der Freizeitgestaltung“ eingerichtet. Jacob geht nach Kühlungsborn und hat dort die Aufgabe, Angehörige der Marine, die zu Lehrgängen kommandiert werden, in die Kunst des Puppenspiels einzuführen. Fritz Irwahn, der ebenfalls nach Kühlungsborn versetzt worden ist, berichtet später:

„Man holte Soldaten aller Einheiten der Kriegsmarine zu Singe- und Musizierwochen zusammen, zu Lehrkursen im Basteln, zur Sprechschulung für Dichterlesungen, zum Laienspiel und zur Unterweisung im Handpuppenspiel. Die Teilnehmer dieser Veranstaltungen sollten befähigt werden, die Kameraden ihrer Einheiten sinnvoll zu unterhalten. Man muß sich daran erinnern, daß Tausende von Marinern an den Küsten vieler Länder lagen und dabei sehr viel freie Zeit zum Müßiggang übrigblieb.“<sup>7</sup>

Doch auch dieser musische Führungsstab wird im Februar 1945 aufgelöst und Jacob abkommandiert zum Admiral der U-Boote nach Kiel. In Kiel spielt die Bühne weiter und Jacob berichtet Elisabeth Grünwaldt im März 1945: „Es gibt Menschen, die sich wundern, daß in der Jetztzeit unsere Arbeit noch möglich ist. Aber wir haben in den vergangenen Wochen den Beweis geliefert, daß sie sogar notwendig ist. Wir finden heute die stärkste Förderung der obersten militärischen Kreise. [...] Zurzeit sind wir ausschließlich bei der U-Bootwaffe eingesetzt. Die Männer, die täglich vor unserer Bühne sitzen, gehen ihrer härtesten Bewährung entgegen und wissen nie, ob sie von ihren Fahrten wieder zurückkommen.“<sup>8</sup>

Im Brief wird von ständigen Alarmen berichtet, die das Kriegsende andeuten. Jacob



Abb. 04 Der Hohnsteiner Kasper (damals noch: Hartensteiner Kasper), um 1925 (Foto: Hans Landgraf, Archiv Gramm)



Abb. 05 Hohnsteiner Handpuppen: Kasper, Gretel und Seppel, um 1925 (Foto: Hans Landgraf, Archiv Gramm)



Abb. 06 Max Jacob, um 1930 (Foto: Hans Landgraf, Archiv Gramm)



Abb. 07 Blick auf die Jugendburg und die Stadt Hohnstein in der Sächsischen Schweiz (Foto: Gramm, 1994)



Abb. 08 Tafel am Hohnsteiner Kasperhaus (Foto: Gramm, 2010)



Abb. 09 Spieltruppe der Hohnsteiner Puppenspiele zur Weltausstellung in Paris. V.l.n.r. Walter Schmidt, Jürgen Wetterer, Max Jacob, Rudi Förster (Foto: Hans Landgraf, Archiv Gramm)



Abb. 12 Im Obergeschoß der Hohnsteiner Tourist-Information befindet sich seit 2005 eine Dauerausstellung zum Wirken der „Hohnsteiner Puppenspiele“. (Foto: Gramm, 2010)



Abb. 10 Titel von Jacobs Autobiografie „Mein Kasper und ich“, hier: zweite überarbeitete Auflage, Stuttgart, 1981

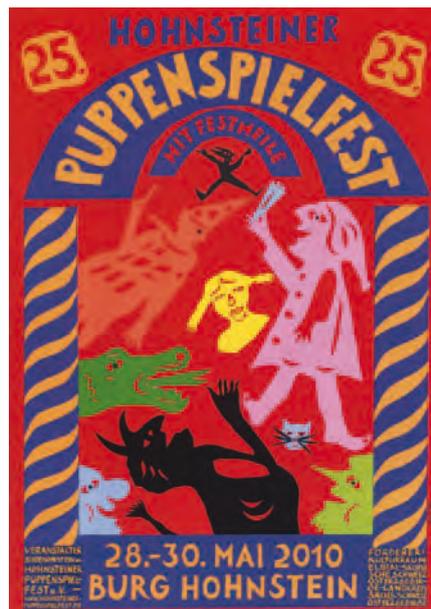


Abb. 11 Plakat vom Hohnsteiner Puppenspielfest 2010



Abb. 13 Hohnsteiner Figur (TF005609)



Abb. 14 Hohnsteiner Figur (TF006487)



Abb. 15 Hohnsteiner Figur (TF005572)



Abb. 16 Hohnsteiner Figur (TF005591)

schreibt, daß sie alle in einen festen Bunker mit fünf Stockwerken müssen. Den Kasper hat er in dieser Zeit ständig bei sich – im Bunker warten sie gemeinsam auf Entwarnung.

Nach Kriegsende geht Jacob zuerst nach Kiel. Wie bewusst er bei seinen Aufzeichnungen auch an die Nachwelt denkt, wird aus nachstehenden Zeilen deutlich. In jenen Tagen schreibt er: „Solange wir während des Krieges mit unserer Bühne im Einsatz waren, machte ich regelmäßig Aufzeichnungen über unsere Erlebnisse an den verschiedenen Fronten. Da auch die jetzige Zeit interessant genug ist, um mit der Schreibmaschine festgehalten zu werden, beginne ich heute.“<sup>49</sup>

Im Sommer 1945, Jacob lebt inzwischen in Hamburg, beginnt er wieder mit der Puppenspielarbeit. Doch seine langjährigsten Spieler sind im Krieg geblieben oder gelten als vermisst. Die Spieltruppe muss völlig neu aufgebaut werden. Zuerst spielen sie in den Kriegsgefangenenlagern Schleswig-Holsteins. Relativ schnell fasst die Bühne im Norden Deutschlands Fuß. Es beginnt der nichtalltägliche „Alltag“ einer Bühne mit Sorgen um die Organisation und der Freude nach einer gelungenen Vorstellung.

1953 steigt Jacob aus der aktiven Spielarbeit aus und gibt seine Erfahrungen in den Hohnsteiner Puppenspiellehrgängen weiter. Ab und an springt er als „Ersatzspieler“ bei den beiden von ihm autorisierten Hohnsteiner Puppenbühnen ein und er schreibt weiter Stücke für Handpuppen.

1957 wird er von den Puppenspielern aus aller Welt zum Präsidenten der internationalen Puppenspielerorganisation UNIMA gewählt. Bis zu seinem Tode im Dezember 1967 engagiert sich Jacob sehr für die gemeinsame Puppenspielarbeit in „Ost und West“. In der Zeit des kalten Krieges kein leichtes Unterfangen. So berichtet er beispielsweise im Juli 1960 von einer Verweigerung der Einreise in die DDR: „Das sind nun wenig erfreuliche Nachrichten. Mit solch einer Panne hätte ich überhaupt nicht gerechnet. [...] Sollte wieder eine Ablehnung kommen, dann werde ich dazu Stellung nehmen. Schließlich bin ich als Präsident der UNIMA auch der Präsident der DDR-Puppenspieler. Ich benutze die Gelegenheit meines Aufenthaltes in Hohnstein zur Fühlungnahme mit den Funktionären der Puppenspiel-Sektion der DDR. Das ist wichtig und notwendig. Durch die Verweigerung der Aufenthaltsge-

nehmung werde ich in meiner internationalen Arbeit behindert und ich werde mich darüber an zuständiger Stelle beschweren.“<sup>10</sup>

Noch heute ist der Name „Hohnsteiner“ ein Begriff, nicht nur in der Welt des Puppenspiels. Dieser große Bekanntheitsgrad ist auch der Art und Weise der Vermarktung des Hohnsteiner Puppenspiels zuzuschreiben. Jacob ist in seinem „ersten Leben“ Buchhalter. Mit seinen zwei Seelen, der künstlerischen und buchhalterischen sowie seiner Ausstrahlung, gelingt es ihm, den Begriff „Hohnsteiner“ zum Markenartikel werden zu lassen. Gemeinsam mit seinen begabten Mitarbeitern, dem Holzschnitzer Theo Eggink, der Kostümbildnerin Elisabeth Grünwaldt, seiner Ehefrau Marie Jacob, den Spielern und allen anderen Mitarbeitern gelingt es ein Puppenspielunternehmen aufzubauen, welches Weltruf erlangt. Hohnsteiner Puppenköpfe werden geschnitzt und angekleidet, Hohnsteiner Puppenstücke werden gedruckt und vertrieben, Postkarten verlegt und durch das Hohnsteiner Kasperhaus in alle Welt versendet. Interessant ist es zu verfolgen, wie sich eine Puppenbühne durch die Zeiten und Systeme spielt. Die Jacob'sche Puppenbühne wird während der Weimarer Republik gegründet, sie spielen im Dritten Reich und sie spielen im Westen des geteilten Deutschlands. Immer hat das Weiterspielen oberste Priorität. Dafür werden Kompromisse eingegangen – in allen Zeiten.

Schon zeitig werden die Medien auf das Hohnsteiner Puppenspiel aufmerksam. Bereits 1930 erfolgen in Leipzig erste Rundfunkaufnahmen mit den Hohnsteinern. 1936 wird der erste Hohnsteiner Puppenspiel film für den Jugendfilm-Verleih gedreht. Heute blickt man auf die Produktion von über 35 Filmen zurück. Ab den 1950er Jahren kommt es zur Zusammenarbeit mit verschiedenen Fernsehsendern. Über 50 Schallplatten mit Puppenstücken der Hohnsteiner Bühnen werden aufgenommen. (Abb. 10)

Reizvoll an der Geschichte der Hohnsteiner Puppenbühnen sind die kontroversen Standpunkte, die es zu ihrer Arbeit gibt. Auf der einen Seite werden sie von ihrem Publikum, den Kindern und vielen Erwachsenen, abgöttisch geliebt. Unendlich viel wurde über sie geschrieben. Meist wird ihre Ausstrahlung und Wirkung als besonders liebenswürdig und eindrucksvoll

geschildert. Andererseits werden Ende der 1960iger, Anfang der 1970er Jahre Stimmen laut, welche die Art und Weise des Hohnsteiner Puppenspiels äußerst spießig finden. Es ist die Zeit der antiautoritären Erziehung - die Autorität des Kaspers ist unpopulär. Doch der Kasper überlebt - er ist Teil der breitgefächerten Welt des Puppenspiels. Noch heute reagieren auf das Schlagwort „Hohnsteiner“ viele Menschen verschiedener Generationen mit einem Lächeln. Vor allem im Westen Deutschlands ist der Hohnsteiner Kasper auch nachfolgenden Generationen ein Begriff. In der ehemaligen DDR ist der Kasper genauso beliebt und bekannt – aber hier gelten die Kindheitserinnerungen dem lustigen Gesellen im Allgemeinen.

Noch heute steht das Kasperhaus, das ehemalige Wohn- und Geschäftshaus der „Hohnsteiner künstlerischen Handpuppen-

bühne“ in Hohnstein. Ein Tafel mit einem Portrait des Kaspers und die Aufschrift „Kasperhaus“ erinnern an vergangene Jahre. Und gleich nebenan weht die Kasperwetterfahne auf dem ehemaligen Puppenspielhaus. 2005 eröffnet eine kleine Dauerausstellung zum „Hohnsteiner Handpuppenspiel“ im Obergeschoss der Hohnsteiner Tourist-Information. (Abb. 12) Einmal im Jahr gehört Hohnstein wieder dem Puppenspiel. An einem Wochenende im Mai/Juni wirbeln drei Tage lang viele Puppenspieler und ihr Publikum durchs Städtchen. (Abb. 11) Unter den Puppenspielern auf der Burg entdeckt man dann, neben den vielen anderen interessanten Möglichkeiten des Puppenspiels, ab und an jemanden, der mit Hohnsteiner Puppen spielt oder dessen Stil an die Jacob'sche Bühne erinnert.

## LITERATUR

*Der Textbeitrag ist ein überarbeiteter und aktualisierter Beitrag des nachstehenden Artikels:*

**Günther, Susann:** „Von meinem Kasperltheater hab ich Dir noch nichts erzählt ...“. 75 Jahre Hohnsteiner Handpuppenbühne. In: UNIMA e.V. (Hg.), *Das andere Theater. Mitteilungsblatt des UNIMA-Zentrums mit Deutschem Bund für Puppenspiel*, H. 3, Berlin, 1996, pp. 5-13

## Weitere Quellen/ Archivalien:

**Jacob, Max:** *Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*. Rudolstadt, 1964

**ders.:** *Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*. Stuttgart, 1981

**Günther, Susann:** *Aufstieg und Fall der Bundeskanzlei Hartenstein (BUHA) in den Jahren 1918–1922. Ein Versuch wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Selbsthilfe des Nachkriegs-Wandervogels*. (Diplomarbeit) Leipzig, 1994

**Irwahn, Fritz:** Als Puppenspieler im Kriege. In: H. Just (Hg.), *Puppenspieler, Mensch-Narr-Weiser. Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag. Für den Freundeskreis der Hohnsteiner herausgeben*, Kassel, Basel, 1958, pp. 58–59

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 25/ 1945, *Bericht über Einsätze im Krieg, Nachkriegsaufzeichnungen*, Kiel, 23.8.1945

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 1920/ 24, *Max Jacob an Marie Knoth, Brief vom 01.11.1920*, Hartenstein, 1920

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 12/ 1921, *Max Jacob an Marie Knoth, Brief von Ende Februar 1921*, Hartenstein, 1921

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 5/ 1922, *Max Jacob an Marie Knoth, Brief, 30.1.1922*, Leipzig, 1922

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 12/ 1928, *Max Jacob an Marie Knoth, Brief, 9.3.1928*, Leipzig, 1928

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 10/ 1931, *Max Jacob an Marie Knoth, maschinenschriftlicher Brief, 27.2.1931*, Hirschberg, 1931

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 25/ 1943, *Max Jacob an Marie Knoth, maschinenschriftlicher Brief, 3.9.1943*, Dnjepero, 1943

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 13/ 1945, *Max Jacob an Elisabeth Grünwaldt, maschinenschriftlicher Brief, 6.3.1945*, o.O., 1945

Heimatmuseum Sebnitz, NaH 19/ 1960, *Max Jacob an Marie Knoth, maschinenschriftlicher Brief, 7.7.1960*, o.O., 1960

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 1920/24, Max Jacob an Marie Knoth, Brief vom 01.11.1920, Hartenstein.

<sup>2</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 12/ 1921, Max Jacob an Marie Knoth, Brief von Ende Februar 1921, Hartenstein.

<sup>3</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 5/ 1922, Max Jacob an Marie Knoth, Brief, 30.1.1922, Leipzig.

<sup>4</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 12/ 1928, Max Jacob an Marie Knoth, Brief, 9.3.1928, Leipzig.

<sup>5</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 10/ 1931, Max Jacob an Marie Knoth, maschinenschriftlicher Brief, 27.2.1931, Hirschberg.

<sup>6</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 25/ 1943, Max Jacob an Marie Knoth, maschinenschriftlicher Brief, 3.9.1943, Dnjepero.

<sup>7</sup> Fritz Irwahn, Als Puppenspieler im Kriege, in: Herbert Just (Hg.), *Puppenspieler, Mensch-Narr-Weiser. Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag. Für den Freundeskreis der Hohnsteiner herausgeben*, Kassel, Basel 1958, S. 58–59.

<sup>8</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 13/ 1945, Max Jacob an Elisabeth Grünwaldt, maschinenschriftlicher Brief, 6.3.1945.

<sup>9</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 25/ 1945, Bericht über Einsätze im Krieg, Nachkriegsaufzeichnungen, 23.8.1945, Kiel.

<sup>10</sup> Heimatmuseum Sebnitz, NaH 19/ 1960, Max Jacob an Marie Knoth, maschinenschriftlicher Brief, 7.7.1960.



ELKE KRAFKA (ULM)

# KASPERS REISE DURCH RAUM UND ZEIT

*Eine kurze Geschichte der „Lustigen Figur“ von der Antike bis heute in mehreren Ländern punktuell beleuchtet*

## „Lustige Figur“ als Prinzip

Es geht um die „Lustige Figur“, die seit der Antike im Theater immer wieder auftaucht, immer wieder anders heißt, immer wieder anders gekleidet ist, aber ihrem Wesen nach immer prinzipiell ähnlich ist - und zwar in Variationen. Das ist beim Schauspiel so und auch beim Puppentheater.

Im antiken, römischen Theater gab es die Herren Maccus, Miles Gloriosus (lat. „glorreiche Soldat“) und Bramarbas, die Jahrhunderte später die Vorlagen für einige commedia dell'arte-Nachfolger abgaben. Darüber hinaus hat sich das diesen dramatis personae immanente Spielprinzip erhalten: großspürige Wichtigtuerei, wortgewaltige Feigheit, maßlose Dummheit und übermäßiger Mut, wenn es um nichts geht.

Außerdem haben wir einige Eigenarten dieser Theaterfiguren so sehr verinnerlicht, dass sie schon längst in unseren Alltags-Sprachgebrauch Einzug gehalten haben: „bramarbasieren“ heißt viel reden, ohne etwas zu sagen; „herumkasperln“ sagen wir, wenn es lustig wird und jemand den Gruppenclown spielt; und wenn wir uns „durchwurschteln“, dann meinen wir, dass wir mit unseren Lebensäußerungen auf unterstem Niveau daherkommen. Und: wir gehen – sprachlich – sogar noch weiter, denn diese „Lustigen Figuren“ wurden zum Namensgeber ganzer Theatersparten: zum Beispiel ist „Kaspertheater“ ein Ausdruck für Handpuppentheater, das den Kasper als Protagonisten kennt.

Und auch in anderssprachigen Ländern hat das Vokabular rund um diese Figuren Einzug gehalten: In Frankreich, wo Guignol zuhause ist, bezeichnet man ebenfalls die ganze Theatersparte nach ihrem Sympathieträger und „guignol“ heißt auch „Handpuppe“. Selbst in der Alltagssprache hat Guignol seine Spuren hinterlassen: mit „mais ça c'est guignolant“ belegt man etwas, das zum Totlachen ist; und sein Kollege Polichinelle hat sich in einem anderen Ausspruch verewigt: „c'est un secret de Polichi-

nelle“ sagt man, wenn es eh schon alle wissen. Selbst im Arabischen wirkt das gleiche Prinzip nach: Karagöz, die Schatten- und Schemenfigur aus dem Osmanischen Reich, hat einen der obersten Plätze in einer Schimpfwortskala belegt: nennt man jemanden „Karaguz – زوغاراك“, dann hat man ihn als „Trottel“ beleidigt. (Abb. 01)

Andere „Lustige Figuren“ heißen: Hanswurst (Österreich, Salzburg/Wien), Paprika Janczi (Ungarn), Jean Potage (franz. „Hans Suppe“, Frankreich), Pickelhering, Jack Pudding (England), Maccaroni (Italien); hier ist eine fatale Nähe zum Essen gegeben. Darüber hinaus unterscheiden sie sich auch nach dem Kostüm, ihrer Herkunftslegende und der zeitlichen Ausprägung der Typenkomik. Besondere Eigenschaften wurden ihnen spätestens ab dem 17. Jahrhundert unterstellt: „Lustige Figuren“ brachten alle Stoffwechselforgänge und Lebensäußerungen auf die Bühne wie fressen, saufen, furzen, vögeln. Hier zählt Quantität vor Qualität; alles ist im Übermaß vorhanden. Damit werden sie zu einer Art personifiziertem Lebensprinzip, das den immerwährenden Sieg repräsentiert, denn der Sieg dieser Figuren schließt den Sieg über den Tod mit ein. Darüber hinaus werden „ewig“, „immer“ und „überall“ zu raum- und zeitlosen Kategorien, die in sie eingeschrieben sind.

## „Lustige Figur“ als Schauspielrolle

„Lustige Figuren“ waren meist am Volkstheater beheimatet. Volkstheaterformen waren primär Vagantentheater. Erst mit dem Beginn und später, ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, setzt beim Schauspiel nur sukzessive eine andere Entwicklung ein: einige Wandertruppen können sesshaft werden, wie zum Beispiel die Schauspieltruppe „Teutsche Comoedianten“ von Joseph Anton Stranitzky, der 1712 die Theaterleitung im 1709 erbauten Kärntnertortheater in Wien übernahm. (Abb. 02)

## Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), Hanswurst

Joseph Anton Stranitzky gilt als Erfinder des Hanswurst und

einer seiner wichtigsten Darsteller. Er wurde in der Steiermark geboren, absolvierte seine Wanderjahre u.a. in Salzburg, Augsburg, München und ließ sich vermutlich ab 1705 in Wien nieder. Während seines Lebens arbeitete er als Marionettenspieler, Wanderschauspieler, Prinzipal, Weinhändler und „Zahnarzt“, denn er hatte ein 1707 erworbenes Diplom der Universität Wien „von der Medicinischen Facultet“, das ihn als „dentsifraguli dentiumque medicamentoris“ auswies. Mit dem heutigen Berufsbild eines Zahnarztes hatte Stranitzkys Tätigkeit wenig zu tun; es handelte sich dabei um den Jahrmarktsberuf eines Zahnbrechers, der publikumswirksam Zähne ausriss.

Aber die von ihm kreierte „Lustige Figur“ war der Hanswurst, der mit grünem Spitzhut, einer weißen Narrenkrause, mit einer roten Jacke und gelben Hose ausgestattet war. Als Herkunftslegende sagt man, Hanswurst soll aus dem Salzburger Geschlecht der Sau- und Krautschneider entstammen. Darüber hinaus lebt auch diese Figur alle Stoffwechselforgänge auf der Bühne aus - einschließlich Hosen runterlassen verbunden mit allen denkbaren Obszönitäten. (Abb. 03)

Wichtige Kennzeichen dieses Theaters waren auch das Stegreifspiel, das Extemporieren/Improvisieren, denn es gab kaum ein schriftlich fixiertes Textsubstrat, sondern lediglich sogenannte „Fahrpläne“ (oder: *canevas*). Darunter versteht man Zettel, auf denen Auf- und Abgänge verzeichnet waren und auf denen das Bühnengeschehen in wenigen Stichwörtern skizziert war. Diese Zettel hingen an strategischen Punkten hinter der Bühne und dienten den Schauspielern als Gedächtnisstütze. Gespielt wurden Typenkomödien mit standardisierten Handlungsabläufen, die von der Komik und Virtuosität der Darstellenden, Dynamik der Darstellung und Kuriosität der Handlung lebten.

Den Schauspielern wurden artistische und akrobatische Sonderleistungen abverlangt und auch gesondert honoriert. Felix von Kurz, ein späterer Kollege Stranitzkys, erhielt beispielsweise laut Gagenquittung sechs Gulden für sechs gesungene Arien, für einen Flug durch die Luft und einen Sprung ins Wasser je einen Gulden, für den Erhalt von zwei Ohrfeigen einen Gulden und 34 Kreuzer für den Erhalt eines Fußtritts. (vgl. Müller-Kampel 2003: 52) Wie das Spiel auf der Bühne ausgesehen haben mag, kann man sich schon mit wenig Phantasie selber vorstellen.

### **Volkstheater versus „Regeldramatik“**

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich parallel zum Volkstheater<sup>1</sup> noch eine weitere Theatervariante, die dem äußerst vitalen Stegreifspiel mit visuellen Überraschungseffekten völlig zuwider lief: Es ist die „Regeldramatik“, die einhergehend mit der Erstarkung des Bürgertums als gesellschaftspolitischer Kraft verbunden ist und einen ernstzunehmenden Gegenpol zum Volkstheatergeschehen schuf.

Als erster und wesentlicher Exponent dieser Richtung trat der Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766) in Erscheinung, der selbst in Wien einschlägige Spuren mit seiner „Regeldramatik“ hinterlassen hatte. Zunächst arbeitete Gottsched mit der berühmten Neuber'schen Truppe zusammen, wo 1737 die Verbannung des Harlekin von der Bühne öffentlich praktiziert wurde.

In Wien und Österreich wurde die „Regeldramatik“ heftig diskutiert und auch ernst genommen. Sie hatte konkrete Auswirkungen wie zum Beispiel auf den von 1747 bis 1769 währenden „Hanswurststreit“ und die Theaterzensur, respektive ihr Versuch. In Wirklichkeit aber war es ein gleichzeitiges Nebeneinander von beidem: einerseits „Regeldramatik“ und andererseits Volkstheater. Das eine schloss das andere nicht aus. Und so existierten auch weiterhin Hanswurst, Bernadon, Odoardo, Kasperl (und wie sie alle heißen mögen) als Figuren im Schauspiel und erspielten die Entwicklung vom derb-deftigen Sauf- und Raufbold, Sex-Protz und bramarbasierend-extemporie-renden Feigling bis hin zum Diener mit hanswurstigen Zügen in einem literarisch wertvollen Drama von Lessing oder anderen wichtigen Schriftstellern der Zeit.

### **Stranitzkys Nachfolger**

Ab 1720 wurde Stranitzkys Nachfolge virulent. Mit Gottfried Prehauser (1699-1769) war ein Künstler gefunden, der beide Zeitströmungen in sich vereinte: das vitale Volkstheater und die bürgerlich-literarisierte „Regeldramatik“. Prehauser war Volksschauspieler und Hanswurstdarsteller; er war auch ein Freund Gottscheds und beförderte jenes geniale Miteinander- und Nebeneinanderher der Wiener Ausprägung einer „hanswurstisierenden Regeldramatik“: als 1763 in Wien „Miß Sara Sampson“ von Lessing gegeben wurde, spielte Prehauser Mellefont's Diener Norten als Hanswurst - zur Belustigung aller!

Andere Nachfolger verbanden beides ebenso problemlos miteinander. Friedrich Wilhelm Weiskern (1710-1768) war ein gefeierter Volksschauspieler und Odoardo-Darsteller; er korrespondierte mit Gottsched und betrieb Sprach- und Literaturstudien, wenn er nicht gerade auf der Bühne stand.

Aber mit dem Tod von Friedrich Wilhelm Weiskern (1768) und Gottfried Prehauser (1769) waren wirklich einschneidende Ereignisse für die lokale Wiener Theaterwelt gegeben. Zwar gaben die Volksschauspieler Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784) und Johann Josef La Roche (1745-1806) sowohl den Bernadon als auch den Kasperl Larifari, aber mit La Roches Tod 1806 war der Rückzug des Kasperls von der Schauspielbühne kaum mehr aufzuhalten und leitete schlussendlich die Entwicklung der „Lustigen Figur“ vom Schauspiel zum Puppentheater im 19. Jahrhundert ein.

### **Puppentheater im 19. Jahrhundert**

Zunächst blieb die Figur des Kasperls auch im Puppentheater eine erwachsene Figur, die für Erwachsene spielte, bis dann 1858 Josef Leonhard Schmid, genannt Papa Schmid, einen Brief an die Hohe Schul-Commission der Stadt München schrieb und um die Konzessionierung eines Marionettentheaters für Kinder bat. Zusammen mit Franz Graf von Pocci, einem adeligen Multitalent, wollte Papa Schmid für Kinder spielen und ihre Herzen erfreuen. Die wichtigste Figur dabei spielte sein Kasperl Larifari.

Es klingt wie ein Widerspruch an sich: während Hanswurst fraß, furzte und alles im Übermaß trieb, soll nun sein Kasperl-Kollege gar für die gehobene Pädagogik erhalten?! Geht das? Zumindest sein Aussehen hat sich kaum geändert. Kasperl Larifari in der Puppenspiel-Variante hat das gleiche Erscheinungsbild wie sein Hanswurst-Vorgänger vom Schlage Stranitzky: grüner Spitzhut, weiße Narrenkrause, rote Jacke und

gelbe Hose. Außerdem hat Kasperl Larifari einen Bart wie sein Vorfahr und das weist ihn als „g’standenes Mannsbild“ aus. Lediglich eine äußere Wandlung von der Schauspielrolle zur Marionette hatte sich vollzogen.

Nun fragt sich nur noch, wie und wo wir die Pädagogik unterbringen. Denn taugt ein rüpelhaftes Wesen mit obszönem Vokabular überhaupt als Vorbild für zarte Kindernaturen? Und wollte man nicht aus kleinen Kindern irgendwann einmal gute Menschen machen? Geht das mit so einer Figur?

Ganz einfach: Kasper muss sich ändern! Wenn wir dieser Figur ihre Naturgewalt wegnehmen und sie zähmen, sie zum maßvollen Umgang mit Ressourcen zwingen, dann könnte auch hier etwas Pädagogisch-Wertvolles dabei herauskommen. Diesen Zivilisationsprozess durchlief Kasperl Larifari. Nun frisst und säuft er nicht mehr; jetzt isst er und trinkt und ist auch schon gesellschaftsfähig geworden.

Damit ging die Entwicklung vom Erwachsenentheater zum Kindertheater einher. Und während Kasperl Larifari in der Pocci-Schmid-Variante noch männlich aussah, aber schon maßvoll und erzogen agierte, wurde Kasperl in der Handpuppenvariante zunehmend ent-sexualisiert, so dass der Puppenkasper im 20. Jahrhundert weiter funktionalisiert und in den

Dienst der Kindererziehung, Polit-Propaganda und sonstiger angeblich nützlicher Aktivitäten gepresst werden konnte. Aus dem urgewaltigen Hanswurst wurde ein gesitteter Kasper, aus einem vitalen Mann wurde ein braver Bub. (Abb. 06) Eine Entwicklung setzte ein und machte aus einem personifizierten Lebensprinzip, das dem Tod trotzt, ein pädagogisiertes Lebens- training, dem die Lustlosigkeit schon eingeschrieben ist.

Sollten wir diese deprimierende Entwicklung bedauern, so fassen wir sofort wieder neuen Mut, wenn wir über die Grenzen in die ehemalige Tschechoslowakei blicken. Denn dort ist Kašpárek zu Hause:

Jan Malík beschrieb in seinem kleinen Buch, wie eine Gedenktafel in Prag entfernt werden musste, weil neue Potentaten um den Fortbestand ihrer Macht fürchteten. Auf dieser Tafel stand, „wie Kašpárek Österreich-Ungarn niederzureißen geholfen hat.“ (Malík 1948: 18)

Demnach haben Kasper und seine in- und ausländischen Kollegen ihre elementare Kraft noch nicht eingeübt. Nicht wirklich, wenn wir daran glauben, dass das Kasper-Prinzip auch eine anthropologische Konstante ist. Und die gibt es „immer und überall“.

#### LITERATUR

**Bernstengel, Olaf & Gerd Taube et al. (Hg.):** *Geschichte der lustigen Figur. „Die Gattung leidet tausend Varietäten ...“*. Frankfurt am Main, 1994

**Feustel, Gotthard:** *Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*. Leipzig, 1990

**Haider-Pregler, Hilde:** *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien; München, 1980

**Malík, Jan:** *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei*. Prag, 1948

**Miller, Norbert & Karl Riha (Hg.):** *Kasperletheater für Erwachsene*. Frankfurt am Main, 1978

**Minuth, Johannes:** *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte*. Frankfurt am Main, 1996

**Müller-Kampel, Beatrix:** *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn, 2003

**Münchener Stadtmuseum (Hg.):** *Kasperl Larifari. Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionettentheater 1858 - 1988*. München, 1988

**Payer von Thurn, Rudolf:** *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*. Wien, 1908

**Rommel, Otto:** *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien, 1952

**ders. (Hg.):** *Die Maschinenkomödie*. Darmstadt, o.J.

#### ZEITTAFFEL

**Joseph Anton Stranitzky (1676 - 1726)**

Hanswurst

Theater neben dem Kärntnerthor 1708 erbaut, 30.11.1709 eröffnet und 23.4.1712 von Stranitzky „übernommen“

**Gottfried Prehauser (1699-1769)**

„Nachfolger“ Stranitzkys, ab 1720 als Hanswurst auf der Bühne

Verbannung des Harlekin von der Bühne (Neuberin, Gottsched) 1737

**Friedrich Wilhelm Weiskern (1710-1768)**

Odoardo

„Hanswurst-Streit“, 1747 - 1769

Beginn der Verwaltungsreformen, 1751

Joseph von Sonnenfels, Kameralist und Theaterzensor, 1770  
[Generalverbot der Puppenspiele in München, 1772]

**Philipp Hafner (1735-1764)**

**Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784)**

Bernadon

Theater in der Leopoldstadt, 1781

Theater auf der Wieden, 1787

Theater in der Josefstadt, 1788

**Johann Josef La Roche (1745-1806)**

Kasperl Larifari

Rückzug des Kasperl von der Schauspielbühne, 1806

**Emanuel Schikaneder (1751-1812)**

Papageno

Kleist: Über das Marionettentheater, Berlin 1810

Entwicklung der Lustigen Figur vom Schau- zum Puppenspiel, 19. Jahrhundert

**Franz Graf von Pocci (1807-1876)**

und **Josef Leonhard Schmid (1822-1912)**

„Papa Schmid“, München

Münchener Marionettentheater, 1858

Funktionalisierte Kasper-Figuren im 20. Jahrhundert:

- feldgraue Kasper im 1. Weltkrieg
- rote Kasper der Arbeiterbewegung
- braune Kasper der Nationalsozialisten
- grüne Kasper der Verkehrserziehung
- weiße Kasper der Kariesprophylaxe

#### ANMERKUNG

<sup>1</sup> Volkstheater war im Wien des 18. Jahrhunderts wirklich ein Theater, in dem alle gesellschaftlichen Schichten vertreten waren: vom Tagelöhner bis zum kaiserlichen Gemahl, vom Stubenmädchen bis zur Kommerzialsratswitwe. Alle saßen gemeinschaftlich im Publikum.



Abb. 01 Karagöz, türkische Schattenfigur aus Kamelpergament, 20. Jahrhundert



Abb. 02 Stranitzky-Karikatur



Abb. 03 Stranitzkys Hanswurst



Abb. 04 Kasper, deutsche Handpuppe, 20. Jahrhundert

Abbildungen 02 und 03:,... aus: Norbert Miller, Karl Riha (Hg.): Kasperletheater für Erwachsene. Frankfurt am Main 1978“



RALF USCHNER (BAD LIEBENWERDA)

# DIE MARIONETTENTHEATERSAMMLUNG AM KREISMUSEUM BAD LIEBENWERDA

*Das traditionelle Wandermarionettentheater im Elbe-Elster-Land*

## Vorbemerkung

In der Forschung findet das Wandermarionettentheater des Elbe-Elster-Landes erst in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts Wahrnehmung und Entdeckung. Für die traditionsreiche Puppentheaterforschung in Sachsen liegt es jenseits der Grenze (und noch dazu in Preußen) und gerät sprichwörtlich „aus den Augen, aus dem Sinn!“

Es ist zuerst Dr. Olaf Bernstengel, der in seinem 1995 erschienenen Buch zum Sächsischen Wandermarionettentheater auf die Region an der Schwarzen Elster als Winterquartier hinweist (vgl. Bernstengel 1995: 54). Andreas Raithel wird 1995 diesen Gedanken in „Das andere Theater“ aufgreifen und wie folgt kommentieren: „Die Gegend um Saathain, zwischen Liebenwerda und Elsterwerda, zählte zu den wirtschaftlich unterentwickelten Gebieten Sachsens. Im Vergleich zum Erzgebirge ist sie volkskundlich wenig interessant. Seit 1815 war Saathain außerdem preußisch.“ (Raithel 1995: 22f.) Erst Lars Rebehn wird 1999 erstmalig der Bedeutung des Elbe-Elster-Landes in einer ausstellungsbegleitenden Broschüre „Die Puppentheatersammlung des Museums für Sächsische Volkskunst“ auf zwei Seiten den gebührenden Raum einräumen: Saathain – ein Zentrum des sächsischen Marionettentheaters (vgl. Rebehn 1999: 14-15).

Unabhängig davon entwickelt sich in jenen Jahren am Kreismuseum Bad Liebenwerda ein neuer Sammlungs- und Forschungsschwerpunkt zum Thema Puppenspiel im Elbe-Elster-Land.

## Die Region

Das Elbe-Elster-Land liegt heute im Südwesten des Landes Brandenburg. Urkundlich findet es als Land zwischen Elbe und Elster bereits 1312 seine erste Erwähnung. Im Vertrag zu

Tangermünde muss der in die Gefangenschaft des Brandenburger Markgrafen geratene Markgraf von Meißen umfangreiche Gebiete seines Besitzes, so u.a. Torgau an der Elbe, die Lausitz und das dazwischen gelegene Land zwischen Elbe und Elster, vorübergehend an den Markgrafen von Brandenburg abtreten, um sich freizukaufen. Seit 1423 gehört die Region zum nunmehr wettinischen Kurfürstentum Sachsen (Amt Liebenwerda, und (Großen) Hain). Nach dem Wiener Kongress (1815) wird aus Teilen der genannten Ämter und dem Amt Mühlberg/Elbe der neue Landkreis Liebenwerda gebildet. Man zählt nun als sogenannter „Musspreuße“ zum Königreich Preußen, Provinz Sachsen, Regierungsbezirk Merseburg.

Die weitere politisch-administrative Geschichte bleibt in Bewegung. Nach dem Zweiten Weltkrieg finden sich die Bewohner 1947 nach der Auflösung von Preußen im Land Sachsen-Anhalt wieder, um ab 1952 infolge der erneuten Gebietsreform in der DDR als Landkreis Bad Liebenwerda dem Bezirk Cottbus zugeschlagen zu werden. Nach der politischen Wende 1989/90 ignoriert die Mehrheit der Abgeordneten den Willen der Bevölkerung, die stark mit Sachsen bzw. Sachsen-Anhalt sympathisiert, und plädiert für die künftige Zugehörigkeit zum Land Brandenburg.

1993 wird aus den Altkreisen Finsterwalde, Herzberg und Bad Liebenwerda der neue Landkreis Elbe-Elster gebildet.

Die politisch-administrative Geschichte der letzten achthundert Jahre ist sehr wechselhaft. Egal ob sächsisch, anhaltinisch oder brandenburgisch – man lag und liegt je nach Betrachtungsweise tangential oder einfach in der Mitte zwischen Leipzig/Halle, Berlin, Cottbus und Dresden.

In der Region spricht man Nordosterländisch, ein Zungen-schlag zwischen dem Brandenburgischen ein Stück weiter

nördlich und dem eher typisch Sächsischen unmittelbar südlich angrenzend, ein Zungenschlag der von der Intonation ähnlich dem Hallensischen klingt. Je nachdem in welche Richtung wir reisen, werden wir jedoch in Berlin als Sachsen bzw. in Dresden als Preußen angesprochen.

Interessanterweise wird sich das Spielgebiet der reisenden Marionettenspieler des 19./20. Jahrhundert stark an diesem langgestreckten Verbreitungsgebiet des Nordostlerländischen orientieren. Einerseits aus administrativer Sicht – man bekam hier im Merseburger Regierungsbezirk seine Spielgenehmigung und andererseits eben hinsichtlich der Sprache, man wollte und musste verstanden werden. Man reist auf den alten Salzstraßen aus dem Hallenser Raum von West nach Ost und umgekehrt. Anfang des 19. Jahrhunderts bildet sich an der Schwarzen Elster zwischen Elsterwerda und Liebenwerda in Saathain für mehrere Jahrzehnte eine regelrechte Komödiantenkolonie heraus. Die Kirchbucheinträge reisender Komödianten füllen dort ganze Seiten. In den Wintermonaten nimmt man in der neu angelegten Kolonie des Rittergutes Saathain Quartier, wohl auch um dort einen Zuverdienst zu erlangen. Um Dresden und in Berlin finden sich ebenfalls Nachweise hiesiger Marionettenspieler, die die Nord-Süd verlaufende kurfürstlich-sächsische Poststraße bzw. spätere preußische Chaussee Berlin-Dresden benutzen. Ein Familienname unter den Richter, Hä(h)nel, Bille, Gassmann, Gierhold u.v.a. wird zum Synonym für das reisende Marionettentheater des Elbe-Elster-Landes: Puppenrichter.

### Das Haus

Das Kreismuseum Bad Liebenwerda wird 1953/54 mit dem klassischen Profil eines Heimatmuseums der DDR begründet. Die Dauerausstellung war bemüht von der regionalen Geologie, über Flora und Fauna sowie Archäologie, Mittelalter, Neuzeit und Gegenwart die gesamte Geschichte der Region abzubilden.

Nach 1989/90 sollte sich einiges verändern. Es gelingt, das Museum in kreislicher Trägerschaft zu halten. Das Sammlungsprofil in den Jahren unmittelbar nach der Wende konzentriert sich auf die Dokumentation der politischen Veränderungen und das Sammeln von Sachzeugnissen urplötzlich verschwin-

dender Handwerke. Alles ist abrupt im Wandel begriffen; das Bild von mit alten Möbeln hoch beladenen Fahrzeugen holländischen Nummernschildes ist lange Zeit allgegenwärtig. Die D-Mark ist willkommen und der sog. Holländer bzw. später der Antikhändler vor Ort zahlen gleich. In diesem Wettlauf siegt nicht immer das Geld und hin und wieder kommt auch das Museum zum Zuge, an dem ich Mitte des Jahres 1991 die Leitung übernehme.

Zufällig fällt 1993 unser Augenmerk auf eine Ausstellung mit Marionetten in der Kleinen Galerie im benachbarten Elsterwerda, die unser Interesse an diesem Metier wecken sollte.

### Ein Alleinstellungsmerkmal wird erkannt

Ich kannte den Puppenspieler als solchen noch aus eigenem Erleben; bis in die frühen Siebziger kam er regelmäßig in die Dörfer um Elsterwerda. Mit Neugierde umschlichen wir den geheimnisumwitterten Wohnwagen auf dem Dorfanger und verfolgten mit kindlicher Faszination die Vorstellungen auf dem Dorfgasthof. Marionettentheater gehört wie selbstverständlich zu meinen kindlichen Erinnerungen.

Mittlerweile hatten wir die materiellen Hinterlassenschaften u.a. eines Plumpenbauers, Besenbinders, Tischlers, Schuhmachers, Schneiders im Museum verstaubt. Warum nicht ebenso ein paar Marionetten, irgendwie gehören sie doch dazu. Nicht ahnend, dass wir gerade noch rechtzeitig kamen, um in den nächsten gut fünfzehn Jahren die letzten Vertreter des reisenden Marionettentheaters des Elbe-Elster-Landes auf dem Weg eines aussterbenden Gewerbes im wahrsten Sinne des Wortes in unser Museum zu begleiten, mit der Hoffnung und dem Ansinnen, ihnen und ihrem Theater dort eine bleibende, letzte Heimstatt zu schaffen.

Bereits in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR verschwand das reisende Marionettentheater aus dem Alltagsleben unserer Region, bis auf gelegentliche Gastspiele der Familie Dombrowsky. Hinzu kommt, dass in den ersten Nachwendjahren Kulturstätten und Dorfgasthöfe schließen bzw. die Geburtenzahl manches Ortes erst einmal gegen Null tendiert und damit zwei der wichtigsten Spielvoraussetzungen – Saal und Kinder – nicht mehr vorhanden sind.

Die neue Dauerausstellung zur Geschichte des Wandermarionettentheaters im Elbe-Elster-Land am Kreismuseum Bad Liebenwerda



Die Puppenspieler waren in den ärmeren Dörfern zwischen Elsterwerda und Bad Liebenwerda zu Hause und verdienten sich durch Korbflechterei und Schuhmacheri ein Zubrot.



Weinanbau war bis weit in das 19. Jahrhundert hinein für die Region typisch, auch wenn – wie die Redewendung besagt – der Wein von saurer Natur war.

1996 wird im Land Brandenburg ein Kulturinvestitionsprogramm (KIP) auf den Weg gebracht. Kulturelle Besonderheiten werden gesucht, sollen bewahrt, gefördert und ausgebaut werden. Man spricht vom Alleinstellungsmerkmal. Dr. Uwe Koch vom Kulturministerium bringt uns seinerzeit alsbald auf den rechten Pfad. Wir finden in ihm und dem damaligen Kulturminister Steffen Reiche die richtigen Partner. Sieht man daheim in den neunziger Jahren Puppenspiel oft als uninteressanten Kinderkram, begegnen wir in der Landeshauptstadt auf Schritt und Tritt Entgegenkommen und Interesse. Unser förderfähiges Alleinstellungsmerkmal im Land Brandenburg – wenn auch sächsischer Natur – ist schnell formuliert: Das Phänomen des Wandermarionettentheaters im Elbe-Elster-Land zu dokumentieren, zu erforschen und wieder mit Leben zu erfüllen.

### Das Projekt nimmt Gestalt an

Einer ersten Marionettenausstellung im Kreismuseum Bad Liebenwerda im Jahre 1995 folgt alsbald 1996 der erste historische Marionettenspieltag in Kraupa bei Elsterwerda. Eher zufällig in jenem Dorf, wo 1765 der erste Komödiant in unserer Region sesshaft wird. Die Idee dazu entsteht in einem der vielen Gespräche und Befragungen der laufenden Feldforschungen. Zwei der letzten Vertreter des reisenden Wandermarionettentheaters, Karl Gierhold und Harry Hänel, werden die Fäden in die Hand nehmen. Es soll die erste richtige Erwachsenenvorstellung werden, bislang organisierten wir Kindervorstellungen. Wir entscheiden uns für die „Genoveva“, einen Klassiker des reisenden Marionettentheaters. Noch einmal wollen die „Altmeister des Puppenspiels“, längst im Rentenalter, gemeinsam auf den Laufsteg steigen. Würde jemand kommen? – es wird ein Erfolg. Der alljährlich am Samstag vor Palmsonntag stattfindende historische Marionettenspieltag ist mittlerweile ein fester Termin für Reisende, deren Nachfahren und Freunde des Puppenspiels.

1997 erwerben wir das Karl Gierhold'sche Marionettentheater für die im Aufbau befindliche Sammlung dank finanzieller Förderung der Ostdeutschen Sparkassenstiftung und des Brandenburgischen Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Bereits im folgenden Jahr kann der eigens für die Puppentheatersammlung über das oben erwähnte Kulturinvestitionsprogramm finanzierte Erweiterungsbau am alten Kreismuseum eröffnet werden.

Die neue Dauerausstellung, erarbeitet in Zusammenarbeit mit Theaterwissenschaftler Dr. Olaf Bernstengel, bekommt den Titel: „Von der Schusterahle zum Marionettenzwirn. Zur Geschichte des regionalen Wandermarionettentheaters des Elbe-Elster-Landes“. Zur Eröffnung begrüßen wir Michel Freismuth, den österreichischen UNIMA-Sekretär, der im Gästebuch die ehrenden Worte: „Ich wäre froh, wenn wir in Wien so ein Museum hätten!“ hinterlässt.

Der Anspruch und das Selbstverständnis wachsen mit den Jahren, wir begreifen das Elbe-Elster-Land zunehmend als Wiege des sächsischen bzw. mitteleutschen Wandermarionettentheaters. Gezielte Feld- und Archivforschungen liefern entsprechendes Material. Mittlerweile werden die großen Puppentheatersammlungen im benachbarten Dresden, München und Lübeck auf uns aufmerksam, begegnen wir profilierten Privatsammlern aus Nord- und Süddeutschland. Im Gegensatz zu den großen Sammlungen sind wir keine reine Figurenausstellung, sondern geben den Figuren und den Puppenspielern eine Heimat, eine Herkunft. Die Dauerausstellung am Kreismuseum Bad Liebenwerda bettet die Geschichte des traditionellen Wandermarionettentheaters des Elbe-Elster-Landes ein in die Geschichte der Region. Puppenspiel ist hier ein selbstverständlicher Bestandteil des öffentlichen Lebens und zunehmend auch ein Stück Identifikation. Puppentheater Vorstellungen sind heute wieder Heimspiele. Einen nicht unwesentlichen Beitrag leistet dazu neben dem Museum und dem historischen Marionettenspieltag insbesondere das seit 1999 stattfindende Internationale Puppentheaterfestival des Elbe-Elster-Landes Mitte September. Auf etwa 50 Vorstellungen kommen mittlerweile über 5.000 Besucher. Als wichtiger Partner erweist sich in jenen Jahren der Profilierung des Museums das gut aufgestellte Kulturamt des Landkreises.

In den Jahren 2000/01 folgt die Sanierung des Museumsaltbaus, 2002 der Nachbau einer traditionellen Marionettenbühne mit beispielbarem Inventar, 2003 die Einweihung eines Mehrzwecksaales für kulturelle Veranstaltungen auf dem Nachbargrundstück.



11. Historischer Marionettenspieltag in Kraupa bei Elsterwerda: Puppenspieler, deren Kinder und Kindeskiner sowie Freunde des Puppenspiels aus Dresden und Wien



*Dauerausstellung Kreismuseum Bad Liebenwerda :  
Vertreter des reisenden Wandermarionettentheaters links Karl Gierhold  
(-1997), rechts Harry Hänel (1930-2010)*



*Puppenspieler Karl Gierhold*



*8. Historischer Marionettenspieltag in Kraupa bei Elsterwerda*



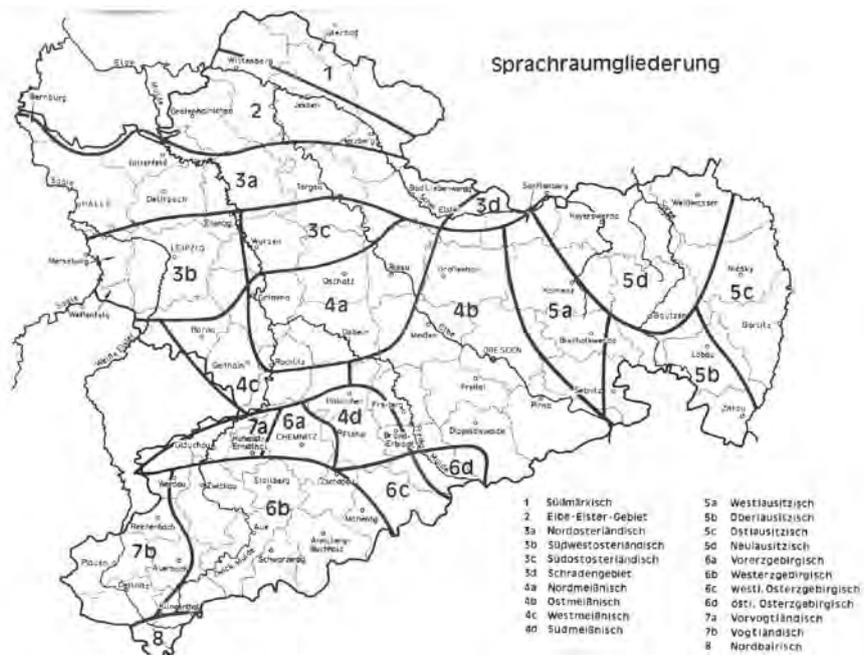
*11. Historischer Marionettenspieltag in Kraupa bei Elsterwerda*



*12. Historischer Marionettenspieltag in Kraupa bei Elsterwerda*



*12. Historischer Marionettenspieltag in Kraupa bei Elsterwerda*



Sprachgrenzenkarte, siehe Quellenangabe im Literaturverzeichnis

Und jüngst, 2005/06, wird die erste Dauerausstellung komplett unter dem thematischen Ansatz „Budenzauber“ von einem Künstlerehepaar der Region, Elke und Paul Böckelmann, gestalterisch komplett überarbeitet.

Ab September 2011 soll mit einem museumseigenen Schattentheater die Angebotspalette bereichert werden. Bespielt wird das Schattentheater von einer Museumsmitarbeiterin, die eigens inszenierte Sagenstoffe der Region zur Aufführung bringt.

### Ausblick

Noch einmal zurück zum Ausgangspunkt. Das Elbe-Elster-Land ist für die meisten Menschen noch immer ein Fleckchen Erde im vermeintlichen Nirgendwo zwischen Leipzig/Halle, Berlin, Cottbus und Dresden. Wer es besucht und entdeckt hat, ist überrascht von der landschaftlichen Schönheit und kulturgeschichtlichen Fülle.

Einen bedeutenden Zuwachs erhält unsere Sammlung 2004/05 mit der Einrichtung des Kurt-Bille-Archivs. Das Museum kann die über Jahrzehnte zusammengetragene, umfangreiche genealogische Sammlung zu den einzelnen Familiengeschichten reisender Komödianten (vorwiegend im mitteldeutschen Raum) von Kurt Bille in Hameln übernehmen. Kurt Bille, selbst Nachfahre reisender Puppenspieler, begleitet von Anfang an mit seinem umfangreichen Wissen unser Sammlungs- und Ausstellungsprojekt. Ihm verdanken wir u.a. den in Saathain bei Elsterwerda verfassten, frühen Billeschen Fausttext von 1835.

Das Elbe-Elster-Land wird zunehmend bzw. eher von außen wahrgenommen, was ganz offensichtlich für das im Wachsen begriffene Ich und die hochwertigen Kulturangebote vor Ort an der Schwarzen Elster spricht.

Einen wichtigen Beitrag zur Identitätsfindung im Elbe-Elster-Land, einer kleinen und doch so geschichtsträchtigen Kulturlandschaft zwischen Sachsen, der Mark Brandenburg, dem Fläming und der Lausitz leistet dabei die Pflege des Puppenspiels.

Fotos: Veit Rösler, Hohenleipisch



Kreismuseum Bad Liebenwerda, Burgplatz 2 (links denkmalgeschützter Altbau, ehemaliges Gesindehaus des kurfürstlich-sächsischen Gefolges; rechts Erweiterungs-bau für die Puppentheatersammlung am Museum von 1998)

### LITERATUR

**Bernstengel, Olaf:** *Sächsisches Wandermarionettentheater*. Dresden; Basel, 1995

**Bernstengel, Sonja, Olaf Bernstengel, Ralf Uschner:** „Puppenspiel im Elbe-Elster-Land“. In: dies. (Hrsg.), *Die Schwarze Elster Nr. 37* (614) (Sonderheft). Bad Liebenwerda, 2004

**Bille, Kurt:** *Chronik der Marionettenspieler aus Sachsen mit geschichtlichem Überblick*. Hameln, 1994 (1. Ausgabe, 474 Seiten).

**ders.:** Saathain – Heimat der Puppenspieler. In: *Heimatkalender für den Altkreis Bad Liebenwerda Nr. 49*. Bad Liebenwerda, 1996, pp. 95 – 104

**Helm, Dagmar:** *Wörterbuch der obersächsischen Mundarten*. Band 1, A-F. Berlin, 1998, (Karten im Anhang)

**Raithel, Andreas:** Wo lag das Spielzentrum des sächsischen Wandermarionettentheaters. In: ders. (Hg.): *Das andere Theater 19/1995*, pp. 22-23

**Rebehn, Lars:** *Die Puppentheatersammlung des Museums für Sächsische Volkskunst*. Dresden, 1999

**Uschner, Ralf:** Von der Schusterahle zum Marionettenzwirn. In: *Heimatkalender für den Altkreis Bad Liebenwerda Nr. 55*. Bad Liebenwerda, 2003, pp. 99-103



NI NI YIN PLEYER (MÜNCHEN)

# DAS

# BIRMANISCHE MARIONETTENTHEATER

Birma (Myanmar) ist ein Land, das auf eine bewegte Geschichte und eine reiche Kultur zurückblicken kann. Zu seinen bekanntesten Kulturgütern gehört zweifelsohne die Kunst des Puppenspiels. Während in anderen südostasiatischen Ländern Handschuh-, Stab- und vor allem Schattenpuppen dominieren, sind in Birma Schnurpuppen (Marionetten) anzutreffen. Bei diesen handelt es sich nicht etwa um eine von den Nachbarländern übernommene Variante, sie haben sich nahezu selbständig und unabhängig von den kulturellen Einflüssen anderer Länder dieser Region entwickelt. Die birmanische Marionette unterscheidet sich sowohl in Kleidung, Mechanik und Verbindung ihrer Bestandteile als auch hinsichtlich Stil und Tanzform gänzlich von den Puppen der Nachbarländer.

Der Ursprung der birmanischen Marionette kann bis in das 15. Jahrhundert zurückverfolgt werden. In der Htupayon-Pagode in Sagaing findet sich der älteste Hinweis hierzu. Auf einer Steintafel des Jahres 1444 sind die Namen von Sklaven vermerkt, die der Pagode geopfert wurden, sowie die Bereiche, in denen sie tätig waren. Unter diesen Tätigkeiten findet sich auch die der Puppenspieler. Ihre Aufgabe war es, für die Unterhaltung der Pagodenbesucher zu sorgen.

Seine Blütezeit erreichte das Marionettentheater während der Konbaung-Dynastie (1752- 1885). Zu dieser Zeit erfreute es sich größter Beliebtheit sowohl beim einfachen Volk als auch am königlichen Hof, von dem es großzügig gefördert wurde. Allein am Königshof gab es vier Marionettenbühnen. Der Grund für die große Beliebtheit lag zum einen daran, dass die Darstellung von religiösen und erotischen Szenen durch menschliche Darsteller in jener Zeit Anstoß erregt hätte, während die kleinen Holzfiguren von diesen Vorbehalten frei waren. Zum anderen stellten die meist konservativ gesinnten Puppenspieler für den Königshof ein willkommenes Medium zur Stützung seines Führungsanspruchs und seiner Macht dar. Zwar wurden die Puppenspieler der höfischen Bühne nicht bezahlt, sondern von ihren Gönnern mit Geschenken belohnt, was dieses Manko bei weitem wett machte. Die hohe Wertschätzung, die den Puppenspielern entgegengebracht wurde, zeigt sich auch darin, dass König Bagyidaw den Puppenspieler

U Thaw um 1821 zum Theaterminister ernannte. Ein Umstand, der oft zu der irrigen Annahme führte, U Thaw sei der Erfinder des Marionettentheaters gewesen (Abb.01).

Mit dem Ende der Königszeit nach dem Dritten Anglo-Burmesischen Krieg begann der Niedergang des Marionettentheaters. Mangels höfischer Gönner wanderten viele Sänger und Puppenspieler zum zatpwe-Tanztheater ab, das sich den modernen Einflüssen besser öffnete und bei dem sie auch weit mehr verdienen konnten.

Ursprünglich waren die Puppenspieler allesamt männlich. Frauen durften die Bühne nicht betreten, da sie sich sonst in eine „erhöhte Position“ gegenüber den Männern und Älteren unter den Zuschauern gebracht hätten. Dies wäre eine grobe Verletzung des diesen Personen gebührenden Respekts gewesen. Weibliche Figuren wurden daher von Männern gespielt, die ein besonders hohes Ansehen in der Bevölkerung genossen. Erst nachdem zahlreiche Tänzer und Sänger zum zatpwe-Tanztheater abgewandert waren, durfte 1912 erstmals eine Frau als Sängerin und Puppenspielerin in Mandalay eine Marionettenbühne betreten.

Seit dem Ende der Königszeit verlor das Marionettentheater immer mehr an Bedeutung. Nach der Unabhängigkeit Birmas 1948 wurde es als Medium zur Stärkung des Nationalgefühls eingesetzt und seit dem Militärputsch von 1988 zur spielerischen Übermittlung politischer Grundsätze an die Bevölkerung. Heute führt es in Konkurrenz zu Kino und Videofilmen nur mehr ein Schattendasein. Im Rahmen von Dinner-Shows für Touristen wird in jüngerer Zeit versucht, den Zulauf zum Puppenspiel wieder zu verstärken. Derzeit gibt es in Birma etwa zehn Marionettenbühnen, davon jeweils eine in Yangon, Bagan und Mandalay, die einen regelmäßigen Spielbetrieb aufweisen.

Während Marionettentheaterdarbietungen früher alle größeren Amtshandlungen der birmanischen Könige begleiteten, werden sie heute anlässlich von Hochzeiten, Beerdigungen, des Klosterintritts eines Sohnes oder anderer Familienfeiern aufgeführt. Keinesfalls sollte das Marionettentheater mit in Europa bekannten Formen des „Kasperletheaters“ verwechselt werden, da

es nicht der Belustigung von Kindern dient, sondern ein Medium zur Vermittlung buddhistischer Ethik für ein erwachsenes Publikum darstellt.

Die Marionettenbühnen sind traditionell Wanderbühnen. Ein Ensemble setzt sich aus vier Puppenspielern, drei Sängern, sieben Musikern und einem Techniker zusammen. Zu einem traditionellen Marionettentheater gehören 28 Figuren. Diese lassen sich in zwei Gruppen einteilen: die Tiergruppe (bestehend aus Pferd, Affe, Tiger und schwarzem Elefanten) und die 24 Figuren umfassende Menschengruppe. Die wichtigsten Figuren werden von den besten Spielern bewegt, die dazu aber nicht sprechen und singen. Nur die untergeordneten Puppen werden von einer einzigen Person gespielt, die auch gleichzeitig singt.

Die Hauptfiguren sind:

- **Die Natkadaw:** Sie stellt ein Medium zur Geisterwelt dar und erfleht von dieser den Segen für die Vorstellung. Sie trägt ein rotes Stirnband und eine Schärpe. Oft hat sie auch eine Opferschale dabei. (Abb. 03)

- **Das Pferd (mjn:):** Diese große Figur wird meist von zwei Spielern bedient. Es springt von links auf die Bühne und galoppiert dreimal hin und her. Es ist stets weiß und symbolisiert das Betreten der Erde nach der Schöpfung. (Abb. 04)

- **Der Affe (mjou):** Er läuft vor seinem eigenen Schwanz davon und vollbringt einen Freudentanz, wenn er erkennt, dass dieser zu seinem eigenen Körper gehört. (Abb. 05)

- **Der Dämon / Menschenfresser (balu:):** Meist treten sie zu zweit auf. Jeder trägt ein kurzes Schwert und führt wilde Kämpfe und Tänze auf. Sie haben vor ihrem eigenen Schatten Angst. Ihr Gesicht ist furchterregend mit großen Hauern und roten Augen. Sie sind grün bemalt und tragen auch überwiegend grüne Kleidung (Abb. 06)

- **Der Elefant (hsin):** Er ist schwarz und kann nur den Rüssel bewegen. Er tritt zusammen mit dem Tiger auf. (Abb. 07)

- **Der Tiger (kja:):** Er kämpft mit dem Elefanten und bedroht die alte Frau, die im Wald Holz sucht.

- **Der Zauberer (zawgyi):** Er sucht den Stein der Weisen, kann fliegen und wird

durch Meditation mehrere Millionen Jahre alt. Er trägt einen Schnurrbart, seine Kleider sind rot, und in den Händen hält er einen Zauberstab. (Abb. 08)

- **Die Minister (wun gji: le:ba:):** Üblich sind vier Minister. Sie tragen rote oder grüne Umhänge, ihre Gesichter sind rosa oder weiß. Sie bewegen sich besonders würdevoll. Sie tragen die traditionelle Kopfbedeckung, den *gaungbaung*. Sie beraten zusammen mit dem König die Staatsangelegenheiten. (Abb. 9)

- **Der Prinz (min:dha:) und die Prinzessin (min:dhami:):** Sie treffen sich im Wald und sind die Stars der Vorstellung. Sie unterscheiden sich durch ihre besonders prachtvolle Kleidung von den übrigen Marionetten. (Abb. 10, Abb. 11)

- **Der Eremit (jathei:):** Er trägt ein braunes Gewand, dessen oberer Teil über die Schulter geschlagen wird, und einen Hut. Er kann als Einziger mit den Tieren reden.

Der ältere Prinz (min:dha gji:): bei dieser Figur ist zwischen dem rotgesichtigen (bösen) und dem weißgesichtigen (guten) Prinzen zu unterscheiden.

- **Die Clowns (lu bje'):** Sie sorgen mit ihren Scherzen für Erheiterung und sind daher die beliebteste Figur beim Publikum. Clowns verfügen über bewegliche Unterkiefer und Augen und haben gelegentlich auch einen schiefen Mund. Die Sprecher des Clowns erlangen dank ihrer Spitzzüngigkeit oft nationalen Ruhm. (Abb. 12)

**Die alten Leute (apo oh und ame oh):** Ihre Kleidung ist zerrissen und sie tanzen in gebeugter Haltung.

Die Themen des Marionettentheaters sind stets Episoden aus den früheren Leben Buddhas (*Jatakas*), Pagodenlegenden und Dramen aus der nationalen Geschichte. Eine traditionelle Aufführung beginnt mit Einbruch der Dunkelheit und dauert üblicherweise eine ganze Nacht. Der stets gleiche Handlungsstrang beginnt mit der Entstehung der Welt über die Schaffung der Tiere und Menschen und reicht bis zur Gründung des ersten Königreichs. Da die Handlung also vorgegeben ist, besteht die Leistung der Puppenspieler nicht in der Erfindung innovativer Geschichten, sondern darin, für das Publikum Altbekanntes durch geschickte Handhabung der Marionetten möglichst



01 Eine Marionettenaufführung in Mandalay um 1900



02 Birmanische Marionettenfiguren



03 Natkadaw – das Medium für den ersten Auftritt (TF000002)

kunstvoll zu präsentieren.

Von einem tiefer gelegenen Bühnenraum wird das Puppenspiel während der ganzen Vorstellung von einem Orchester begleitet. Hauptinstrumente sind die kreisförmig angeordneten und zylindrisch geformten Trommeln, ein großer Gong sowie ein Xylophon. Weitere Instrumente sind Oboe, Messingzimbel, Bambusklafter und Becken. Mit der musikalischen Ouvertüre des Orchesters beginnt das Marionettentheater. Die Ouvertüre steht als Symbol dafür, wie die Welt gemäß der buddhistischen Lehre durch die drei „unheilbaren Leiden“ Habgier, Hass und Verblendung in regelmäßigen Zyklen zerstört wird. Je nach Art der Zerstörung durch die Naturgewalten Feuer, Wasser oder Wind schlägt dabei ein siebenköpfiges Orchester Zimbeln, Gongs oder die große Trommel. Das Ende der Ouvertüre zeigt an, dass die bisherige Welt zerstört ist und eine neue geschaffen werden muss.

Der Ouvertüre folgen der Tanz der Natkadaw-Figur und daran anschließend die Himawunta-Szene, der Auftritt der Tiere. Die Welt der Tiere, Himawunta, entstand buddhistischem Glauben zufolge nach der Geisterwelt und vor der Erschaffung des Menschen. Die Bezeichnung stammt aus dem Pali und bezeichnet das Himalaya-Gebirge. Dass in der Vorstellung zuerst die Tierfiguren auftreten, liegt nicht nur in dem Glauben begründet, dass in der Schöpfungsgeschichte die Tiere vor den Menschen entstanden, sondern auch darin, dass zu diesem frühen Zeitpunkt der Aufführung die Kinder, bei denen diese Figuren besonders beliebt sind, noch wach sind.

Als erstes kommt das Pferd auf die Bühne, ihm folgen Affe, Elefant, Tiger, Naga (Schlange) und der Göttervogel Garuda. Neben den Tieren treten in dieser Szene auch übernatürliche Wesen auf: *zawgyi*, der Zauberer und Alchemist, sowie *balu*, der Dämon und Menschenfresser. Menschen kommen im Urwald des Himawunta noch nicht vor.

Die nächste Szene zeigt die Gründung des Königreichs. In ihr treten der Page, die Minister und schließlich der König und die Königin auf. Die Minister erstatten dem König Bericht über die Lage der Nation, und im Verlauf der Szene wird das Gespräch spielerisch auf die nun folgende Geschichte gelenkt, die dem Publikum aus Legenden bereits hinlänglich bekannt ist. Die Geschichte beginnt mit der Rückkehr des Prinzen von einer Universität in Indien, wo er eine schöne Prinzessin kennengelernt hat. Die beiden tanzen im Wald und schwören sich ewige Liebe. Danach folgt eine Reihe dramatischer Legenden aus der birmanischen Mythologie, die erst im Morgengrauen endet.

Die birmanischen Marionetten werden aus gut abgelagertem und getrocknetem Holz geschnitzt und sind etwa 45 – 70 cm groß. Die Proportionen der einzelnen Körperteile sind dabei vorgegeben. Für bestimmte Figuren werden genau festgelegte Holzarten verwendet. Wurden die Figuren früher generell aus dem Yamane-Holz (*Gmelina arborea*) gefertigt, so benutzt man dies heute nur noch für die beiden Hauptfiguren Prinz und Prinzessin. Das Holz des Jasmin-Baums ist König, Minister und Einsiedler vorbehalten. Ansonsten herrschen heute das preiswertere Teakholz (*Tectona grandis*) oder gar noch billigere Hölzer vor, die jedoch wenig Schutz gegen Schädlingsbefall bieten. Ganz allgemein steigen die Beweglichkeit und damit auch die Qualität einer Marionette mit der Anzahl ihrer Körperteile. Bei Figuren solider Qualität besteht der Rumpf aus zwei Teilen, das Bein aus drei Gliedern, und manchmal kann man sogar die Augenbrauen oder den Mund bewegen.

Die fertig geschnitzte Figur wird bemalt. Der Gestaltung des Gesichts kommt dabei die größte Bedeutung bei. Den birmanischen Marionetten sagt man einen etwas starren Gesichtsausdruck nach, was insoweit zutrifft, als fast alle Figuren einen einheitlichen Gesichtsausdruck aufweisen, den man als „mild lächelnd“ beschreiben kann.

Für die Bemalung benutzt man traditionell nur drei Farben: Weiß bildet die Grundfarbe. Sie wird aus zu Puder zerriebenen Talk hergestellt. Als Bindemittel wird fein gemahlener und gerösteter Tamarindensamen verwendet. Nachdem man die Flüssigkeit durch ein Tuch geseiht und so von Verunreinigungen befreit hat, trägt man sie mit einer Hühnerfeder in bis zu acht Schichten auf. Dabei darf die nächste Schicht erst aufgetragen werden, wenn die vorherige vollkommen getrocknet ist.

Schwarz verwendet man für Augen und Augenbrauen. Die Farbe wurde früher aus Lampenruß gewonnen, dem man Wasser beigemischt hatte. Stattdessen verwendet man heute fast nur noch schwarze Tusche.

Rot ist die Farbe für Lippen, Lider und Nasenlöcher und verschiedene Gesichtslinien. Als Grundstoff dient Zinnober.

Die Marionetten werden mit Hilfe von Fäden bewegt, deren Anzahl ganz unterschiedlich sein kann. Eine Figur guter Qualität sollte wenigstens elf, kann aber auch bis zu sechzehn Fäden aufweisen. Eine höhere Anzahl an Fäden bedingt jedoch nicht zwangsläufig eine höhere Qualität. Während zur Blütezeit des Puppentheaters in der Konbaung-Dynastie eine Marionette sogar bis zu 60 Fäden aufweisen konnte, fällt es heute schwer, überhaupt noch einen erfahrenen Puppenspieler zu finden, der mehr als 16 Fäden bedienen kann. Der Puppenspieler führt die Puppe, indem er eine oder mehrere Schnüre am „losen“ Ende zieht, die an einem Holzkreuz festgemacht sind. Die Fäden sind an Kopf, Nacken, Rücken, Ellenbogen, Knien, Händen und anderen beweglichen Teilen befestigt. Die flexiblen Gelenke der Puppen und ein ausgeklügeltes Griffsystem erlauben es einem erfahrenen Puppenspieler, tanzartige Bewegungen auszuführen, die menschlichen Bewegungen ähneln.

Marionetten werden vor allem in den Touristenhochburgen Yangon, Mandalay und Bagan angeboten. Die Figuren aus Yangon zeichnen sich dabei durch bessere Schnitzarbeit und eine höhere Beweglichkeit aus. Figuren aus Mandalay sind dafür meist besonders aufwendig gekleidet, was aber ihre Beweglichkeit einschränkt. Die größte Auswahl (aber leider selten eine größere Qualität) erhält man an den Verkaufsständen der Pagoden. Die Preisspannen reichen dabei von einigen wenigen Dollar für touristische Ramschware bis etwa 500 Dollar für absolute Spitzenprodukte.

Das birmanische Marionettentheater verfügt traditionell nicht über feste Bauten, sondern ist ein Wandertheater, das seine Figuren, Requisiten und meist auch sein Orchester mitführt. Die klassische Marionettenbühne besteht meist vollständig aus Bambus und Holz. Der Bühnenboden ist trapezförmig mit einer mindestens 12 Meter langen Längsseite. Er ruht in einer Höhe von etwa 90 cm auf einer Reihe von Pfählen und ist zur Vorderseite hin leicht geneigt. In einem Abstand von ca. 75 cm zur Bühnenfront sind parallel zum Bühnenboden zwei Spielbalkone montiert, die beide jeweils etwa ein Drittel der Länge der Bühnenfront ausmachen. Die gesamte Aufführung spielt sich im Vorderraum zwischen Bühnenfront und Spielbalkon ab. Nur der Teil der Bühne ist überdacht, auf dem die Puppenspieler mit ihren Marionetten agieren. Zur Bedachung verwendet



04 Das Pferd (TF008442)



05 Der Affe (TF008436)



06 Der Dämon (TF008426)



07 Der Elefant (TF008437)



08 Der Zauberer (TF008433)



09 Der Minister (TF008424)



10 Der Prinz (TF008429)



11 Die Prinzessin (TF008428)



12 Der Clown (TF008439)

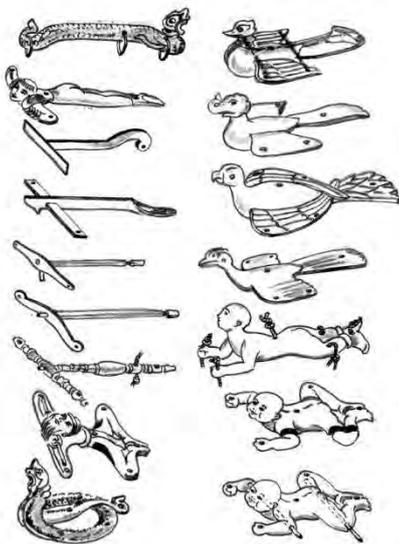
man Stroh- oder Bambusmatten. Das Orchester wird traditionell vor der Bühne platziert. Jede Bühne führt in ihrem Fundus eine Reihe von Requisiten mit. Es handelt sich dabei um Modelle aus Holz oder Papier, wie eine Pagode, ein Palasttor, einen Thron, ein Haus und ein Boot. Bemalte oder reich bestickte Tücher liefern die Kulisse für Wald, Gebirge und den Königspalast.

Im Laufe seiner Geschichte musste sich das Marionettentheater oft dem Wandel der Zeit anpassen. An Stelle der ehemals als Lichtquelle dienenden Öllämpchen ist längst die elektrische Beleuchtung getreten. Während früher bei einem Szenewechsel die Bühne leer blieb, wird heute einfach der Vorhang gezogen. Auch werden die sieben Orchestermusiker vermehrt durch Musikkonserven

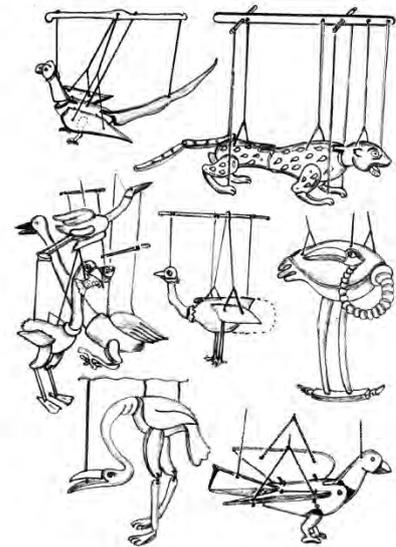
verdrängt, die oftmals von mäßiger Qualität sind.

Alle Veränderungen sind auch Ausdruck der finanziellen Misere des Marionettentheaters: Sinkende Zuschauerzahlen haben weniger Einnahmen zur Folge, die wiederum die Bühnenleiter zur Verkleinerung ihres Ensembles zwingen. Und diese bewirkt eben einen spürbaren Qualitätsverlust. So wurden zum Auffangen des Zuschauerschwunds, die früher dominierenden *Jataka*-Erzählungen von modernen Dramen in den Hintergrund gedrängt. In jüngerer Zeit kommen daher auch beispielsweise Marionetten im Fußballtrikot und Europäerinnen mit Schoßhündchen zum Einsatz. Während zur Blütezeit des Marionettentheaters eine Vorstellung stets die ganze Nacht über dauerte, müssen sich viele Ensem-

bles mit Kurzvorstellungen in Marionetten-Dinner-Shows finanziell über Wasser halten. Angesichts des nur geringen Verdiensts eines Puppenspielers und fehlender Sponsoren haben die Ensembles auch mit starken Nachwuchsproblemen zu kämpfen. Jedoch scheint sich bei den politischen Machthabern endlich die Erkenntnis durchzusetzen, dass das Marionettentheater als nationales Kulturgut unbedingt bewahrt werden muss und die Anzahl der Marionettenbühnen somit nach langer Zeit sogar wieder leicht ansteigt.



links: 13 Aufhängungen



rechts: 14 Spielkreuze

#### LITERATUR

**Ba Cho, Deedoke Bacho:** *Burmese Marionette Stages*, in: ders. (Hg.), *The Chinthee*, Vol I, Rangoon, 1951

**Blume, Brigitte:** *Myanmar, Birma, Burma (Reise-Know-How)*. Hohenthann, 1996

**Bruns, Axel:** *Burmesische Marionettenkunst*. Dissertation, Hamburg, 1999

**Bruns, Axel & Hla Thamein:** *Birmanisches Marionettentheater*. Berlin, 1990

**Chit San Win:** *Janei. mjamma jou' thei: dhabin*. Yangon, 1987

**Daw Ma Ma Naing:** *Mandalay Marionettes theatre Troupe*. Mandalay, o.J.

**Dept. of Myanmar Language Commission:** *Myanmar – English Dictionary*. Yangon, 2001

**Diezemann, Ursula et al.:** *Myanmar. Birma*. Pforzheim, 1998

**Esche, Annemarie:** *Wörterbuch Burmesisch-Deutsch*. Leipzig, 1976

**Hla Thamein:** *Mjama jou' thei: dhabin*. Rangoon, 1968

**o.A.:** *Myanmar Culture*. Yangon, 2006

**Khin Myo Chit:** *Colourful Burma*. Volume II, Rangoon, 1988

**Ko Ko Naing (Yamanya):** *Amwei kban hta' tho: mjama. anu. pjin nja.*. Yangon, 1987

**Köllner, Helmut & Bruns, Axel:** *Myanmar (Burma). Ein aktuelles Reisehandbuch*. München, 1997

**Ma Thanegi:** *Myanmar Marionettes*. Yangon, 2008

**Min Shin Naung:** *Mjama jou'the:kyo: swae: pjin nja shin Nan Nyunt shein*. Yangon, 2005

**Par Nauk:** *Par Nauk e Yoke Gyi Sin (Par Nauk's Puppet Stage)*. Rangoon, 1974

**Scherman, Lucian & Scherman Christine:** *Reisedatenbuch*. Unveröffentlichtes Manuskript, Archiv, Staatliches Museum für Völkerkunde München, 1911

**Singer, Noel:** *Burmab. A Photographic Journey (1855-1925)*. Gartmore, 1993

**Singer, Noel:** *Burmese Puppets*. Singapore, 1992

**Tin Maung Kyi:** *Anatomy of Burmese Marionettes*. Unveröffentlichter Aufsatz, 1996

**Tin Maung Kyi:** *Jin kjei: bmu thbu. tei thana. Hsaun: ba: mja*. Yangon, 2000

**U Khin Maung Htwe:** *Htwe Oo Myanmar Traditional Puppet Theatre Troupe*. Yangon, o.J.

**Weigt, Mario & Weiss, Walter M.:** *Reise durch Burma*. Würzburg, 2008



KATRIN BINDER (WÜRZBURG)

# GÖTTER, DÄMONEN, HELDEN UND FRAUEN:

*Die Welt(en) der großen indischen Epen Mahābhārata und Rāmāyaṇa*

Die beiden Sanskrit-Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa* gehören zu den zentralen Bestandteilen indischer Kultur und hinduistischer Religiosität. Wenige Texte haben annähernd so fruchtbar auf sämtliche Bereiche indischer Kunst gewirkt und bestimmen bis heute maßgeblich das Repertoire vieler Theater- und Figurentheatertraditionen.

## Mahābhārata

Das *Mahābhārata*, die „Große [Geschichte] des Bhārata-Geschlechts“ gilt als längstes episches Gedicht der Welt. In Indien sagt man, „alles“ sei darin enthalten („Was in bezug auf Moral, in bezug auf das praktische Leben, in bezug auf Sinnengenuss und in bezug auf die Erlösung in diesem Buche steht – das gibt es anderswo, was hier nicht steht, das gibt es nirgends in der Welt.“ Winternitz 1908: 272 ). Während der Sanskrit-Text traditionell einem Dichter und Seher mit Namen Vyāsa zugeschrieben wird, ist trotz vieler Versuche, die Entstehungsgeschichte und die Textschichten auseinanderzunehmen, weder die Autorschaft noch die Datierung zweifelsfrei zu klären. Man kann davon ausgehen, dass die ältesten Teile der Handlung bis ins achte oder neunte Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Die ältesten erhaltenen Textteile sind jedoch kaum älter als 400 v. Chr., und der Sanskrit-Text dürfte um das vierte Jahrhundert n. Chr. seine kanonische Form erhalten haben.

Das *Mahābhārata* enthält ca. 100.000 Verse (ungefähr zehnmal so umfangreich wie die Ilias und Odyssee zusammen), eingeteilt in 18 *parvans* oder „Bücher“ und einen Appendix (*khila*, das *Harivaṃśa*). Mehrere Ebenen von Rahmenhandlungen und Verschachtelungen sind wesentliche Merkmale des Textes: Vyāsa rezitiert das Epos für Gaṇeśa, der es aufschreibt; Vaiśampāyana erzählt sie König Janamejaya, Sanjaya gibt die Geschehnisse dem blinden König Dhṛtarāṣṭra wieder. In den unzähligen Nebenhandlungen enthält das *Mahābhārata* auch historisches, philosophisches und religiöses Material, so auch die *Bhāgavadgīta*, einen der zentralen Texte des Hinduismus. (Abb. 01)

Inhaltlich geht es im Wesentlichen um den Kampf zweier eng verwandter Geschlechter, der Pāṇḍavas und der Kauravas, um die Herrschaft über die Stadt Hastināpura (nach Winternitz 1908:

259ff). Die Pāṇḍavas, nominell Söhne des Pāṇḍu doch „biologisch“ Söhne der Götter Dharma (Dharmarāja/Yudhiṣṭhira), Vāyu (Bhīma), Indra (Arjuna), sowie der Aśvin-Zwillinge (Nakula und Sahadeva). (Abb. 02) Die Kauravas sind die einhundert Söhne des blinden Königs Dhṛtarāṣṭra und seiner Frau Gāndhārī. Pāṇḍu und Dhṛtarāṣṭra sind Brüder. Die Pāṇḍavas und Kauravas wachsen gemeinsam am Hofe Dhṛtarāṣṭras in Hastināpura auf und werden gemeinsam erzogen. Der älteste Pāṇḍava, Yudhiṣṭhira, wird von Dhṛtarāṣṭra zum Thronfolger bestimmt, doch die Kluft zwischen den Pāṇḍavas und Kauravas, die bereits im Jugendalter durch Rivalitäten entstanden war, weitet sich immer weiter aus. Die Kauravas versuchen, die Pāṇḍavas mit ihrer Mutter Kuṅṭī in einem Wachspalast zu verbrennen, scheitern jedoch. Die Pāṇḍavas ziehen nun als Asketen durch die Wälder. Arjuna beweist seine Kunstfertigkeit als Bogenschütze und gewinnt damit die Hand der Prinzessin Draupadī. Sie wird die gemeinsame Gattin der fünf Brüder. Als die Pāṇḍavas erkannt werden, teilen sich die Kauravas zunächst mit ihnen die Herrschaft. Doch als sich die Macht der Pāṇḍavas auf die „Weltherrschaft“ ausweitet, fühlen sich die Kauravas benachteiligt und sinnen auf eine List. Ihr Onkel Śakuni schlägt ein Würfelspiel vor, bei dem Yudhiṣṭhira schließlich seinen gesamten Reichtum, dann seine Brüder, sich selbst und Draupadī verliert. Die Würfelspielepisode kulminiert in dem Versuch Duśśāsana, Draupadī die Kleider vom Leib zu reißen. Sie aber fleht Kṛṣṇa um Hilfe an, und so zieht Duśśāsana zwar eine Stoffbahn nach der anderen herunter, kann Draupadī aber nicht entkleiden. Bhīma schwört blutige Rache. Von Dhṛtarāṣṭra erhält Draupadī nacheinander drei Wünsche, sie bittet aber lediglich um die Freiheit Yudhiṣṭhira und der übrigen Pāṇḍavas. Daraufhin bekommt Yudhiṣṭhira auch sein Reich zurück. In einem zweiten Würfelspiel jedoch verlieren die Pāṇḍavas wieder und müssen nun zwölf Jahre in die Verbannung ziehen und ein dreizehntes Jahr unerkannt unter Menschen leben. Sollten sie erkannt werden, hätten sie erneut zwölf Jahre in die Verbannung zu gehen. Während dieser Verbannungszeit erlangt Arjuna unter anderem durch Askese himmlische Waffen von Śiva und Indra. Das dreizehnte Jahr verbringen die Pāṇḍavas am Hofe des Königs Virāṭa. Hier wird Draupadī vom Feldherrn

Kīcaka bedrängt, den Bhīma jedoch beseitigt. Als das dreizehnte Jahr vorbei ist, scheint ein Krieg unausweichlich. Beide Seiten suchen sich so viele Verbündete wie möglich. Kṛṣṇa wird Arjunas Wagenlenker. Auch Kṛṣṇas Friedensverhandlungen scheitern. (Abb. 03, Abb. 04)

Damit beginnt die achtzehntägige Schlacht auf dem *kurukṣetra* („Kurufeld“). Der erste Höhepunkt ist das Fallen Bhīmas von der Hand einer in einen Mann verwandelten Frau. Auf einem Bett aus Pfeilen ruhend, zögert er sein Sterben noch hinaus. Am dreizehnten Tag wird der junge Sohn Arjunas, Abhimanyu, getötet. Am darauffolgenden Tag nimmt Arjuna Rache an Jayadratha, der für Abhimanyus Tod verantwortlich gemacht wird. Nur durch Verstöße gegen die Kampfregeln wird auch Droṇa am fünfzehnten Tag getötet. Er hatte die Pāṇḍavas und Kauravas in der Kriegskunst ausgebildet und auf Seiten der Kauravas gekämpft. Am siebzehnten Tag nimmt Bhīma blutige Rache an Duśśāsana für die Schmach, die dieser Draupadī angetan hat. Arjuna besiegt Karṇa, indem er ihn von hinten erschießt. (Abb. 05) Karṇa hatte für die Kauravas gekämpft, obwohl er ebenfalls ein Sohn Kuntīs war. Am achtzehnten Tag kommt es zum Keulenkampf zwischen Bhīma und Duryodhana, bei dem Bhīma wiederum die Regeln verletzt, aber seinen Schwur wahr macht, Duryodhanas Schenkel zu zertrümmern. Daraufhin richtet Aśvatthāman, der Sohn Droṇas, ein nächtliches Blutbad im Lager der Pāṇḍavas an. Trotzdem haben die Pāṇḍavas gewonnen. Nach der Totenklage der Frauen und zwei eher philosophisch-religiösen *parvans* wird Yudhiṣṭhīras Pferdeopfer beschrieben, sowie das Ende der übriggebliebenen Personen, einschließlich Kṛṣṇas und der Pāṇḍavas.

### Rāmāyaṇa

Das *Rāmāyaṇa* ist die Geschichte der „Wanderungen Rāmas“. Den rund 100.000 Doppelversen des Mahābhārata kann das *Rāmāyaṇa* „nur“ ca. 24.000 *ślokas* in sieben Büchern (*kāṇḍas*) entgegenstellen. Vālmīki zugeschrieben ist es stilistisch sowie kompositorisch einheitlicher und geschlossener als das *Mahābhārata*, weshalb es in Indien als Prototyp der klassischen Kunstdichtung gilt (vgl. Simson 1993: 57). Obwohl im *Mahābhārata* die Rāma-Sage zusammengefasst wird, muss man daher annehmen, dass das *Rāmāyaṇa* später nieder geschrieben wurde als das *Mahābhārata*, wobei die Heldensage eventuell älter ist als das Epos des Dynastienkonflikts. (Abb. 06)

Viṣṇu wird von den anderen Göttern darum gebeten, als Mensch auf die Erde zu gehen (Vgl. Winternitz 1908: 409ff). Zur selben Zeit veranstaltet der mächtige und weise König Daśaratha in der Stadt Ayodhya ein Pferdeopfer, um Söhne zu erlangen. Viṣṇu lässt sich nun als Sohn des Daśaratha von dessen Frau Kausalya auf die Welt bringen. Er wird Rāma genannt. Von anderen Frauen werden Daśaratha drei weitere Prinzen geboren; Bharata der Kaikeyī, Lakṣmaṇa und Śatrughna der Sumitrā. Rāma, der älteste, ist des Vaters Liebling. Von frühester Jugend an sind Lakṣmaṇa und Rāma unzertrennlich. Als die Prinzen erwachsen werden, ziehen Rāma und Lakṣmaṇa aus, um Dämonen zu töten, wofür sie von einem Weisen (Viśvamitra) mit Zauberwaffen belohnt werden. Der Weise führt die Brüder auch an den Hof des Königs Janaka von Videha. Dieser hatte einst ein Mädchen in einem Feld gefunden und sie als seine Tochter Sītā (was Ackerfurche bedeutet) aufgezogen. Nun soll Sītā demjenigen zur Frau gegeben werden, der Janakas Zauberbogen spannen könne. Viele Bewerber kommen, können den Bogen jedoch kaum hochheben. Rāma aber kann den Bogen spannen, dass er bricht. Damit bekommt er Sītā zur Frau. (Abb. 07) Als Daśaratha alt wird, beschließt er, Rāma als Thronfolger einzusetzen. Kaikeyī nutzt jedoch zwei Wünsche, die ihr der König einst

versprochen hatte, um ihren Sohn Bharata (gegen dessen Willen) auf den Thron zu setzen und Rāma ins Exil zu verbannen. Rāma unterwirft sich ohne zu zögern dem Versprechen seines Vaters. Sītā und Lakṣmaṇa ziehen mit ihm ins Exil. Daśaratha stirbt aus Kummer über den Verlust des geliebten Sohnes. Selbst als Bharata zu Rāma ins Waldexil kommt, um vom Tod des Vaters zu berichten und Rāma zurück zu holen, besteht Rāma auf der Erfüllung des Versprechens.

Im Exil bitten Einsiedler Rāma um Schutz vor Dämonen, die er und Lakṣmaṇa erfolgreich besiegen. Verhängnisvoll wird die Begegnung mit der Dämonin Śurpaṅakhā. Sie verliebt sich in Rāma, wird jedoch von ihm abgewiesen und zu Lakṣmaṇa geschickt. Lakṣmaṇa will jedoch auch nichts von ihr wissen. Śurpaṅakhā stürzt sich auf Sītā, doch Lakṣmaṇa schlägt der Dämonin Nase und Ohren ab. Um sich zu rächen, holt Śurpaṅakhā sich Hilfe bei ihren Brüdern. Rāma und Lakṣmaṇa besiegen jedoch Khara und dessen dämonische Schergen problemlos. Da geht sie zum zehnköpfigen Rāvaṇa, reizt ihn zur Rache an Rāma und überredet ihn, sich Sītā zur Frau zu nehmen. Mit einer List gelingt es Rāvaṇa, Sītā zu rauben und nach Lanka zu entführen. Dort hält er sie gefangen, sie jedoch verweigert sich ihm. (Abb. 08)

Auf der Suche nach Sītā finden Rāma und Lakṣmaṇa zunächst Verbündete: z.B. den Affenkönig Sugrīva, dem sie helfen, Ehefrau und Reich von seinem bösen Bruder Vālin wieder zu erlangen; den Affen Hanumat (Hanuman), Sohn des Windgottes. Hanumat macht Sītā auf Lanka ausfindig, und so kann der Kampf gegen Rāvaṇa beginnen. Nach langen, schweren Kämpfen ist Rāvaṇa endlich besiegt und Sītā befreit. Rāma verstößt Sītā jedoch, da er nicht mehr mit einer Frau, die in eines anderen Mannes Haus gelebt hat, verheiratet sein könne. Erst eine Feuerprobe, in der der Feuergott Agni selbst Sītās Unschuld beteuert, kann ihn bewegen, sie wieder anzunehmen. (Abb. 09)

Sie ziehen nach Ayodhya zurück, wo das goldene Zeitalter der Herrschaft Rāmas anbricht (*rāmarājya*). Nach einigen Jahren jedoch kommt Rāma zu Ohren, das im Volk Zweifel an Sītās Unschuld laut geworden sind. So verstößt er sie. In der Einsiedelei Vālmīkis kommen die Zwillinge Kuśa und Lava zur Welt. Diese werden Vālmīkis Schüler und tragen das *Rāmāyaṇa* bei einem von Rāma veranstalteten Pferdeopfer vor. Als Rāma seine leiblichen Söhne erkennt, wird auch Sītā vor ihn geführt. Mit einem Treueschwur kehrt sie zu ihrer Mutter, der Erdgöttin, zurück. Bald darauf übergibt Rāma Kuśa und Lava die Herrschaft und kehrt als Viṣṇu in den Himmel zurück.

### „Texttraditionen“

Bisher war hier die Rede von den wohl ältesten existierenden Texten dieser Epen, deren Sprache das Sanskrit ist. Eigentlich stellen jedoch auch diese keine kodifizierten Texte dar, sondern „Texttraditionen“, lange nicht oder kaum schriftlich, sondern nur mündlich weitergegeben. Die mündliche Tradierung blieb auch nach den schriftlichen Niederlegungen die wichtigste Form der Textverbreitung bis in unser heutiges Medienzeitalter.

„Texttraditionen“ bilden die Epen auch durch ihre literarische Verbreitung in wohl allen Regionalsprachen, häufig in mehreren Versionen. Wo die regionalsprachlichen Versionen nicht direkt die Textgrundlage traditioneller Theaterformen sind, gibt es wiederum literarische Genres, die einzelne Episoden bereitstellen. In der Regel werden auch für die verschiedenen Puppentheatertraditionen Epen-Bearbeitungen in den Regionalsprachen benutzt. Diese Texte unterscheiden sich formal und inhaltlich ebenso wie vom Umfang her stark, abhängig von ihrer Entstehungszeit, dem „Autor“ und dessen Inspiration oder Auftraggeber. Da gibt es *Mahābhāratas*, in denen ein bestimmter König als einer der Pāṇḍava-Helden verklei-

det zum Protagonisten wird, Jaina-Versionen des *Mahābhārata*, buddhistische Rāma-Sagen. Bei den als Aufführungstexte verwendeten Genres reicht die Bandbreite der Epen-Bearbeitungen von klassischen Sanskrit-Theaterstücken über Lieder und Verse der religiös-devotionalen Tanztheatertraditionen zu modernen Bühnenstücken. Nicht zuletzt hat es in neuerer Zeit auch Fernsehserien der „Nationalepen“ gegeben.

### Religionsgeschichtliche Bedeutung

Das Rezitieren, Hören, Schauen, Aufführen und Lesen des *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa* gilt als religiös verdienstvoll. So heißt es bereits im *Rāmāyaṇa* selbst:

„Wer diese reine, sündenvernichtende, heilige, mit den Vedas vergleichbare Geschichte von Rāma liest, wird von allen Sünden befreit.“ (Winternitz 1908: 407). Wie hier angedeutet ist, werden die Epen (neben anderen Texten und dem Theater allgemein) als zusätzlicher *Veda* (vier Veden – älteste religiöse Texte, die ursprünglich nur Brahmanen lernen und hören durften) vor allem für Frauen und andere vom *Veda*-Studium ausgeschlossene Gruppen bezeichnet. Theater als Mittel der religiös-moralischen „Volkserziehung“ hat damit in Indien eine lange Tradition. Dabei geht es nicht nur darum, die Menschen von Kindesbeinen an auf besonders eindrucksvolle (und effektive) Art und Weise mit den Geschichten und Taten der Götter und Helden vertraut zu machen. Gerade die Epen bieten eine Vielzahl an Episoden, die sich eignen, religiöse Inhalte und Lehren darzustellen.

### Figurentheater in Indien

Es gibt in ganz Indien Traditionen von Puppentheater. Wohl am weitesten verbreitet sind Marionetten, daneben finden sich auch Schattenfiguren, Stockpuppen, Handpuppen und andere (einen guten Einblick bieten die unten angegebenen Internetressourcen).

Oft kommen die Puppenspieler aus sozial benachteiligten Schichten. Wie bei den meisten traditionellen indischen Theaterformen auch, gehören Puppenspieler häufig zu spezifischen Kastengruppen und/oder Familienverbänden, die mit einer bestimmten Tradition seit Generationen verbunden sind. Die Puppenspielkunst wird meist vom Vater auf den Sohn oder vom Onkel auf den Neffen übertragen. Teilweise wird auch das Recht und die Pflicht, in bestimmten religiösen Kontexten aufzuführen, vererbt.

Es gilt als sicher, dass das Puppentheater in Indien eine sehr lange Geschichte hat. Beweise dafür, dass jegliches Puppentheater aus Indien stammt, gibt es jedoch nicht (vgl. Varadpande 2005: 32). Im *Mahābhārata* begegnet uns häufig die Metapher vom Menschen, der vom Schicksal wie eine Marionette manipuliert wird (ebd.). Ebenso wird dort auf eine Person Bezug

genommen, die ihren Lebensunterhalt durch die Aufführung von Schattentheater bestreitet (ebd.). Ähnliche Stellen finden sich in Pāṇini's Sanskrit-Grammatik (verm. 4. Jhdt. v. Chr.) und in Gedichten buddhistischer Nonnen (Therigāthā, 3. Jhdt. v. Chr.). In einem Felsen-edikt Aśokas (ca. 304–232 v. Chr.) wird Indien (*Jambudvīpa*) mit einem Marionettentheater verglichen. Weitere Verwendungen der Puppentheater-Metapher finden sich in den Sanskrit-Dramen (z.B. *Kālidāsa's Śakuntalā*) und der Sanskrit-Erzählliteratur (z.B. *Kathāsaritsāgara*), aber auch in südindischen Texten wie dem Tamil-Epos *Cilappatikāram*. Im *Samarangaṇa Sūtradhāra* von Bhoja aus dem 11. Jhdt. wird schließlich eine Fülle mechanischer Puppen beschrieben, die angeblich tanzen, singen und Musikinstrumente spielen konnten (ebd.).

Im klassischen Sanskrit-Schauspiel und in dessen Theorie, dem *Nāṭya Śāstra* (200-300 v.Chr.), wird der Schauspieldirektor als *sūtradhāra* „Fädenhalter“ bezeichnet. Dieser Begriff hat Theorien über die Entstehung des indischen Theaters im Puppentheater genährt. Im *Mahābhārata* spielt *Kṛṣṇa* die Rolle eines *kapaṭanāṭaka sūtradhāra* – als „Fädenhalter im Theater der Illusionen“ (d.h. Lenker des menschlichen Schicksals) bildet er auf mehreren Ebenen eine Brückenfigur zu den performativen Traditionen.

Es ist bemerkenswert, wie viele Marionettentheater, aber auch Hand- und Schattenfiguren, sich an „echten“ Theaterformen orientieren. Dies trifft zum Beispiel auf die *Yakṣagāna*-Marionetten in der Küstenregion Karnatakas (*gombe āṭa*) zu oder auch auf die *Kathakali*-Handpuppen (*pavakathakali*) in Kerala. (Abb. 10)

Bei den Figurentheatertraditionen, in denen Episoden aus den Epen und *Purāṇas* aufgeführt werden, handelt es sich meist um solche, die mehr oder weniger stark in religiöse Kontexte eingebettet sind. Aufführungen können als Votivgabe gespendet werden oder fester Bestandteil von Tempelfesten sein. Ebenso wie das Lesen und Rezitieren der Epen gilt das Aufführen und Finanzieren solcher Aufführungen als religiös verdienstvoll.

In religiösen Kontexten werden häufig einzelne oder alle Puppen vor der Aufführung in einer *pūjā* verehrt. In bestimmten Gegenden in Zentral-Kerala wird nur für die Göttin Bhagavatī während ihres Jahresfestes in einem eigenen „Aufführungs-Haus“ Episoden aus dem *Tamil-Rāmāyaṇa* von Kampan als Schattentheater aufgeführt (vgl. Blackburn 1996: 4-5). Manche



02 Arjuna, einer der fünf Pandava-Helden aus dem Epos Mahabharata (TF007498)



03 Krishna, indische Gottheit, die als Reinkarnation Vishnus gilt (TF003663, Foto Fritz Fey)



04 Arjuna (TF004846, Foto Fritz Fey)



05 Karna, Kämpfer auf Seiten der Kauravas im Mahabharata, eigentlich jedoch ältester Bruder der Pandavas (TF007472, Foto Fritz Fey)



06 Rama, der Götterkönig aus dem Epos Ramayana (Foto Fritz Fey)



07 Sita, die Gattin Ramas, Schattenspielfigur aus Kerala, Südinien (TF007434)



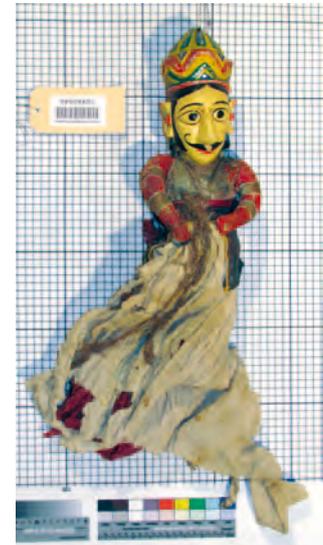
08 Ravana, der Dämonenkönig im Ramayana (Foto Fritz Fey)



09 Hanumat/Hanuman, der Affengott und Verbündeter Ramas im Ramayana (TF003715)



10 Kathakali-Handpuppe aus Kerala, Südinien (TF008639)



11 Kathputli-Fadenmarionette, Rajasthan, Indien (TF008601)

Figurentheatertraditionen Indiens wie diese werden bevorzugt nachts aufgeführt und können von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang dauern. Interessant ist, dass die Schattentheatertraditionen bevorzugt *Rāmāyaṇa*-Episoden aufführen.

Wie die meisten traditionellen Theatertraditionen Indiens, sind auch die Figurentheater „Theaterkomplexe“, in denen neben dem Visuellen und dem Sprachlichen die Musik eine wichtige Rolle spielt. Passagen aus „Stücken“ werden häufig gesungen oder rezitiert, eine oder mehrere Trommeln sind wesentliche Bestandteile, bisweilen kommen weitere Begleit- oder Melodieinstrumente hinzu.

Je nach Genre sind in den „Theaterstücken“ lediglich Liedtexte und Rezitationsverse schriftlich fixiert. Gesprochene Passagen werden anhand von mündlich tradierten Konventionen „improvisiert“. In diesem Rahmen bleibt Raum für flexible Interpretation von epischen Charakteren und Ereignissen, so dass die uralten Stoffe stets neue Relevanz erhalten. Zum Teil werden heute auch soziale und politische Themen (HIV/Aids, Familienplanung, Bildung) aufgeführt, wobei die Texte dafür von Regierungs- oder Nichtregierungsorganisationen zur Verfügung gestellt werden.

Durch die Verbreitung von Kino und Fernsehen jedoch haben viele Puppentheatertraditionen stark an Bedeutung verloren. Eini-

ge werden als touristische Attraktionen fortgeführt (z.B. *kathputli* in Rajasthan). Ein großes Problem ist jedoch der Nachwuchs, da „moderne“ Lebensentwürfe selten Raum lassen für die meist wenig lukrativen, marginalisierten Traditionen. (Abb. 11)

#### LITERATUR

**Blackburn, Stuart:** *Inside the drama-house: Rāma stories and shadow puppets in South India.* Berkeley, 1996

**Krishnaiah, S.A.:** *Karnataka Puppetry.* Udipi, 1988

**Seltmann, Friedrich:** *Schattenspiel in Kerala. Sakrales Theater in Südinien.* Stuttgart 1998

**ders.:** *Schattenspiel in Karṇāṭaka. Süd-Indien.* Stuttgart 1993

**ders.:** *Schatten- und Marionettenspiel in Savantvādi (Süd-Mahārāṣṭra).* Stuttgart, 1985

**Simson, Georg v.:** Veda, Epos, Purāṇa, klassische Kunstdichtung, Spruchdichtung, didaktische und Erzählungsliteratur, in: H. Bechert und G. v. Simson (Hrsg.), *Einführung in die Indologie.* Darmstadt, 1993, pp. 49-66

**Varadpande, Manohar Laxman:** *History of Indian Theatre,* Bd. 3. New Delhi, 2005

**Winternitz, Moriz:** *Geschichte der indischen Literatur,* Bd. 1. Stuttgart, 1908

#### INTERNETQUELLEN

<http://www.puppetindia.com> (08.06.11)

<http://www.puppetryindia.org> (08.06.11)

[http://homepage.mac.com/edotter/india/indian\\_puppets.html](http://homepage.mac.com/edotter/india/indian_puppets.html) (08.06.11)



ANDREAS REGELSBERGER (TRIER)

# VON GROSSEN HELDEN UND UNGLÜCKLICH VERLIEBTEN:

*Die Stoffe und ihre Darstellung im traditionellen japanischen Puppentheater*

## Einleitung

Die traditionellen japanischen Theatergattungen sind schon sehr früh auch im Westen auf großes Interesse gestoßen und wurden damit auch zum beliebten Gegenstand japanologischer Auseinandersetzungen (vgl. Schauwecker 1983: 99-123; Lee 1993).

Das aristokratische *Nō*-Theater mit seinem hohen Grad an zen-buddhistischer Sublimation und lyrischer Dichte stammt aus dem 14. Jahrhundert und bezieht einen Großteil seiner Stoffe aus den höfischen Romanen der alten Kaiserstadt Kyōto und den späteren Heldenepen mit zumeist tragischen Figuren. Epiphanien oder Geistererscheinungen sind ihr zentraler Gegenstand und im Westen vor allem durch die Übersetzungen von Ezra Pound / Ernest Fenollosa und Arthur Waley (vgl. Pound & Fenollosa 1917) sowie später auch Wilhelm Gundert und Hermann Böhner (vgl. Gundert 1925; Böhner 1956) bekannt geworden, die ihrerseits auch wieder lebhaft von Bertolt Brecht rezipiert wurden.<sup>1</sup>

Ihm an die Seite gestellt entwickelte sich die komische Schwester-gattung des *Kyōgen*, das auf dieselben Ursprünge wie das *Nō*-Theater zurückgeht aber in seiner Themenwahl nicht auf klassische Motive zurückgreift und so das Publikum mit seinen Possenspielen zum Lachen bringen will. In einem klassischen *Nō*-Programm kommen Stücke beider Gattungen in nahezu ausgewogenem Verhältnis zur Aufführung und bilden einen prägnanten Gegensatz von tragischer und komischer Grundstimmung. Diese Gattung wurde erst mit deutlicher Verspätung etwa seit den 1980er Jahren von der Japanologie aufgegriffen.<sup>2</sup>

Das bürgerliche Publikum, dem in den folgenden Jahrhunderten auch auf der gesellschaftlichen Bühne eine größere Rolle zukommt, musste noch etwa zweihundert Jahre warten, bis etwa gegen Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Revue-artigen *Kabuki* und dem Puppentheater Gattungen entstanden, die sich dezidiert an sie wandten und ihrem Geschmack besser

entsprachen als das klassische *Nō*-Theater.<sup>3</sup> Das *Kabuki*-Theater hat es als bürgerliche Schaukunst besonders wegen seiner barock anmutenden Bühnentechnik mit einer großen Anzahl sehr findiger Kunstgriffe (Drehbühne, Auftritte aus der Luft und Abtritte in der Versenkung, schnelle Kostümwechsel etc.) und einem Starkult um die Schauspieler zwar in der späteren Gunst des Publikums weiter gebracht, doch war das Puppentheater im 17. und 18. Jahrhundert in Japan die bedeutendere Theaterform und bildet damit eine gewisse Ausnahme gegenüber Puppentheatertraditionen in anderen Ländern. In Japan hat der wohl bedeutendste Dramatiker Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) einen Großteil seiner Stücke von vornherein für die Puppenbühne geschrieben die dann erst in der Folge von dem *Kabuki* adaptiert worden sind.

## Historische Entwicklung

Üblicherweise wird das traditionelle japanische Puppentheater, wie es auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung bis heute überlebt hat, mit *Bunraku* bezeichnet doch greift dieser Terminus erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Theaterbetreiber Uemura Bunrakuken 1872 ein Theater mit dem Namen *Bunraku-za* im Norden Japans eröffnete – doch da war die goldene Zeit des Puppentheaters bereits schon länger vorbei und auf die früheren Entwicklungsformen wird für gewöhnlich der Terminus *Ningyō jōruri* angewandt, also genauer: *Jōruri*-Vortrag mit Puppenspiel. Seit im Jahre 2005 nun das klassische japanische Puppentheater in die UNESCO-Liste der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit aufgenommen wurde, spricht man gar von *Ningyō jōruri Bunraku*, was zwar genauer aber eben als Bezeichnung ziemlich episch ist.

In seiner heutigen Form präsentiert es sich als ein oft mit dem Wagnerschen Konzept des »Gesamtkunstwerks« gleichgesetztes Konglomerat aus Puppenspiel, Rezitation und musikalischer Begleitung. Diese drei Einzelelemente bilden den ei-

gentlichen Kern des Puppentheaters heraus und haben eine jeweils ganz eigene Entwicklungsgeschichte durchlaufen.

## Puppen

Bereits in der Kofun-Zeit (Hügelgräberzeit 4.-7. Jahrhundert) wurden so genannte Haniwa-Puppen aus Ton für religiöse Zwecke verwendet und tauchen als Grabbeigaben auf, was einen Zusammenhang zu Beerdigungszeremonien vermuten lässt. In der Heian-Zeit (794-1185) und im Mittelalter stellte man aus Pflanzen, Papier und Stoff Puppen her, deren kultischer Gebrauch bereits sehr differenziert war. So wurden sie von *Shintō*-Priesterinnen zum Wahrsagen gebraucht oder fanden Anwendung als Gestaltersatz für den Menschen, um Übel wie Seuchen oder Kinderkrankheiten zu bannen bzw. an ihrer statt in sich aufzunehmen (katashiro, „Wechselbalg“).

Aus der Heian-Zeit datiert auch das erste Dokument, das die ersten Puppenspieler in Japan bekundet: das *Kairai-shiki* aus dem Jahr 1096. Diese frühen Puppenspieler (*kugutsu marwasbi*, bzw. *kugutsu shi*) zogen als fahrendes Volk durch das Land und zeigten dem Publikum auf einer Art Bauchladen ihre Stücke. (Abb. 01links / Abb 01rechts)

Um das 13. Jahrhundert haben sich diese fahrenden Künstler an einzelne Tempel und Schreine angeschlossen, wo sie bei religiösen Festen ihre Puppenspiele darbrachten. Von dort aus zogen einzelne Gruppen durch das Land und spielten auf ihren Bauchladen-Bühnen vornehmlich Stücke, die ihr Repertoire aus älteren Gattungen wie dem *Nō*-Theater bezogen.

## Rezitation

Seit etwa dem 10. Jh. gab es blinde Mönche, so genannte Biwa *hōshi*, die zum Spiel der Biwa-Laute („Basslaute“) zunächst religiöse, später auch weltliche Geschichten erzählen. In der Folge kamen dann hauptsächlich Heldenepen dazu, vornehmlich Episoden aus dem *Heike monogatari* (Die Geschichte vom Niedergang der Taira-Familie) wurden zu festlichen Banketten vorgetragen – ganz ähnlich wie im fernen Europa fast zeitgleich das Nibelungenlied. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts kam eine rührselige Liebesgeschichte zwischen einer jungen Frau namens Jōruri und ihrem Liebhaber, dem berühmten Minamoto Yoshitsune als neuer Stoff dazu. Das war dann der Auslöser für den Namen *Jōruri*. (Abb. 02)

## Musikalische Begleitung

Zu etwa dieser Zeit ereignete es sich auch, dass ein neues Instrument Japan im Sauseschritt verzauberte: das Shamisen, eine dreiseitige „Röhrengeige“ die die vorherige Biwa-Laute mehr oder weniger ablöste und neue Aspekte der Vortragsweisen ermöglichte. Das Shamisen ist leichter und auch lauter in ihrer Struktur als die etwas behäbigere Biwa und ermöglicht ein wesentlich flüssigeres Spiel.

Doch erst das Zusammentreffen dieser drei beschriebenen Elemente gegen Ende des 16. Jh. löste eine Entwicklung aus, die das Puppentheater in seiner Folge zu dem machen sollte, was wir heute kennen. Noch dazu kam die Begegnung zweier großer Theatermenschen, die des Stückeschreibers Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), der etwa 100 Stücke für das Puppentheater geschrieben hat, und des einflussreichen Rezitators Takemoto Gidayū (1651-1714).

Die Aufgabe des Rezitators besteht darin, den gesamten Stücktext vorzutragen und jeder einzelnen Rolle durch seine stimmliche Umsetzung Leben zu verleihen. So spricht, lacht,

weint und singt der Rezitator in einer Person für Rollen von jungen Kurtisanen bis zu alten Männern und Frauen alles, was der Text vorschreibt und springt nicht nur zwischen den verschiedenen Rollenfächern sondern auch zwischen dialogischen Redepassagen und epischen Beschreibungen immer hin und her.

In der folgenden Entwicklung wurden zahlreiche Erneuerungen in dem Puppentheater aufgenommen. Zum einen kam dem Stückeschreiber erstmals eine eigenständige Bedeutung zu und sein Name als Urheber von Theaterstücken tauchte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den Theaterzetteln neben dem des Rezitators auf, der bis dahin den Ruhm für die Aufführung für sich beanspruchte und so auch verantwortlich für die Texte zeichnete, oder dies zumindest behauptete.

Der Rezitator verschwand zusammen mit dem Shamisen-Spieler aus seinem Versteck hinter der Balustrade und wenig später taten es ihm auch einzelne Puppenspieler gleich, so dass das offene Spiel zur Norm wurde. (Abb. 03)

In der Folge wurden die Puppen so groß und komplex, dass sie nicht länger von einem Spieler manipuliert werden konnten woraufhin sich die aufwendige Manipulation einer Puppe durch drei Puppenspieler entwickelte, wie sie auch heute noch üblich ist. (Abb. 04)

All diese Entwicklungsschritte laufen einer illusionistischen Tendenz entgegen, die gerade in der frühen Entwicklungsphase des Puppenspiels in Japan vorherrschte. Gerade durch die offensichtliche Zurschaustellung aller am Puppenspiel beteiligten Einzelelemente wird ein Abstand zur Wirklichkeit erreicht, der dabei hilft, in seiner Künstlichkeit ein Geheimnis aufrecht zu erhalten, das dem Kunstgenuss des Publikums höchst zuträglich ist. So schrieb der französische Dichter Paul Claudel über einen Besuch im japanischen Puppentheater:

„Der lebende Schauspieler, so begabt er auch sein mag, verwirrt uns stets, indem er ein fremdes Element in die Rolle bringt, die er gerade spielt, etwas Flüchtiges und Gewöhnliches; er bleibt stets ein Mensch in Verkleidung. Die Theaterpuppe dagegen hat kein Leben und keine Bewegung als aus der Handlung. Sie erwacht mit der Geschichte zum Leben. Sie ist wie ein Geist, den man erweckt, indem man ihm alle seine vergangenen Taten beschreibt, die allmählich aus Erinnerung Gegenwart werden. Nicht ein Schauspieler spricht, sondern ein Wort wird Handlung. Das aus Holz gemachte Geschöpf ist die Verkörperung der Worte, die man für es spricht. (...) Das Jōruri erzielt durch andere Mittel das gleiche Ergebnis wie das Nō.“ (Claudel 1931: XII-XIII)

Der Dramatiker Chikamatsu kommt auf ganz ähnliche Gedanken wenn er der Puppe das Primat gegenüber einem Schauspieler aus Fleisch und Blut einräumt und reflektiert dies auch im Hinblick auf die sprachliche Ausgestaltung seiner Stücke:

„Jōruri unterscheidet sich insofern von anderen Formen der Dichtung, als es vor allem mit Puppen zu tun hat. Die Texte müssen lebendig sein und viel Handlung aufweisen. Da Jōruri in Theatern aufgeführt wird, in denen Kabuki, also die Kunst lebender Schauspieler gezeigt wird, muss der Autor den leblosen Holzpuppen die verschiedenen Gefühle verleihen und auf diese Weise versuchen, das Interesse des Publikums zu erregen.“ (Naniwa Miyage 1738)

An einer anderen Stelle in demselben Text formuliert Chikamatsu, dass es einen notwendigen Abstand zwischen dargestellter und tatsächlicher Wirklichkeit geben muss und nennt



Abb. 01links / Abb 01rechts Abbildung eines kairaiishi aus dem Shibai gakuya zue [Hinter den Kulissen, ein bebildeter Theaterführer], 1800.



Abb. 02 Birwa-Mönch, Illustration aus dem Shichijūichiban-shokunin-utaawase [Gedichtewettstreit der Berufe in einundsiebzig Streitgängen], ca. 1500.



Abb. 03 Abbildung eines versteckt spielenden Rezitators aus dem Jinrin kinnō zui [Bebilderte Enzyklopädie der menschlichen Beziehungen], 1690.



Abb. 04 Abbildung einer Theaterpuppe aus dem Shibai gakuya zue [Hinter den Kulissen, ein bebildeter Theaterführer], 1800.



Abb. 05 Der Dramatiker Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), Abbildung aus dem Naniwa miyage [Mitbringsel aus Osaka], 1738.



Abb. 06 TF008663,

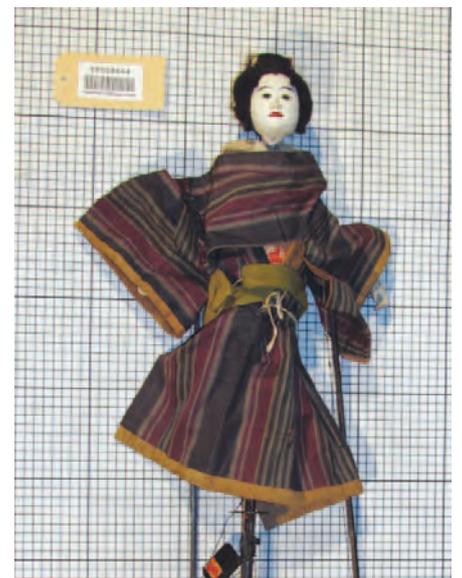


Abb. 07 TF008664

diesen Bereich „Die hauchdünne Grenze zwischen Wahrheit und Schein“. (Abb. 05)

## Stoffe

Die Stoffe des japanischen Puppentheaters speisen sich vor allem aus zwei großen Bereichen: einerseits den historischen Heldenepen des Mittelalters, die zumeist von tragischen Helden und ihrem unaufhaltsamen Untergang berichten – diese werden *jidai mono* (Historiendramen) genannt. Zum anderen gibt es das deutlich bürgerlicher geprägte *sewa mono*, das bürgerliche Trauerspiel. Hier sind es Händler und Städter, die meist in unseliger Verbindung zu einer Kurtisane in einen emotionalen Konflikt zwischen Wollen und Müssen geraten und ebenso ihrem – hier üblicherweise selbst bestimmten – Ende entgegengehen. Die meisten Stücke sind also von einer vergleichsweise tragisch-düsteren Grundstimmung geprägt. Ein Beispiel dafür ist das Stück *Shinjūten no Amijima* („Liebeselbstmord in Amijima“), das am 6. Dezember 1720 in Ōsaka am Takemoto-Theater uraufgeführt wurde.<sup>4</sup> Weniger als zwei Monate zuvor, am 14. Oktober 1720, hatte der Papierhändler Jihei aus Tenma in Ōsaka, zusammen mit der Kurtisane Koharu aus dem Teehaus Kinokuniya an einem Tempel in Amijima Doppelselbstmord begangen. Dieser Vorfall inspirierte Chika-

matsu zu diesem Stück, das einen großen Erfolg beim Publikum hatte und ganz ähnlich wie Goethes „Leiden des jungen Werther“ zu ganz vergleichbaren Resultaten führte: auch in Japan entwickelte sich so etwas wie ein „Werther-Effekt“, der ganze Scharen junger Menschen in einen aus unglücklicher Liebe verklärten Suizid trieb. Nur drei Jahre später zog das Shogunat die Konsequenzen und verbot diese Untergattung der so erfolgreichen Doppelselbstmordstücke.

## Zu den japanischen Theaterpuppen der Sammlung Fritz Fey

Die Sammlung Fritz Fey besitzt nur einige wenige japanische Theaterpuppen, darunter jedoch auch Kurioses: traditionelle Stabpuppen, die heute nur noch selten zu sehen sind. (Abb. 06, Abb. 07) Womöglich stammen sie ursprünglich aus ländlicheren Regionen wie der Insel Awaji oder auch Sado. Man kann deutlich die komplexe Mechanik erkennen, die auch bei den heute noch üblichen Theaterfiguren im Bunraku zu sehen ist und seit etwa Ende des 18. Jahrhunderts zum allgemeinen Standard avancierte. Bei diesen Figuren lassen sich beispielsweise die Augenbrauen oder auch die Augäpfel bewegen, um so einen naturalistischeren Eindruck zu vermitteln.

## LITERATUR

**Adachi, Barbara C.:** *Backstage at Bunraku: A Behind-the-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*. New York, 1985

**Adachi, Barbara C.:** *The Voices and Hands of Bunraku*. Tokyo, 1978

Chikamatsu, Monzaemon & Donald Keene. *Major Plays of Chikamatsu*. New York, 1961

**Chikamatsu, Monzaemon & Donald Keene.** *The Battles of Coxinga: Chikamatsu's Puppet Play, Its Background and Importance*. London, 1951

**Chikamatsu, Monzaemon & C. Andrew Gerstle:** *Chikamatsu 5 Late Plays*. New York, 2001

**Gerstle, C. Andrew:** *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*. Cambridge, 1986

**Hironaga, Shuzaburo:** *The Bunraku Handbook: A Comprehensive Guide to Japan's Unique Puppet Theatre with Synopses of All Popular Plays*. Tokyo, 1976

**Hirose, Hisaya:** *Ningyō jōruri no rekishi*. Tokyo, 2001

**Kawatake, Toshio:** *A History of Japanese Theater II: Bunraku and Kabuki*. Tokyo, 1971

**Keene, Donald:** *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*. Tokyo, 1965

**Matsudaira, Meiko:** *Bunraku ni akusesu*. Kyoto, 2003

**Ningyō Butaishi Kenkyūkai (Hg.):** *Ningyō jōruri butaishi*. Tokyo, 1991

**Ortolani, Benito:** *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, 1995

**Regelsberger, Andreas:** *Fragmente einer Poetologie von Puppe und Stimme: Ästhetisches Schrifttum aus dem Umfeld des Puppentheaters im edozeitlichen Japan*. München, 2011 (im Druck)

**ders.:** Schauspielerkörper, Puppenkörper und die Stimme des Rezipienten. Zur Imagination in Kabuki und Jōruri. In: *NOAG* 183-184, o.O., 2008, pp. 105-116

**Schauwecker, Detlef:** *Studien zu Chikamatsu Monzaemon: zwei bürgerliche Puppenspiele sprachlicher Stil und Struktur mit Kommentar*. Kyoto, 1975

**Schönbein, Martina:** *Die Michiyuki-Passagen in den Sewa-Jōruri des*

*Dramatikers Chikamatsu Monzaemon (1653-1724): Struktur, literarische Stilmittel und Rezeption*. Wiesbaden, 1994

**Scholz-Cionca, Stanca und Andreas Regelsberger (Hrsg.):** *Japanese Theatre Transcultural: German and Italian Intertwinings*. München, 2011

**Torigoe, Bunzō:** *Chikamatsu no jidai*. Tokyo, 1998

**ders.:** *Ōgonjidai no jōruri to sono ato*. Tokyo, 1998

**ders.:** *Kyō no bunraku*. Tokyo, 1997

**ders.:** *Kabuki to bunraku no honshitsu*. Tokyo, 1997

**ders.:** *Jōruri no tanjō to kojōruri*. Tokyo, 1998

**Wakatsuki, Yasuji:** *Ningyō jōrurishi kenkyū: ningyō jōruri sanbyakunenshi*. Tokyo, 1998

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Zu Brechts Rezeption japanischer (und chinesischer) Theaterformen siehe: Tatlow, Antony. *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation*. Bern; Frankfurt; Las Vegas: Peter Lang, 1977.

<sup>2</sup> Zum Kyōgen siehe: Scholz-Cionca, Stanca. *Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert: vom mittelalterlichen Theater der Aussenseiter zum Kammerspiel des Shogunats*. München: Iudicium, 1998.

<sup>3</sup> Zum Kabuki siehe z.B.: Scott, A. C. *The Kabuki Theatre of Japan*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1955. Ernst, Earle. *The Kabuki Theatre*. New York: Oxford University Press, 1956. Gunji, Masakatsu und Chiaki Yoshida. *Kabuki*. Tokyo: Kodansha International, 1969.

Leims, Thomas. *Die Entstehung des Kabuki: Transkulturation Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert*. Leiden: E.J. Brill, 1990.

<sup>4</sup> Zu diesem Stück siehe z.B.: Chikamatsu, Monzaemon und Donald H. Shively. *The Love Suicide at Amijima (Shinjū Ten No Amijima), a Study of Japanese Domestic Tragedy by Chikamatsu Monzaemon*. Donald H. Shively. Cambridge: Mass., Harvard University press, 1953. Chikamatsu, Monzaemon und Detlef Schauwecker. *Monzaemon Chikamatsu, Tod in Amijima: Ein bürgerliches Trauerspiel*. Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1984.



SILKE TECHNAU

## FIGURENTHEATER – 100% SZENE

*Schnittpunkte zwischen Puppentheatergeschichte und heutiger Theaterarbeit mit Figuren*

**E**s geht um einen speziellen Blickwinkel auf das TheaterFigurenMuseum: den Blickwinkel aus der aktiven Figurentheaterszene.

Eine besondere Szene ist das. Die Theaterwissenschaft behandelt sie allenfalls am Rande.

Eine Theaterkritik mit dem Gegenstand und seinem gesellschaftlichen Umfeld angemessenen Kriterien bildet sich nur am Rande internationaler Festivals heraus.

Das Publikum liebt diese Szene: die Kinder brauchen sie, um aufzuwachen, die zunehmend ins Figurentheater strömenden Erwachsenen erleben eine ungeheuer vielschichtige Begegnung mit ihrer eigenen Phantasie, ihrer eigenen Welt.

Mit ihrer kreativen Intelligenz haben die Puppenspieler in den letzten 60-100 Jahren sich ihre Szene „selbst“ geschaffen – fast eine Parallelwelt.

International schlossen sie sich 1929 in der „Union Internationale de la Marionnette“ (UNIMA) zusammen.

Der jetzige deutsche Berufsverband existiert seit 1968.

Es gibt selbst organisierte **Weiterbildungsstätten**, in der Berufspuppenspieler junge Kollegen ausbilden. Es gibt zwei Studiengänge, die der Hochschulausbildung zu Darstellender Kunst angeschlossen sind: einen seit 1972 in Ost-Berlin und einen in Stuttgart seit 1983.

Es gibt drei **Fachzeitschriften** in Deutschland; das ist einzigartig auf der Welt: ein Land hat normalerweise höchstens eine Fachzeitschrift.

Es gibt ca. 20 - 30 **feste Häuser** mit eigenem Ensemble – z.T. städtisch bzw. als Sparten der Landestheater: Meiningen, Mag-

deburg, Halle, Erfurt, Gera, Dresden, Bautzen, Frankfurt/Oder, Augsburg, Düsseldorf, München, Konstanz usw. und ca. 15 Gastspielhäuser: Lübeck, Stuttgart, Pulheim, Bremen, Berlin, Wolfsburg, usw.

Es gibt ca. 600 **mobile** professionelle **Bühnen** und in vielen kleineren Städten z.T. seit Jahrzehnten regelmäßige Figurentheaterfestivals oft in Zusammenarbeit mit dort ansässigen Puppenspielern (Straubing, Göttingen, Husum, Kappeln, Braunschweig, Nürnberg/Erlangen/Fürth, Magdeburg, Stuttgart, Gernsbach, Bottrop, Bochum, Goslar, Wolfsburg, usw.).

Und es gibt den **Fachverlag** für Masken-, Puppen- und Figurentheater: puppen & masken /W.Nold/Frankfurt am Main, der die gesamte Fachliteratur des deutschsprachigen Raumes in seinem Versand auflistet und einen Großteil davon selbst verlegt hat.

Es existieren viele kleinere **Privatsammlungen** (ca. 20-30; hier wird zurzeit von der UNIMA recherchiert), einige private Museen (hier wären besonders Nikolaus Hein in Berlin, Fritz Fey in Lübeck zu nennen) und drei große, mit öffentlichem Geld geförderte **Museen** (München, Dresden, Bad Kreuznach). Zurzeit entstehen das Mitteldeutsche Figurentheaterzentrum in Magdeburg und das Internationale Schattentheaterzentrum in Schwäbisch Gmünd.

**Nikolaus Hein** sammelt seit 1970 und steht mit seiner eher kleinen Ausstellungsfläche in Berlin-Neukölln für interessante, durchaus auch provozierende Ausstellungen. Die eindruckliche Wanderausstellung z.B. von 1999/2000 „Frontpuppentheater“ mit russischen, deutschen und englischen Exponaten entstand mit bisher nie gezeigten Leihgaben u.a. aus Moskau. Dazu gab es einen ausführlichen wissenschaftlichen Katalog.

Die sehr große **Münchener Puppentheatersammlung** wurde 1940 eröffnet und ist seitdem mit Zeugnissen zu internationa-

lem und vor allem deutschem Figurentheater, mit Grafiken und Fachliteratur und seit den 1980er Jahren auch mit der Sammlung von Exponaten und Zeugnissen aus Schaustellerei und populärer Unterhaltungskultur stetig angewachsen. Die Sammlung ist an das Münchner Stadtmuseum angeschlossen. Wechselausstellungen zu modernen Themen, eine Aufführungsreihe und ein kleines internationales Festival prägen das Profil.

In **Dresden** wird seit 1918 vor allem die reiche sächsische, Jahrhundert alte Marionettentheatertradition und das DDR-Puppentheater dokumentiert. Dieses Museum hat leider keine eigene Ausstellungsfläche mehr. Es gibt zur Zeit nur eine sehr eingeschränkte Dauerausstellung im Sächsischen Volkskundemuseum. Der Leiter Lars Rebehn arbeitet jedoch seine Sammlung für die Öffentlichkeit mit hervorragenden wissenschaftlichen Studien zur sächsischen Puppentheatergeschichte auf.

In **Bad Kreuznach** ist die Sammlung Rother – hier liegt der Schwerpunkt auf den 60er Jahren bis heute – im Museum für Puppentheaterkultur (PUK) untergebracht. Sie wird seit 2005 von dem Puppenspieler Markus Dorner geleitet und hat für die Szene das interessanteste Profil: Jährlich findet ein Festival mit Symposion zu einem bestimmten Thema statt, das anschließend für alle Puppenspielinteressierten in der Fachzeitschrift der UNIMA „Das andere Theater“ besprochen wird. Im Herbst und Winter gibt es eine Wochenendaufführungsreihe. Die Exponate sind „szenisch“ ausgestellt (eine eindruckliche Ausstellungskonzeption, die Karl-Heinz Rother entwickelt hat). Die Ausstellung wird häufig verändert aufgrund der vielfältigen Exponate zum Puppentheater des 20. Jahrhunderts bis heute – und besonders sind die interaktiven museumspädagogischen Bereiche hervorzuheben: ein lebendiges Museum für Publikum und Spieler.

In diese Reihe – das wünscht sich die Szene – sollte sich die große und bisher recht unbekannt **Sammlung Fey** mit einem eigenen Profil einfügen. Die Besonderheit in Lübeck besteht darin, dass die Ausstellung der Sammlung gleich neben dem **Figurentheater Lübeck** – beide Institutionen gleich nebeneinander in alten Kaufmannshäusern – untergebracht ist: eine der größten Sammlungen Europas neben einem von professionellen Puppenspielern (und Theaterwissenschaftlern) betriebenen Spielort, der seit 2007 als Gastspielhaus konzipiert ist. Hier findet ganzjährig Theater für Kinder und für Erwachsene statt – und es gab ein erstes Festival 2010.

Die Kooperation beider Häuser zum Thema Figurentheater mit Inszenierungen, Ausstellungen und wissenschaftlicher Begleitung wird mit den traditionellen Aufführungen „Karagöz“ (August 2011) und „Marionettentheater aus Burma“ (Oktober 2011) und vor allem mit dem Projekt „Harry Kramer“ im Februar 2012 beginnen.

Was interessiert nun einen heutigen Berufspuppenspieler an der kreativen Arbeit mit einer solchen Sammlung? Dass anregende Ausstellungen zu den verschiedensten Themen gemacht werden, dass Wissenschaftler, Künstler, historische und gegenwärtige Zeugnisse und besondere Inszenierungen zusammen treffen, dass am besten auch das Publikum eingebunden wird!

Der **Künstler** lässt sich natürlich inspirieren – von allem, so auch von Geschichte und Tradition; aber was ist überhaupt

Tradition? Da gibt es viele Aspekte, die durchdrungen werden müssen – intuitiv und intellektuell. Wenn man zu einem Medium greift wie dem der Theaterfigur, so begibt man sich als Künstler zunächst in eine bestimmte – wahrscheinlich archaische – Kommunikationsstruktur; sagen wir: in ein Dreiecksverhältnis. Der Künstler animiert, spielt, verlebendigt in seinem Sinne ein aus bestimmtem Material bestehende Skulptur, die der Zuschauer sich nun wiederum seinerseits zum Bild machen muss. Der Puppenspieler gibt durch die in die Theaterfigur gegebene Energie und Gestik dem Zuschauer die Möglichkeit, in sich eigene Bilder entstehen zu lassen, wachzurufen. Das unterscheidet Figurentheater von jeder anderen darstellenden Form.

Für uns Spieler heißt das, sich minutiös klarzuwerden über die suggestive Wirkung von Materialien und Farben, von Formen, Gestik, Tempi usw., um die erwünschte Rezeption zu erreichen. Was aber im Zuschauer darüber hinaus noch an weiterer, vielfältiger Rezeption entsteht, ist dessen Eigenleistung.

Das bedeutet insbesondere bei traditionellen Figuren, wie z.B. dem Kasper, dem Guignol, dem Pulcinella, dem Krokodil, der Hexe usw., dass der Spieler nicht willkürlich mit diesen Figuren umgehen darf, sie gehören ihm nicht. Das gilt im gleichen Maße auch für alle anderen Figuren, mit denen z.B. eine Geschichte erzählt wird – sie dürfen vom Spieler nicht willkürlich verwendet werden, wieder ‚irgendwie Material‘ werden; der Zuschauer wird ungehalten, ‚steigt aus‘, fühlt sich um seine Bilder betrogen.

Dies sei vorausgeschickt, um zu begreifen, wie wir heute mit Tradition umgehen könnten.

Dazu wollen wir aus unserer Theaterarbeit zwei Beispiele geben.

Das **Handpuppenspiel ist als Jahrmarktkasperspiel** seit Jahrhunderten bei uns bekannt. In den Museen befinden sich die verschiedenen, meist recht großen Holzköpfe in Vitrinen. Schaut man genauer hin, sieht man den, den Polizisten, den Räuber, Gretel, Mariechen, Judy usw. und die verschiedenen Kasper; man sieht dicke Lippen, Pickel und Warzen, große Augen, riesige Hüte, Mützen und Hauben, dicke, lange Nasen, Bäuche und Buckel. Man sieht den von Michail Bachtin beschriebenen karnevalistischen, quellenden grotesken Leib. (vgl. Bachtin 1969) In dem Moment, wo man sich fragt, warum die Figuren so aussehen und wie überhaupt damit gespielt worden ist und wo und wieso, ist man schon mittendrin in den Fragestellungen an ein Museum, an die Kulturgeschichte und vor allem an die Theatergeschichte. Wie und womit hat der einzelne Spieler auf dem Jahrmarkt – oder im Gasthaus oder im Zelt – gespielt, seine Geschichten erzählt, seine Wirkungen erzielt, seine Bühnenpräsenz erzeugt? Was kann ich heute aus diesem alten Handwerk lernen, „aufheben“?

Es ist faszinierend, so einen alten bis zu 700g schweren massiven Kopf in der Hand/auf dem Finger zu halten. Diese Figuren waren nicht hübsch oder vorbildlich, sie waren dämonisch, bissig, spöttisch, böse, grotesk, unverschämt. Die Handpuppenspieler hatten jahrhundertlang flackerndes Licht, alle ihre Figuren tauchen von unten auf und verschwinden dort wieder in dieser Bodenlosigkeit, dem Rachen des Bühnenaus-



*Abb. 01 -06 Walter Büttner spielt mit verschiedenen Handpuppen – Kasper/Teufel und Faust/Mephisto – rhythmische Begegnungen; dabei begleitet er die Figuren mit Stampfen oder stilisierten, tänzerischen Körperbewegungen und erhöht damit ihre Bühnenpräsenz.*



schnitts, der Hölle. Sei es, dass die Puppenspieler stehende Holzbühnchen hatten oder – wie in der Sammlung Fey ausgestellt – mit der Bühne über dem Kopf umherliefen, sie waren jedenfalls nicht zu sehen: In der noch erhaltenen polnischen Puppentheatertradition wird die Hölle als unterer Teil der Bühne noch klar so benannt. Der Zuschauer lacht über die kleinen, grotesken oder dämonischen, ausgesprochen vitalen Gestalten, er lacht sie aus. Es ist das Lachen des Karnevals, das Lachen über den Krüppel, über die eigene Unzulänglichkeit, die eigenen Ängste, über den Tod, über die schreckliche Maske, es ist das subversive, böse Lachen – in der Karnevalstradition aufgehoben, das hier in die Kaspertheatertradition eingegangen ist.

In dieser Hölle verbirgt sich aber der Körper des Puppenspielers, ein wichtiger immer wieder unbeachteter Teil des Dreiecksverhältnisses. Und wie wurde da gespielt? Was gibt es da noch für Zeugnisse? Grafiken, Erinnerungen, Abbildungen, Texte ... und mein Besuch bei einem traditionellen Handpuppenspieler mit Fragen, Neugier, Kamera.

Dieser Besuch bei **Walter Büttner** förderte Erstaunliches zu Tage.

Das **traditionelle Handpuppentheater**, das Ritual des Jahrmarkt-kasperspiels, hatte seine eigenen Methoden, die intensive Bühnenpräsenz eines Solospielers zu erzeugen. Die Körperhaltung des Puppenspielers Walter Büttner (1907-1990), sein chargierter Einsatz der Stimme mit Pathos, Dialekt, mit Tempowechseln, sein rhythmisches Stampfen mit den Füßen, sein Klopfen auf der Spielleiste, sein rhythmisches Spiel mit den schweren Figuren und Requisiten (Abb. 01 - 06) deuteten auf theateranthropologische Prinzipien<sup>1</sup>, die sich in allen Theatertraditionen nachweisen lassen – sowohl in Japan, als auch in Tschechien, Italien und dort besonders in Sizilien, in Belgien usw. – soweit sie noch existieren.

Der besondere Einsatz der weithin tragenden Stimme, die spezielle schwingungsvolle, konzentrierte tänzerische Art, sich zu bewegen, die schweren Figuren, die körperverhüllende Bühne sind die Versatzstücke, die in einer Sammlung dokumentiert sein sollten, um Tradition erkennbar und rekonstruierbar zu machen. Ein TheaterFigurenMuseum sollte nicht nur die Puppe als Objekt ausstellen, sondern das theatrale Umfeld, das „Dreiecksverhältnis“, in dem die Theaterfigur existiert und aktiv ist, ihre Aufführungssituation im Blick haben, mit erwerben und auch ausstellen. Dies wäre mit der komplexen Sammlung Fey gut möglich.<sup>2</sup>



*Abb. 07 Marionettenspielkreuz  
für Stabmarionetten mit  
beweglichem Halsgelenk*

*Abb. 08 Scheibentechnik  
im Marionettenkörper  
im Bau bzw. im Spiel.*



Für das traditionelle Marionettenspiel – und hier besonders in Tschechien, Belgien und vor allem Sizilien – lassen sich ebenfalls theateranthropologische Prinzipien nachweisen: auch hier die schweren, rhythmisch zu spielenden Figuren, das ‚Pathos‘ der alten emotionalen, oft rhythmischen Verstexte und hier vor allem zusätzlich noch der Klang der überlieferten Musikinstrumente, der heute manchmal ungewohnt historisch ist, und das Spiel des Materials im Licht, usw. In einer Ausstellung über psychologische Bedeutungen von Wahrnehmungen sah ich einmal einen hölzernen Engelskopf, der von oben beleuchtet wurde: fein geschnittene Züge, ein freundliches weiches Gesicht; dann sprang der Lichtpunkt um, kam von unten: ein diabolisch blickender, kleiner gefährlicher Kopf schaute plötzlich den Betrachter an. Und auch hier ist genau der Sammler gefragt, der nicht nur die einzelne Puppe anschafft, sondern gerade diese verschiedenen Zeugnisse der Theaterkultur als zusammengehörig begreift, im Ganzen erwirbt und ausstellbar macht.

Die Marionette, die in der flandrischen, tschechischen und sizilianischen Tradition den Hauptführungsstab, eine Metallstange, durch den Kopf in den Brustkorb versenkt hat, ist eine schwere derbe Holzfigur, die sich mit Schwüngen und Stopps, mit derben Drehungen, mit emotionalen Monologen oder heftigen großen Schlachtszenen entfaltet. Ihr besonderer Rhythmus, der sie deutlich von den Fadenmarionetten unterscheidet, reizte uns, mit dieser Führungstechnik zu experimentieren. Man lernt aus

der Art, wie Gesichter und Profile geschnitzt sind, wie das Verhältnis von Körper einerseits und Kopf und Händen andererseits die Ausdruckskraft der Marionette prägen. Man lernt aus der traditionellen Anwendung von Beleuchtungswinkeln über die dämonische Bühnenpräsenz dieser Figuren.

Wir wollten aber auch die kleine Bewegung, den feinen Blickkontakt, das Senken des Kopfes für unser Marionettenspiel nutzen und entwickelten so für die Inszenierungen „Im Weißen Rössl“ und „Der Schimmelreiter“ diese traditionelle Stabmarionette weiter. Es entstand mit dem Hamburger Figurenbildner Jürgen Maaßen, der die Sammlung Rother lange restauratorisch betreut hat, ein neues Führungskreuz (Abb. 07), das feine Bewegungen und rhythmische Schwünge ermöglicht, und der Stab geht nicht durch den Kopf in den Körper der Marionette, sondern von hinten in den Brustkorb. Das Halsgelenk ist beweglich, sodass auch die feineren 45°-Winkelbewegungen des Kopfes möglich sind. Darüber hinaus wurde in die Körper die von dem Engländer John Wright in den 50er Jahren entwickelte Scheibentechnik für die untere Wirbelsäule – sie ist sozusagen bereits eine moderne Tradition im Marionettenbau geworden – eingearbeitet (Abb. 08, Abb. 09), sodass diese Marionette eine den heutigen Sehgewohnheiten entsprechende feinere Gestik hat, aber sich auch ganz traditionell bewegen kann. Was diese Figur dadurch heute noch leistet, wie all ihre traditionellen Vorgänger durch die Jahrhunderte zuvor, ist die emotionale Bindung des Zuschauers.

Und so wünschen wir als Spieler uns, dass die Marionette als Theaterfigur ebenso ausgestellt würde: nämlich in ihrem szenischen Kontext, mit ihren Bühnenprospekten, mit Bezug zu ihren Mitspielern, mit dem Licht, für das sie gebaut wurde.

Was kann dazu eine Sammlung leisten? Zunächst einmal, das ist augenfällig, kümmert sie sich um das Zentrum des Dreiecksverhältnisses: um die Figur, das Figurentheater.

Sie sollte die Arbeit der Künstler begleiten: die Spieler und die Figurenbildner.

Sie kann theatergeschichtliche Traditionen oder Erscheinungsformen bewahren als besondere Spiegel gesellschaftlicher Ereignisse, die dann wiederum mit verschiedenen wissenschaftlichen Methoden betrachtet werden können: wie der ‚Rekonstruktion‘,



Abb. 09 Scheibentechnik im Marionettenkörper im Bau bzw. im Spiel.

der sozialwissenschaftlichen/sozialhistorischen Analyse, der kulturhistorischen Deutung und auch der Ausstellung. Das Interessante gerade an der Sammlung Fey ist, dass sie dies auf den verschiedensten Ebenen leisten kann, aufgrund der Vielfalt der Exponate wie Figuren, Bühnen, historische Technik, Theaterkritiken, Musikinstrumente, Selbstzeugnisse aller Art, historische und moderne Fachliteratur.<sup>3</sup>

Vergessen scheinen die rhythmischen Instrumente, mit denen Marionettenspiel begleitet wurde, vergessen scheint die tänzerisch-rhythmische Spielweise, vergessen scheint die Vortragsweise der alten Epen mit rhythmischem Stampfen und Singang, vergessen scheint die physische Bedeutung von Pathos und Liturgie. Und so finden in Zusammenarbeit mit der UNIMA immer wieder Treffen auf der ganzen Welt statt, wo sich Puppenspieler, Theaterhistoriker, Sammler und Kulturwissenschaftler über Figurentheatergeschichte, über Traditionen und Entwicklungen im Figurentheater austauschen.

Das Figurentheater Lübeck strebt 2012 in enger Kooperation mit dem TheaterFigurenMuseum ein Festival zum Thema Musik und Figurentheater an: Moderne und „rekonstruierte“ Inszenierungen sollen sich begegnen, traditionelle und moderne Theatermusiker, Musikwissenschaftler, Komponisten, Theaterwissenschaftler und natürlich das interessierte Publikum.

#### LITERATUR

**Bachtin, Michail M.:** *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* München; Wien, 1969

**Kolland, Dorothea (Hg.):** *FrontPuppenTheater – Puppenspieler und Kriegsgeschehen.* Berlin, 1997

**Technau, Silke:** *Zu Besuch in der Kasperbude. Streifzüge über den Jahrmarkt ins Figurentheater.* Frankfurt/Main, 1992

**UNIMA e.V. (Hg.):** *Das andere Theater,* Fachzeitschrift der UNIMA Deutschland e.V.

#### INTERNETQUELLEN

[www.unima.de](http://www.unima.de)  
[www.figurentheater.de](http://www.figurentheater.de)

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Theateranthropologische Fragestellungen tauchen Ende des 20. Jahrhunderts im Rahmen einer breitgefächerten wissenschaftlichen Debatte um den „Körper“ auf: um die Erscheinung des Körpers, seine Fähigkeit zur Wahrnehmung durch alle fünf Sinne und seine Ausdrucksfähigkeit mit Stimme und Bewegung. Wahrnehmungen aller Art sind einerseits historische Phänomene; es gibt eine vielschichtige Geschichte der Wahrnehmung wie es eine ebensolche Geschichte der Bewegung gibt oder eine Geschichte des Lachens, der Kindheit, der Kommunikation usw.

Grundlage der Theateranthropologie ist die Feststellung, dass unabhängig von Tradition und Kultur, von europäischen oder asiatischen Stil- und Ausdrucksformen für Darsteller bestimmte prinzipielle Verhaltensregeln körperlicher Ausdruckskraft bestehen, eine Art Körpergrammatik. Theateranthropologie versucht, das soziokulturelle und physiologische Verhalten des Menschen in der Situation der Darstellung beschreibbar und damit praktisch verfügbar zu machen.

<sup>2</sup> In der Inszenierung „Zasper“ von Matthias Brand nach einer Idee von Fred und Maxie Wander 1984 haben wir mit diesen traditionellen Elementen gespielt, sie ‚gebrochen‘, in die heutige Zeit versetzt. Dahinter verbarg sich auch die kritische Haltung unserer Puppenspielergeneration in Ost- und Westdeutschland zum „Kasper“, der seit den 70er Jahren mehr und mehr vom idolisierten „Volksheld“ aus der Wandervogelbewegung zur „Kunstfigur“ geworden ist.

<sup>3</sup> Hier sind zum Beispiel Konstruktionszeichnungen und über Jahrzehnte hinweg in Aufführungen erprobte Tipps zum Bühnen- und Figurenbau aufgeschrieben, die immer wieder nachgelesen werden können – wie zur Guckkastenbühne, zum Papiertheater, zum Schattentheater, zum Bau einer Kakautzky und anderen traditionellen Erscheinungsformen im Figurentheater, die vielleicht zur Zeit nicht mehr aktuell sind, aber jederzeit neu belebt werden können.



MYRIAM FINK (HAMBURG)

## DIE VIELFALT ASIENS

*Versuch einer Bestandsaufnahme am TheaterFigurenMuseum Lübeck*

Als Ethnologin mit dem Regionalschwerpunkt Asien ist es leicht nachvollziehbar, dass mein besonderes Interesse den Figuren dieses Kontinents gilt. Im Folgenden möchte ich daher einen Überblick über diesen Bereich geben – sowohl in Zahlen als auch im Sinne einer „kulturhistorischen Annäherung“ an die Thematik des asiatischen Puppentheaters. Da die Sammlung von Fritz Fey jun. noch immer wächst, d.h. fortwährend um neue Exponate erweitert wird, können hier keine endgültigen Mengenangaben erfolgen. Dennoch soll anhand der Tabelle ein Eindruck davon entstehen, wie sich der asiatische Teil des Lübecker TheaterFigurenMuseums zusammensetzt. In der Tabelle sind die zum Zeitpunkt der Erfassung aktuellen Stückzahlen des Figurenbestands aufgeführt und nach Ländern unterteilt<sup>1</sup>:

FIGURENBESTAND ASIEN	
LAND	ANZAHL
Indien	1.619
Indonesien	1.365
China	906
Türkei	218
Thailand, Laos, Kambodscha	153
Birma	58
Sri Lanka	21
Japan	13
Vietnam	7
Malaysia	2
Iran	2
Usbekistan	ca. 20
Unbekannt	35
<b>GESAMT</b>	<b>ca. 4.420</b>

Im nächsten Abschnitt folgen einige Erläuterungen zu den in der Sammlung enthaltenen asiatischen Theaterfiguren, die anhand bestimmter regionaltypischer Charakteristika ihrer jeweiligen Herkunftskultur zugeordnet werden konnten. Nicht immer war eine eindeutige Identifizierung des gesuchten Landes möglich, daher sind 35 Objekte der Kategorie „Unbekannt“ zugeteilt. Im Datenbanksystem wurde hier auf eine Länderbezeichnung gänzlich verzichtet und lediglich „Asien“ als Herkunftsregion angegeben<sup>2</sup>. Des Weiteren gibt es stilistische Ähnlichkeiten der Figuren verschiedener Länder – in der Regel handelt es sich um Nachbarstaaten, weshalb in einigen Fällen ein bestimmtes Land im Thesaurus der Suchdatenbank für mehrere mögliche Länder steht. Dies betrifft insbesondere Malaysia, Thailand, Kambodscha und Laos. Thailand steht als übergeordnete Kategorie für Objekte, die mit großer Wahrscheinlichkeit aus Thailand stammen, bei denen eine Herkunft aus den (oben genannten) benachbarten Staaten jedoch nicht ausgeschlossen ist. Vor allem bei den als thailändisch klassifizierten Schattenspielfiguren kann es sich in einigen Fällen auch um Figuren aus Malaysia oder Kambodscha handeln. Einen besonderen Fall stellen auch die Theaterfiguren aus Usbekistan dar. Die ca. 20 usbekischen Handpuppen, die laut Fritz Fey zum Bestand seiner Sammlung gehören, sind in der digitalen Datenbank mit der Herkunftsregion „Europa“ gekennzeichnet. Da sie kein „typisch asiatisches“ Aussehen aufweisen, sondern viel mehr den osteuropäischen Figuren ähneln, wurden sie bei der Zuordnung schlichtweg übersehen. Bei den mehreren Tausend Figuren, die wir Mitarbeiter gemeinsam mit dem Sammler am Bildschirm klassifiziert haben, können fehlerhafte Zuordnungen dieser Art nicht immer vermieden werden. Asien kennt eine Vielzahl von Puppentheaterarten, die fast alle in der Sammlung des Lübecker TheaterFigurenMuseums vertreten sind. Die Marionetten, Handpuppen, Stabfiguren, Stockpuppen, Masken und Schattenfiguren stammen aus unterschiedlichen Kulturen des Kontinents und zeigen daher facettenreiche Erscheinungsformen. Im Rahmen dieses Beitrags kann diese „Artenvielfalt“ leider nur in verkürzter Form vorgestellt werden.

Der zweite Teil dieses Artikels ist der kulturellen Entwicklung und Bedeutung des Figurentheaters in Asien gewidmet. Auf Vermischungen der Stile soll näher eingegangen werden, zudem möchte ich den engen Zusammenhang von Ritual und Theater deutlich machen, der für alle hier behandelten Kulturen bezeichnend ist.

## Ein Überblick über den asiatischen Teil der Sammlung Fey

### Indien

Mit derzeit 1.619 Figuren ist der indische Subkontinent am stärksten vertreten, was sich leicht durch die guten Kontakte des Ehepaars Fey zu Puppenspielerfamilien in ganz Indien erklären lässt. Aufgrund der südindischen Herkunft von Saraswathi Fey ist Indien die zweite Heimat des Sammler-Paars. Das dortige Depot der Sammlung wurde erst gegen Ende des Projekts der digitalen Sammlungserfassung aufgelöst, die restlichen Figuren wurden per Container nach Deutschland verschifft. Im Juli 2011 wird der Bestand somit um rund 250 indische Figuren erweitert. Derzeit sind diese Figuren noch nicht erfasst.

Die Sammlung Fey kann mit einer beeindruckenden Vielzahl indischer Theaterfiguren aufwarten, wovon der mit Abstand größte Teil Schattenfiguren sind (1.376 Stück).

Die ledernen Schattenfiguren Indiens können erhebliche Unterschiede in Größe, Bemalung und körperlicher Gestalt aufweisen, abhängig davon, aus welcher Region des Subkontinents sie stammen. Auch die Bezeichnungen für die verschiedenen Stile sind je nach Bundesstaat und Region verschieden – was im Übrigen für alle Puppentheaterformen Indiens gilt. Aufgrund der immensen Anzahl von über 100 Sprachen und Dialekten ist dies nicht weiter verwunderlich. Als Basis-Terminus steht in vielen Regionen die Bezeichnung *Bomalattam* oder *Bomalatta*, was soviel heißt wie „Tanz mit den Puppen“. <sup>3</sup> Im Schattentheater wird die Bezeichnung *Thol* oder *Tholu* (Leder) hinzugefügt, was auf das Material der Figuren hinweist. In Kerala ist das Schattenspiel unter dem Namen *Thol Pavai Kuthu* (*Pavai* Puppe, *Kuthu* Tanz) bekannt und in Karnataka heißt es *Togalu Gombai Atta* (*Togalu* Leder, *Gombai Atta* Puppentanz). <sup>4</sup> (vgl. Gründ 1985)

Alle indischen Schattenfiguren werden aus gegerbter Tierhaut gefertigt, wobei das verwendete Leder je nach mythologischer Rangfolge des dargestellten Charakters variiert: Wichtige Hauptfiguren, wie etwa der

Götterkönig Rama (*Abb. 01*), wurden traditionell aus der Haut von Antilopen oder Hirschen hergestellt. Im Allgemeinen wurde meist Büffel-Leder verarbeitet, welches heute für alle Figurentypen verwendet wird. Typische Merkmale indischer Schattenfiguren sind ein gedrungener, kräftiger Körper sowie breite, stark vereinfachte Gliedmaßen. Da zur Herstellung neuer Figuren stets die vorhandenen Figuren als Schablone benutzt werden, nehmen die Einzelteile mit der Zeit immer etwas an Umfang zu. Häufig werden Kopf, Beine und Füße in der Profilansicht gezeigt, der Oberkörper mit Armen in der Frontalansicht. Die gängige Größe indischer Schattenfiguren beträgt zwischen 100 und 150 cm. Ihre Breite variiert zwischen 60 und 100 cm. Figuren aus Andhra Pradesh und Tamil Nadu können sogar eine Körperlänge von 240 cm erreichen. Für das Spiel mit diesen Schattenfiguren, die zu den größten der Welt zählen, muss der Schirm eine Höhe von über drei Metern und eine Breite von bis zu sechs Metern aufweisen. (*Abb. 02*)

Indische Theaterfiguren – ob Marionetten, Handpuppen oder Stockfiguren – können ebenfalls eine stattliche Größe erreichen. Ihre Haarpracht ist meist aus Menschenhaar gemacht, die Kleidung wird aus indischer Seide oder Baumwolle handgenäht. Die bis zu einem Meter großen Faden-Marionetten (*Bomalattam*) aus Tamil Nadu (Südindien) tragen mehrere Schichten feiner Kleider übereinander. Aus Respekt vor den Ahnen werden abgenutzte Gewänder nicht entfernt, sondern mit neuen überdeckt. Auf diese Weise kann nachvollzogen werden, welche Kostümierung frühere Puppenspieler benutzten – so hinterlässt jede Generation ihr „Markenzeichen“ (*Abb. 03*). Von den etwa 100 bis 150 Jahre alten Holzmarionetten aus Orissa (*Gopalila Kandhei*) fehlt dagegen jegliche Bekleidung. Umso eindrucksvoller ist die Bauweise der meist aus Mango-Holz gefertigten Figuren zu erkennen, die an Ellbogen, Knien, Händen und Füßen bewegliche Gelenke aufweisen (*Abb. 04*). Die Form der Kopfbedeckung ist im Maharaja-Stil <sup>5</sup> geschnitten und weist auf einen adligen Herrscher-Charakter hin. Handpuppen unterschiedlicher Ausführung gehören zur Sammlung, so z.B. die aufwendig hergerichteten *Kathakali*-Großhandpuppen (*Parvakoothu Kathakali*), die ebensolche Masken tragen, wie die menschlichen Darsteller dieser Tanzform (*Abb. 05*). Die zwei *Kathakali*-Figuren der Sammlung Fey, die derzeit in der Ausstellung bewundert werden können, sind jüngerer Datums. Der *Kathakali*-Tanz, der im südindischen Bundesstaat Kerala entstanden ist, zählt jedoch zu den ältesten Tän-



Abb. 01 Rama, Schattenspielfigur, Kerala, Südindien (Foto: Fey)



Abb. 02 Balaram, Krisnas Bruder, Schattenspielfigur aus Tamil Nadu, Südindien (Foto: Fey)

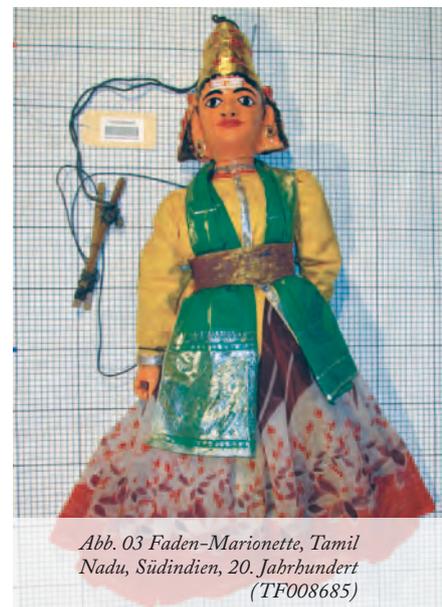


Abb. 03 Faden-Marionette, Tamil Nadu, Südindien, 20. Jahrhundert (TF008685)



Abb. 04 Holzmarionetten, Orissa, Nordostindien, vermutlich Ende 19. Jahrhundert (TF013850-TF013858) (Foto: Fey)



Abb. 05 Kathakali-Handpuppe, Kerala, Südindien, 20. Jahrhundert (TF008638)



Abb. 06 Wayang Golek, Stabfigur, Indonesien (TF004252)



Abb. 07 Wayang Klitik, Flachfigur, Indonesien (TF007050)



Abb. 08 Wayang Kulit, Schattenspielfigur, Java, Indonesien (TF007185)



Abb. 09 Wayang Sasak, Schattenspielfigur, Lombok, Indonesien (TF025257)



Abb. 10 „Dämon“, Wayang Golek, Stabfigur, Indonesien (TF004311)



Abb. 11 „Edler Charakter“, Wayang Golek, Stabfigur, Indonesien (Foto: Fey)



Abb. 12 „Mutiger Charakter“, Wayang Golek, Stabfigur, Indonesien (TF004287)

zen Indiens und wird noch heute praktiziert.

### Indonesien

Indonesien stellt mit 1.365 Figuren das asiatische Land mit dem zweitgrößten Figurenbestand der Sammlung dar. Fritz Fey jun. konnte bereits während seiner berufsbedingten Reisen als Kameramann des Norddeutschen Rundfunks einige Stücke in Indonesien erwerben. Kontakte zu einheimischen Händlern vor Ort ermöglichten dem Sammler die Anschaffung von weiteren Figuren, welche von der jeweiligen Kontaktperson ausgesucht und in die Bundesrepublik verschickt wurden. Die Sammlung besitzt eine Vielzahl von *Wayang*-Figuren, darunter alle bekannten Arten des Puppenspiels. *Wayang* ist der indonesische Grundbegriff für das Theater, bzw. für die Theaterfiguren in Indonesien. Im Figurentheater unterscheidet man zwischen drei Stilen – dem Stabfigurentheater *Wayang Golek*, dem dreidimensionalen Flachfigurentheater *Wayang Klitik* und dem ledernen Schattenspiel *Wayang Kulit*. Das Schattentheater der Insel Lombok trägt die eigene Bezeichnung *Wayang Sasak* und unterscheidet sich in der Gestalt seiner Figuren erheblich von denen des *Wayang Kulit*. (Abb. 06,07,08,09)

Die dreidimensionalen Stabfiguren des *Wayang Golek* sind von schlanker Statur und messen ca. 50 bis 70 cm (ohne Haltestab). Anstelle von Beinen ersetzt ein Batik-Gewand den Unterkörper, wobei das Stoffmuster nach ursprünglicher Machart auf die jeweilige Figur abzustimmen war. Auch anhand der sonstigen Bekleidung können bei alten Figuren Rang, Geschlecht und sozialer Status des Charakters unterschieden werden. So erkennt man beispielsweise Diener oder Dämonen u. a. am unbedeckten Oberkörper. (Abb. 10) Der hölzerne Rumpf einer *Wayang Golek*-Figur wird von einem drehbaren Haltestab durchdrungen, auf dessen Ende der Kopf sitzt. Rumpf und Kopf können voneinander unabhängig bewegt werden. Die beiden ebenfalls aus Holz gefertigten dünnen Arme sind mit Schnüren am Oberkörper angebracht. Auch die Ellbogen sind durch solche Gelenke beweglich gestaltet, an den Händen ist je ein Führungsstab befestigt. Viele Charaktere tragen einen markanten Kopfschmuck, der zusammen mit dem Kopf aus einem Stück geschnitzt ist. Anhand der Ausgestaltung ihres Hauptes, d.h. aufgrund von Gesichtsform, Bemalung und Schmuck, können die *Wayang Golek* in verschiedene Typengruppen eingeordnet werden. So erkennt man edle Charaktere an ihrer weißen Hautfarbe und den feinen Gesichtszügen mit schmalen, schlitzförmigen Augen<sup>6</sup> (Abb. 11). Bei den Figuren mit großen Augen, leicht gebogenen Nasen und Bart, deren Gesichtsfarbe rosa, blau oder grün ist, handelt es sich um mutige Charaktere, die extrovertierter und impulsiver gespielt werden, als die zuvor genannten. (Abb. 12) Die Gruppe der gewalttätigen Typen, zu der etwa Dämonen oder Riesen zählen, ist erkennbar an der meist rosa bis roten Gesichtsfarbe, einer hervorstechenden Nase und weit aufgerissenen Augen. Zudem haben fast alle Figuren dieses Typs spitze Fangzähne, die aus den Mundwinkeln hervorragen (vgl. Abb. 10). (vgl. Ramm-Bonwitt 1991: 55ff.)

Die Figuren des *Wayang Kulit* weisen auf der vorwiegend muslimischen Insel Java und auf dem hinduistischen Bali verschiedene Formen in Stil und Gestalt auf. Während die balinesischen Schattenfiguren eher menschliche Proportionen zeigen, wurden sämtliche Ähnlichkeiten zu natürlichen Wesen bei den

javanischen *Wayang Kulit*-Figuren „weg-stilisiert“. Letztere weisen eine sehr schlanke und feingliedrige Statur auf, haben lange dünne Arme und stark überzeichnete Gesichter. Diese Stilisierungen sind möglicherweise als Anpassung an den islamischen Glauben entstanden: Es durfte keine zu große Ähnlichkeit der Figuren zum Menschen bestehen.<sup>7</sup> (Abb. 13 und 14)

Beim *Wayang Klitik* schließlich handelt es sich um eine Art „Mischform“ zwischen dem oben beschriebenen Stabfigurentheater und dem Schattenspiel *Wayang Kulit*. *Wayang Klitik*-Figuren sind ca. 30 bis 50 cm große und etwa 2 cm dicke Flachfiguren aus Holz mit Armen aus Leder. Das *Wayang Klitik* wurde anfänglich als Schattentheater hinter einer Leinwand vorgeführt. Heute wird es zumeist bei Tageslicht gespielt und kommt gänzlich ohne Schirm aus. In ihrer handwerklichen Herstellung sind *Wayang Klitik* zwar erheblich kostengünstiger als *Wayang Kulit*, jedoch umso empfindlicher gegen Bruch. Insbesondere bei der Darstellung von Kampfszenen kann Holz leicht brechen. Ihre Arme werden deshalb aus Leder gefertigt, was flexiblere Bewegungen zulässt und auch dem rabiaten Spiel standhält. (Abb. 15)

### China und Vorderer Orient

Ein mit rund 900 Stück beachtlicher Fundus chinesischer Figuren bildet den drittgrößten Teil der Asien-Sammlung Fey. Zum Bestand zählen Marionetten, Stabfiguren, Handpuppen und Schattenspielfiguren in den verschiedensten Größen und Ausführungen, die zum Teil bis zu 200 Jahre alt sind. Ein besonderer Stolz des Sammlers ist das taiwanische *Pailou*-Handpuppentheater von 1850. Die mit etwa 35 cm relativ kleinen Handpuppen haben fein geschnitzte Köpfe, deren ausdrucksvolle Gesichter weiß geschminkt sind. Aufwendig genähte Kleider, zum Teil mit Fellstücken besetzt, lassen eine Herstellung mit kostspieligen Materialien vermuten. (vgl. Fülbier 2009: 38 und Abb. 16) Ein weiterer Schatz des Museums ist ein chinesisches Stabfigurentheater, das auf das Jahr 1836 datiert werden kann. Die komplette Bühne mitsamt Figuren wird in den drei originalen Massivholzkisten verwahrt. Die mit bunten, teils verzierten Seidenstoffen bekleideten Stabfiguren messen ca. 30 cm, haben Köpfe aus Ton und hölzerne Gliedmaßen. Fritz Fey konnte das Theater Anfang der 1980er Jahre in Bangkok erwerben, wo es ein nach Thailand ausgewanderter Chinese vor den Zerstörungen der Kulturrevolution bewahrt hatte. In die Kleidung der Figuren ist sowohl der Name der Puppenspielerfamilie als auch das Herstellungsjahr eingenäht. (Abb. 17)

Bei den vor 1900 gefertigten Marionetten, wovon ein Spielsatz in der Sammlung vorhanden ist, kann man anhand der Füße den sozialen Status der dargestellten Figur erkennen. Man unterscheidet zwischen nackten Füßen, Frauenfüßen und männlichen Stiefeln. Die im TheaterFigurenMuseum ausgestellte Marionette zeugt offenbar von höherem Stand. Unter ihrem langen samtigen Gewand schauen Stiefel hervor. Die rote Kleidung symbolisiert Loyalität. (vgl. Ramm-Bonwitt 1991: 83 und Abb. 18)

Auch der chinesische Teil der Sammlung hat seine ganz eigene Art von Schattentheater. Die filigran gearbeiteten Figuren werden aus der Haut von Rind, Esel oder Schaf hergestellt, im Unterschied zu den Schattenspielfiguren Süd- und Südostasi-



Abb. 13 Wayang Kulit, Schattenspielfigur, Java, Indonesien (TF010013)



Abb. 14 Wayang Kulit, Schattenspielfigur, Bali, Indonesien (TF002865)



Abb. 15 Wayang Klitik, Flachfigur aus Indonesien (TF002702)



Abb. 16 Pailou-Handpuppe, China, 19. Jahrhundert (TF006390)



Abb. 17 Chinesische Stabfigur, 19. Jahrhundert (TF05015)



Abb. 18 Marionette aus China, 19. Jahrhundert (TF008449)



Abb. 19 Chinesische Schattenfigur (Pi'ying'xi), Bauernfrau (dan): die schmalen Augen deuten auf einen guten Charakter hin (TF005762)

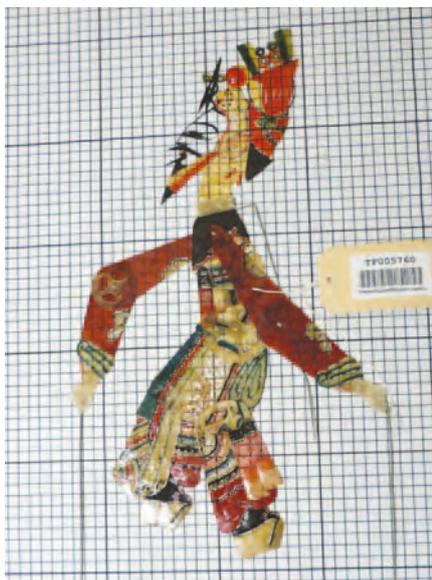


Abb. 20 Chinesische Schattenfigur (Pi'ying'xi), alter Mann (lao sheng) (TF005760)



Abb. 21 Figuren des türkischen Karagöz-Schattenspiels (Foto: Fey)

ens allerdings aus ungegerbter Haut – Pergament. Chinesische Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sie sehr dünn und zudem lichtdurchlässig sind, was zur Folge hat, dass man ihre feine Bemalung durch die Leinwand hindurch bewundern kann. Sie messen zwischen 30 und 60 cm in der Höhe (je nach Region) und werden mit Hilfe von Führungsstäben aus Metall gespielt, die in ein Loch am Hals der Figur gesteckt werden. Eine doppelte Pergamentschicht an dieser Stelle verstärkt die Halterung. Der Spieler hält die Stäbe senkrecht oder vertikal (beide Spielweisen kommen vor) und presst die Figuren so gegen den Schirm, dass neben den Silhouetten auch die Farben von der Zuschauerseite aus erkennbar sind. Eine solche Spieltechnik findet sich vor allem in Südchina und – mit erstaunlicher Ähnlichkeit auch im orientalischen Raum, insbesondere beim türkischen *Karagöz*. Die etwas kleineren türkischen Schattenspielfiguren (ca. 15 bis 25 cm) wurden ursprünglich aus Kamelpergament hergestellt. Die offenkundige Verwandtschaft zum chinesischen *Pi'ying'xi* lässt darauf schließen, dass sich das Schattentheater Chinas über Handelsrouten der Seidenstraße bis in den Orient verbreitet hat. (vgl. Werle-Burger 1992: 30) (Abb. 19, 20 und 21)

### Thailand und seine Nachbarstaaten

Aus Thailand besitzt das Lübecker TheaterFigurenMuseum größtenteils Schattenspielfiguren, aber auch etwa ein Dutzend Puppenköpfe und Masken, die vermutlich zu einem Stabfigurentheater gehörten. Etwa 20 bis 45 cm messen diese Köpfe und Masken, welche aus Holz oder Pappmaché gefertigt und zum Teil mit Glasperlen und Kunststoff-Pailletten reich verziert sind. (Abb. 22 und Abb. 23)

Das *Nang Yai* (oft nur als „*Nang*“ bezeichnet) ist die klassische Form des thailändischen Schattenspiels, deren Anfänge vermutlich bis in die Sukothai-Zeit (1238 – 1350) zurückreichen. Schriftliche Zeugnisse belegen seine Existenz seit der Ayuthaya-Zeit (15. Jahrhundert). Das ehemalige Königliche Schattenspiel *Nang Yai* oder *Nang Luong* („Großes/Königliches Schattenspiel“) unterscheidet sich auf den ersten Blick vom *Nang Talung* in der Größe seiner Bilder. Diese erreichen eine Höhe von bis zu 150 cm bei einer Breite von ca. einem Meter. Zur Führung dienen ein bis zwei Haltestäbe aus gespaltenem Holz (Bambus). Man kann bewusst von *Schattenbildern* sprechen, da oft ganze Szenen der alt-indischen Epen dargestellt werden. Häufig sind mehrere Figuren auf einem Bild zu sehen, wie beispielsweise bei den *Nang Müong*-Bildern („Stadt-Schattenbilder“) wo vor einem kulissenartigen Hintergrund – meist ein Palast oder ein königlicher Pavillon – Figuren im Gespräch gezeigt werden. Eine andere Bilderkategorie sind etwa die *Nang Wei* („grüßende Schattenspielfiguren“), die Menschen, Gottheiten, Affen oder Dämonen zeigen, die ihre Hände zum Gruß zusammenlegen. Das Gesicht wird im Profil oder Halbprofil dargestellt. (Abb. 24)

Streng genommen ist beim *Nang Yai* nicht von einem Schattenspiel im eigentlichen Sinne die Rede, denn die Bilder werden auf der dem Zuschauer zugekehrten Seite des Schirms vorgeführt. Vor einer großen durchscheinenden Leinwand, die etwa 16 bis 20 Meter in der Breite und vier bis sechs Meter in der Höhe misst, laufen die Spieler mit den empor gehaltenen Bildern entlang – man sieht also die Silhouetten der Figuren sowie die Träger, welche die szenischen Darstellungen durch

tanzende Bewegungen zum Leben erwecken. Hinter der Leinwand diente früher ein Feuer als Lichtquelle, das bei heutigen Aufführungen durch elektrisches Licht ersetzt wird.

Die *Nang Yai*-Bilder werden aus einem einzigen Stück Leder gefertigt, welches nach der Gerbung mit Ruß geschwärzt wird. Dies dient unter anderem dem Schutz vor Parasitenbefall. Normalerweise werden die Schattenbilder nicht bemalt, nur jene wenigen, die für Vorführungen vor Sonnenuntergang verwendet werden. Der Rußüberzug wird hierfür an den jeweiligen Stellen entfernt, um die Farben aufzutragen, die gemäß einer traditionellen Herstellung aus der Natur gewonnen werden. Heute werden synthetische Farben verwendet. Die Farbe Grün erhielt man ursprünglich aus Zitronensaft, in dem zuvor Kupfersulfat gelöst wurde. Rot gewann man aus der Rinde des Fang-Baumes, Goldgelb aus der Mischung von roter Farbe und Zitronensaft. Weiß erhielt man durch das Wegkratzen der Rußschicht oder aber durch Ausschneiden der entsprechenden Bildteile. Bei großen Flächen, die weiß erscheinen sollten (z.B. beim weißen Elefanten), arbeitete der Künstler mit vielen dicht liegenden Perforationen anstatt die gesamte Fläche auszuschnitten. (vgl. Rosenberg 1970)

Die ledernen *Nang Talung* („Kleines Schattenspiel“) sind 40 bis 50 cm groß und bestehen aus mehreren Einzelteilen. An Armen und Beinen sind die einzelnen Glieder mit Bändern aus Leder oder Synthetik miteinander verknüpft. Haltestäbe aus Holz befinden sich an Händen und Füßen, ein zentraler Haltestab führt durch den Rumpf bis zum Kopf. Die beweglichen Gliedmaßen der *Nang Talung*-Figuren erinnern in Machart und Material stark an das indonesische *Wayang Sasak*, die Schattenspieltradition der Insel Lombok. Wie eingangs erwähnt, ist es gerade bei diesen Figuren aufgrund ihrer kulturübergreifenden Ähnlichkeit nicht immer möglich, eine definitive Aussage über das Herkunftsland vorzunehmen. (vgl. Abb. 25 *Nang Talung* und Abb. 09 *Wayang Sasak*)

Mindestens eine Schattenfigur aus Thailands Nachbarland Kambodscha ist in der Sammlung enthalten. *Nang Sbek Touch* ist die dortige Bezeichnung für Schattenspiel. Mit ihren vielen Perforationen gleicht die Figur dem thailändischen Stil, allerdings sind wesentlich mehr Körperflächen ausgeschnitten, was schablonenartig wirkt. Das typische Gesicht einer kambodschanischen Figur erscheint größtenteils weiß, da nur die Augen-Nase-Mund-Partie vorhanden ist, während Wange, Kinn und Stirn flächenartig aus dem Leder entfernt sind. (Abb. 26) Ein spitzer Hut in Form einer Pagode verleiht der Figur einen edlen Ausdruck. Ähnliche Kopfbedeckungen kommen auch in diversen Arten des thailändischen Theaters vor. Eine gegenseitige Beeinflussung in kulturellen Ausdrucksformen erklärt sich durch Jahrhunderte zurückliegende Eroberungen von Landgebieten, sowohl der Thais in Kambodscha als auch der Khmer im damaligen siamesischen Reich. (vgl. Ramm-Bonwitt 1991: 74f.)

Weitere Länder des asiatischen Kontinents sind mit deutlich weniger Theaterfiguren vertreten. Hier war es etwa aufgrund der politischen Situation schwierig, im jeweiligen Land an Figuren zu gelangen. Die rund 60 birmanischen Marionetten kaufte Fritz Fey in den 1970er und 1980er Jahren bei Händlern in Thailand. Heute wäre dies kaum mehr möglich, denn tradi-



Abb. 22 Kopf einer thailändischen Stabfigur, 20. Jb. (TF027398)



Abb. 23 Kopfbedeckung einer thailändischen Stabfigur, 20. Jb. (TF027401)



Abb. 24 Thailändisches Schattenbild (Nang Yai), Elefant mit Reitern (TF008643)



Abb. 25 Thailändische Schattenfigur (Nang Talung), Clown/Spaßmacher (TF002753)



Abb. 26 Schattenfigur aus Kambodscha (Nang Sbek Touch) (TF005822)



Abb. 27 Fadenmarionette aus Rajasthan (Kathputli) (TF004264)



Abb. 28 Fadenmarionette aus dem Iran (TF008595)

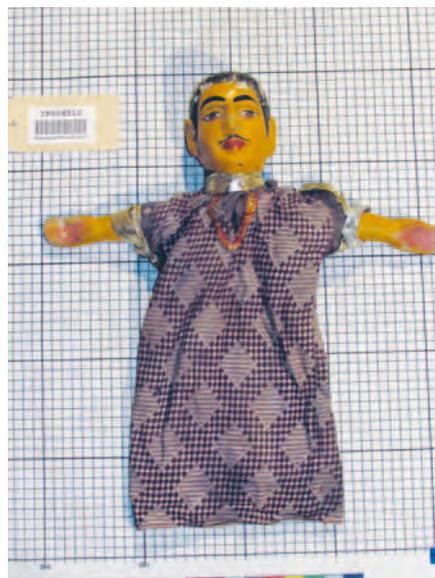


Abb. 29 „Kolonial-Handpuppe“, Madras, Südindien, 20. Jb. (TF008510)



Abb. 30 Chinesisch-indonesische Wayang Kulit-Figur (Foto: Fey)

tionelles Kulturgut darf Birma nicht verlassen. Lediglich nachgeahmte Souvenirs werden an Touristen zu Spottpreisen veräußert. Auf die originalen Birma-Figuren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts soll hier jedoch nicht näher eingegangen werden, da diese von Nini Yin-Pleyer an anderer Stelle in diesem Band ausführlich behandelt werden. Ebenso verhält es sich mit den japanischen Theaterfiguren, die mit ca. einem Duzend im Bestand vertreten sind. Der Japanologe Dr. Andreas Regelsberger erläutert in seinem ebenfalls hier veröffentlichten Beitrag die Entstehungsgeschichte des japanischen Puppentheaters und geht insbesondere auf die *Bunraku*-Tradition ein.

### Zur Geschichte und Verbreitung des asiatischen Figurentheaters

Das Figurentheater Asiens ist vermutlich im indischen Kulturraum entstanden. Diverse Autoren theaterwissenschaftlicher Literatur (Werle-Burger (1992), Ramm-Bonwitt (1991), Rosenberg (1970)) kommen zu dieser Schlussfolgerung, da bereits in alten Schriften wie dem großen indischen Epos *Mahabharata* (verfasst im 5. Jahrhundert v. Chr.) Hinweise auf das Marionettenspiel zu finden sind. Die verschiedenen Formen des Figurentheaters verbreiteten sich während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung durch Handelsbeziehungen, Eroberungszüge und religiöse Missionierung über weite Teile des asiatischen Kontinents. So gibt es beispielsweise Vermutungen, dass die Verbreitung des Buddhismus in China, im 7. Jahrhundert von Indien ausgehend, mit Hilfe des Schattentheaters erfolgt ist – Mönche erzählten vom Wirken Buddhas, indem sie ihn durch Schatten lebendig erscheinen ließen. (vgl. ebd.)

Es gibt jedoch keine eindeutigen Belege dafür, dass alle in Indien existierenden Figurentheaterarten auch dort entstanden sind. So wird in einigen Quellen beispielsweise davon ausgegangen, dass die *Kathputli*-Fadenmarionetten aus Rajasthan (Abb. 27) im 14. Jahrhundert mit turk-mongolischen Heerzügen aus Samarkand über die Seidenstraße nach Nordindien gelangten (vgl. Werle-Burger 1992: 10ff.). Dafür spräche die unverkennbare Ähnlichkeit zu persischen Marionetten (Abb. 28) Ein späteres Beispiel für die Integration fremdkultureller Einflüsse sind englische Handpuppen, die Anfang des 20. Jahrhunderts von britischen Kolonialherren nach Indien mitgebracht wurden. In Indien übernahm man diese Figurenart, veränderte allerdings die äußere Erscheinungsform der Puppen: Sie erhielten neue Kleider nach indischem Muster und eine den dortigen Performance-Künsten nachempfundene Gesichtsbemalung. (Abb. 29)

Vermischungen von Stilen sind in den Theaterformen Asiens keine Seltenheit. Durch die Verbreitung diverser Spielarten über den asiatischen Raum trafen immer wieder verschiedene Kulturen aufeinander, haben fremde performative Stile teilweise übernommen und an das eigene Kunstverständnis angepasst. Solche „Kulturprodukte“, die aus der Verschmelzung von ursprünglich eigenen Kunstformen entstanden sind, sollen hier als „Synkretismen“ bezeichnet werden.<sup>8</sup>

Ein gutes Beispiel für synkretistisches Figurentheater geben zwei indonesische *Wayang Kulit*-Figuren der Sammlung Fey, die von chinesisch-stämmigen Javanern gefertigt worden sind. (Abb. 30) In Indonesien leben heute knapp acht Millionen Chinesen, die meisten von ihnen auf der Hauptinsel Java. Der

Großteil dieser ethnischen Minderheit kam ins Land, als Indonesien noch niederländische Kolonie war (zwischen 1602 und 1945). Trotz großer ethnisch-religiöser Konflikte zwischen indonesischen Muslimen und buddhistischen Chinesen finden sich Verschmelzungen kultureller Formen, wie beim indonesischen Schattentheater (vgl. Wikipedia.org).

Das südthailändische Schattenspiel *Nang Talung* ist vermutlich eine Abwandlung des indonesischen *Wayang Kulit*, dessen Ursprung wiederum auf den indischen Kulturraum zurückgeht. Inhaltlich sind die thailändischen Schattentheaterformen ebenfalls stark an die indische Mythologie angelehnt, welche im ersten Jahrtausend über Indonesien nach Thailand gelangte. Von dem großen Epos *Ramayana* (der Geschichte des Götterkönigs Rama) gibt es im Thailändischen ein Pendant in verkürzter Form – das *Ramakien*. Nur die wichtigsten Episoden sind vom Original übernommen worden und die Namen der Protagonisten wurden dem Thailändischen gemäß verändert: der indonesische Götter-Vogel Garuda heißt im Thailändischen Khrut, der Dämonenkönig Rawana ist Thotsakan und die hinduistische Gottheit Rama ist Phra Ram. Das *Nang Talung* existiert im Gegensatz zu dem viel älteren *Nang Yai* erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Thailand und zählt so gesehen nicht zu den „traditionellen Theaterformen“ des Landes. Allerdings ist dies das Schattenspiel, das noch heute (in moderner Form) gespielt wird, wohingegen das ehemals königliche *Nang Yai* lediglich noch im Nationaltheater in Bangkok für Touristen aufgeführt wird, ansonsten aber als ausgestorben gilt. (vgl. Rosenberg 1985)

In Malaysia lässt sich das Schattenspiel in zwei Hauptstile unterteilen – das an das thailändische (ehem. siamesische) *Nang* angelehnte *Wayang Siam* und das *Wayang Java*, welches Stilelemente des indonesischen *Wayang Kulit* aufweist. Letztere Theaterform wird heute nicht mehr aufgeführt. Als ehemaliges Schattenspiel des königlichen Hofes hat es sich für das einfache Volk nie geöffnet. (vgl. Ramm-Bonwitt 1991: 75ff.)

Neben Indien zählt China zu jenen asiatischen Ländern mit der wohl längsten Figurentheater-Tradition. Das Marionettentheater (*T'i-hsien k'uei lei*) gilt als die älteste Puppenspielform Chinas und wird von einigen Theaterexperten gar als Vorläufer der chinesischen Oper bezeichnet. Quellen zufolge existierte es bereits im sechsten Jahrhundert v. Chr. und entwickelte sich vermutlich aus dem Totenkult heraus. Im Bestattungsritus wurden kleine Figuren aus Stroh, Lehm oder Holz gefertigt und als Grabbeigaben zusammen mit dem Verstorbenen beerdigt. Die Puppen sollten die Seele des Toten beschützen und ihn sicher in die Ahnenwelt geleiten<sup>9</sup> (vgl. ebd.: 81ff.).

Nicht nur in China finden sich derart enge Verknüpfungen zwischen Puppentheater und religiösen Glaubensvorstellungen. In nahezu allen Kulturen Asiens hat das Puppenspiel rituellen Charakter und wird als zeremonieller Bestandteil von religiösen Festen aufgeführt. Im Folgenden soll auf diesen Zusammenhang und damit auch auf die soziale Funktion des asiatischen Figurentheaters eingegangen werden.

**Die soziokulturelle Bedeutung des Figurentheaters in Asien**  
Formen performativer Kunst wie Musik, Tanz und Theater sind in asiatischen Gesellschaften stets als wichtige soziale Hand-

lungen zu verstehen, denen in der Regel eine rituelle Bedeutung beigemessen wird. So kann etwa das indonesische *Wayang* als eine Art Spiegel der kosmologischen Ordnung betrachtet werden, d.h. das ganzheitliche System der Kultur, worin Glaubensvorstellungen, Ökologie und Ökonomie ebenso integriert sind wie Moral- und Wertevorstellungen, wird im Theater dargestellt. Thematisiert werden alle wichtigen Aspekte der Gesellschaft: Religiosität, Geschichte und Mythologie sowie aktuelle politische Ereignisse. Der indonesische Kunsthistoriker Armand de Guéménéé findet hierfür ganz treffende Worte: *Wayang ist „das Reservoir, worin die ganze Erbschaft der Javaner bewahrt und überliefert wird und zur gleichen Zeit ein metaphysisches und ethisches System, eine Erklärung für das Funktionieren des Universums...“* (de Guéménéé 1985: 27)

Das *Wayang Kulit*, die vermutlich bekannteste und am häufigsten aufgeführte Figurentheater-Art Indonesiens, wird zu verschiedenen Anlässen gespielt, die fast immer einen religiösen Hintergrund haben – meistens handelt es sich dabei um sogenannte Übergangsrituale. Gemeint sind Festivitäten, die einen neuen Zustand der teilnehmenden Person(en) einleiten: die nächste Phase im Leben, den Abschied vom Alten und den Übergang zum Neuen. Übergangsriten sind etwa die Geburt eines Kindes, seine Beschneidung, der Universitätsabschluss, die Hochzeit, der Einzug in ein neues Heim oder die Genese von einer Krankheit. Schattentheateraufführungen, die alle Werte der Gesellschaft implizieren und aufzeigen, oftmals in umfangreicher Länge von mehreren Stunden bis Tagen, sind Bestandteil dieser bedeutsamen Feste.

Auch die „Übergänge der Natur“, d.h. eine ertragreiche Ernte oder das Aussäen von neuen Samen für eine gute Ernte, werden mit Schattenspielaufführungen zelebriert. In agrarischen Gesellschaften, wo der Lebensunterhalt vom landwirtschaftlichen Erfolg abhängt, wird der kosmologischen Ordnung große Wichtigkeit beigemessen. So müssen die Geister und Gottheiten friedlich gestimmt werden, denn von ihrem Wohlwollen ist die Fruchtbarkeit der Erde abhängig. Bei *Wayang Kulit*-Darbietungen ist jedes Detail mit symbolischer Bedeutung behaftet, was die kurze Beschreibung einer solchen Aufführung verdeutlicht:

Hinter die Leinwand wird ein frisch gefällter Bananenstamm gelegt, in den die Spielfiguren gesteckt werden. Der Stamm symbolisiert die Erde, die Figuren stehen für die Menschen. Etwa 400 Stück werden benötigt, um die gesamte Kosmologie darzustellen. (Allerdings kommen niemals so viele Rollen in einer einzigen Aufführung vor. An einem Abend werden etwa 40 bis 70 Figuren gespielt.) Zu Anfang sind alle benötigten Charaktere an beiden Enden des Stamms aufgespießt, in der jeweiligen Reihenfolge wie sie auftreten. Von der Zuschauerseite aus sieht man nur die Mitte der Leinwand, die zu Beginn und zum Ende einer jeden Darbietung den „Lebensbaum“ (*Gunungan* oder *Kayon*) zeigt. Dieses tannenbaumförmige Bild, oft mit filigranen Blumen- und Tiermustern prächtig verziert, das zuweilen auch einen Berg oder Palast darstellt, ist das wichtigste Requisit einer Schattenspielaufführung, da es sinnbildlich für den gesamten Kosmos steht. Von großer Wichtigkeit ist außerdem die Seite, von welcher aus der *Dalang* (Puppenspieler) die Figuren auftreten lässt: Böse Charaktere lässt er von



Abb. 31 *Wayang Kulit*-Aufführung, Grafik aus dem Sammlungsbestand (TF022908)

seiner Linken aus vor den Schirm treten, gute erscheinen von seiner Rechten. (vgl. Guéménéé 1985: 37 und Abb. 31)

Die Islamisierung des indonesischen Archipels ab dem 13. Jahrhundert leitete einen Wandel in der Entwicklung des *Wayang* ein: Da nach muslimischem Glauben die Darstellung von Göttern<sup>11</sup> verboten ist, mussten die Theaterformen dementsprechend angepasst werden. So verschwanden die aufwendig bemalten Silhouetten- und Flachfiguren hinter einer Leinwand und durften lediglich noch ihre Schatten zeigen. Zu Zeiten der Sultanspaläste waren *Wayang Kulit*-Vorführungen stets von beiden Seiten der Leinwand betrachtet worden. Das Publikum sah dem Spiel in geschlechtergetrennter Sitzordnung zu, wobei die Männer hinter dem Dalang und dem Orchester Platz nahmen und somit die direkte Sicht auf die Figuren hatten. Frauen, die auf der anderen Schirmseite saßen, sahen hingegen nur die Schatten. Aus diesem Grund werden auch Schattenfiguren farbenprächtig gestaltet, obschon man durch den transparenten Schirm lediglich ihre dunklen Silhouetten erkennen kann. Ob die Islamisierung tatsächlich die Geburtsstunde des Schattentheaters war, lässt sich allerdings nicht belegen. Inhaltliche Veränderungen der Aufführungsstücke aller Arten des Puppentheaters sind jedoch naheliegend. Wie etwa beim *Wayang Golek*, das mit seinen dreidimensionalen Holzfiguren noch heute existiert, vorwiegend im muslimischen West-Java. Die dargestellten Geschichten sind mehrheitlich an der islamischen Mythologie angelehnt, mit Thematiken, die dem Koran zufolge als angemessen erachtet werden. (vgl. Ramm-Bonwitt 1991; Elger 2003: 62, 131)

Es gibt wohl keine Region Asiens, wo das Figurentheater so eng mit Religiosität verknüpft ist wie auf dem indischen Subkontinent.<sup>12</sup> Alte hinduistische Epen haben kaum an Erzählwert verloren und sind nach wie vor Thema des Puppentheaters, was besonders beim Schattenspiel zum Ausdruck kommt. Schattenspieldarbietungen finden fast ausschließlich im Tempel statt. Vor einer Aufführung werden zuerst Opfer für die Götter dargebracht, um diese friedlich zu stimmen. Erst dann kann das Spiel beginnen.

Puppen werden in Indien als beseelte Wesen betrachtet, man würde sie niemals wegwerfen. In Puppenspielerfamilien werden sie von Generation zu Generation weitergegeben, und sollten sie einmal so „zerspielt“ sein, dass sie ihres Dienstes enthoben werden, wird eine Beerdigungszeremonie wie für Menschen abgehalten, bei der die Figuren im heiligen Fluss beigesetzt werden (vgl. Ramm-Bonwitt 1991).

Der Beruf des Puppenspielers ist in einigen Regionen Asiens gleichbedeutend mit dem des Schamanen, dem Priester, der als Medium zwischen den Menschen und der Götter- und Geisterwelt vermittelt. Der Schamane kann im Puppenspiel die Verbindung zu Verstorbenen herstellen. Er kann die Götter „lebensecht“ verkörpern, da er es vermag, sich auf geschickte und intelligente Weise mit den darzustellenden Charakteren zu identifizieren. Da sich der Puppenspieler immer wieder auch das Gefährliche (Dämonen) und Obszöne (Clowns) zueigen machen muss, wird er nicht in allen Kulturen gleichermaßen geachtet. So genießt der indonesische Dalang hohes Ansehen in der Gesellschaft. Durch seine Fähigkeiten wird ihm große Macht zugeschrieben und zugleich viel Verantwortung –

könnte doch ein Fehler im Spiel die kosmische Harmonie stören und somit schlimme Folgen haben (vgl. de Guéménéé 1985: 36). Ganz anders steht es um den Puppenspieler in Indien, wo Familien dieser Tradition oft einer der niedrigsten Kasten angehören. Aufgrund ihres Umgangs mit „unreinen“ Materialien, wie getöteten Tieren (Schattenspielfiguren aus Leder) oder Marionetten mit Echthaar ist ihr sozialer Status am Rande der Gesellschaft verortet. Obwohl das Kastensystem mittlerweile von der Regierung abgeschafft wurde, lebt es in den Köpfen der Menschen fort.

Auch bei der Herstellung von Theaterfiguren bedarf es in fast allen Ländern Asiens der Einhaltung religiöser Vorschriften. Vor Beginn der Anfertigung müssen Opfer dargebracht werden (meist in Form von Lebensmitteln und Blumen) um die heiligen Gottheiten, die in der Figur „zum Leben erweckt“ werden sollen, wohlgesonnen zu stimmen. Die Herstellung erfolgt dann ebenfalls nach bestimmten Regeln, sie ist selbst ein Ritual. In Thailand etwa musste der Künstler, der besondere Schattenspielfiguren (wie z.B. die Gottheit Rama oder der Einsiedler) fertigte, bei der Arbeit weiß gekleidet sein und sein Werk innerhalb eines Tages vollenden. Am Ende erhielt er zusätzlich zu seinem Lohn die während der Zeremonie dargebrachten Opfer. Für die als heilig geltenden Figuren verwendete man die Haut eines Bären oder Tigers und – für die Götterfiguren – die Haut der menschlichen Färs (vgl. Rosenberg 1970).

Das Figurentheater Asiens ist seit jeher ein unermesslicher Komplex, in dem sich kulturelle Praktiken, Mythen und Glaubensvorstellungen zu einer bunten Vielfalt vereinen. Dass in asiatischen Kulturen dem Puppenspiel eine weit tiefere Bedeutung beigemessen wird, als es die performative Kunst an sich vermuten lassen würde, sollte in diesem Beitrag deutlich werden. Auch wenn in Zeiten einer rasanten Entwicklung und Digitalisierung der Medien das Figurentheater oftmals hinter der Schnellebigkeit des Neuen zu verschwinden scheint, bleibt es in gewisser Hinsicht doch konkurrenzlos, was in seiner traditionsreichen Verbindung zum Kulturgefüge der asiatischen Gesellschaften begründet ist. Das alt-ehrwürdige Spiel wird nicht gänzlich von der Bildfläche verschwinden. Glücklicherweise hat man vielerorts in Asien erkannt, welchen kulturhistorischen Wert es hier zu schützen gilt und Wege gefunden, Tradition und Moderne miteinander zu verbinden.

## LITERATUR

**Elger, Ralf (Hg.):** *Kleines Islam-Lexikon. Geschichte. Alltag. Kultur.* Bonn, 2003

**Fülbier, Astrid:** *TheaterFigurenMuseum Lübeck.* Hamm, 2009

**Guéméné, Armand de:** Das Schattentheater von Java und Bali. In: Leims, Thomas (Hg.), „...*Ich werde Deinen Schatten essen*“. *Das Theater des Fernen Ostens.* Berlin, 1985, pp. 27-38

**Gründ, Françoise et al.:** *Marionnettes et Ombres d'Asie.* Paris, 1985

**Ramm-Bonwitt, Ingrid:** *Figurentheater: lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien.* Stuttgart; Zürich, 1991

**Rosenberg, Klaus:** *Die traditionellen Theaterformen Thailands von den Anfängen bis in die Regierungszeit Rama's VI.* (Dissertationsschrift der Universität Hamburg) Hamburg, 1979

**ders.:** Die traditionellen Theaterformen Thailands. In: Leims, Thomas (Hg.), „...*Ich werde Deinen Schatten essen*“. *Das Theater des Fernen Ostens.* Berlin, 1985, pp. 87-108

**Schmidt, Bettina:** „Synkretismus“. In: Müller, W. (Hg.): *Wörterbuch der Völkerkunde,* Berlin, 1999, pp. 363f.

**Simon, Rainald:** Miniaturoper auf dem Papiersschirm: Das chinesische Schattenspieltheater Piyongxi. In: Leims, Thomas (Hg.), „...*Ich werde Deinen Schatten essen*“. *Das Theater des Fernen Ostens.* Berlin, 1985, pp. 109-122

**Werle-Burger, Helga:** „*Ombres Chinoises*“. Schattentheater in Eurasien. Husum, 1992

## INTERNETQUELLEN

[http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes\\_Uebersichtsseiten/Indonesien\\_node.html](http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes_Uebersichtsseiten/Indonesien_node.html)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Indonesien>

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Auf die numerische Auflistung von Requisiten, Bühnenbildern und sonstigem Zubehör wurde in diesem Artikel verzichtet.
- <sup>2</sup> Weiterführende Erläuterungen zum Datenbanksystem des Projekts finden sich in den Beiträgen von Dr. Andreas Schlothauer, in diesem Band.
- <sup>3</sup> Der Aspekt des Tanzes ist eng mit dem Figurentheater verknüpft, so gibt es bestimmte Performance-Stile, bei denen die Spieler die Puppen im Tanz bewegen, wie etwa den Yakshagana-Stil oder den Kathakali – beide zählen auch zur „menschlichen“ Performance-Kunst.
- <sup>4</sup> Abweichungen der Begriffsbezeichnungen können vorkommen; in den verwendeten Quellen werden unterschiedliche Schreibweisen vorgenommen. Da es sich stets nur um die Umschrift von indischen Schriften in unsere lateinische Schrift handelt, gibt es keine einzig korrekte Schreibweise der originalen Begrifflichkeiten.
- <sup>5</sup> Maharaja ist ein indischer Fürstentitel, der noch während der britischen Kolonialmacht die Herrschaft über ein bestimmtes Gebiet bezeugte. Mit der Unabhängigkeit Indiens im Jahr 1947 verloren die rund 600 regierenden Maharajas ihre Autonomie. Heute gibt es noch einige wenige Fürstenfamilien, die Nachkommen eines Maharajas sind, jedoch keine Regierungsfunktionen ausüben. (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Maharaja>, 28.07.2011)
- <sup>6</sup> Einige Theaterexperten vermuten aufgrund dieser fein geschnitzten Gesichter eine Abstammung des Wayang Golek vom chinesischen Stabpuppenspiel. (vgl. Ramm-Bonwitt 1991:54)
- <sup>7</sup> Zur Islamisierung Indonesiens und den damit verbundenen Entwicklungen im Wayang siehe Kapitel „Die soziokulturelle Bedeutung des Figurentheaters in Asien“ in diesem Text.
- <sup>8</sup> Der Begriff Synkretismus wird in den Sozial- und Geisteswissenschaften in erster Linie für die Vermischung von religiösen Ideen verwendet, aus denen neue Glaubensrichtungen entstanden sind. In der Ethnologie gibt es jedoch Verfechter einer weiter gefassten Bedeutung. Vgl. Schmidt, Bettina (1999: 363f.)
- <sup>9</sup> Andreas Regelsberger führt in seinem Beitrag Ähnliches zur Vorgeschichte des japanischen Puppentheaters an, s. Regelsberger, in diesem Band.
- <sup>10</sup> Ausgenommen von der Islamisierung waren einige Inseln, wie z.B. Bali, die heute noch hinduistisch sind. Der Großteil des indonesischen Archipels ist aber muslimisch: etwa 88 %; Quelle: Auswärtiges Amt, Stand: Juli 2011
- <sup>11</sup> Im alten Islam galt auch die Darstellung von menschlichen Wesen als Blasphemie; vgl. Elger 2003.
- <sup>12</sup> Zum indischen Figurentheater, insbesondere zu den alten Epen, die im Theater thematisiert werden, s. Katrin Binder in diesem Band.



MOREA KUHLMANN (GÖTTINGEN)

# DIE EUROPÄISCHEN BESTÄNDE DER FEY'SCHEN SAMMLUNG IN LÜBECK

Das Projekt „Digitale Sammlungserfassung TheaterFiguren-Museum Lübeck“ 2010/2011 hatte zum Ziel, alle Sammlungsobjekte der Sammlung Fritz Fey jun. aus Lübeck zu fotografieren und der wissenschaftlichen Forschung, den Sammlern und allen Interessierten online zur Verfügung zu stellen. Neben der fotografischen Aufnahme sind in Zusammenarbeit mit dem Sammler bereits erste Klassifizierungen vorgenommen worden. Die Theaterfiguren wurden zunächst – soweit möglich – ihren Herkunftsländern zugeordnet. Die Figuren des Bereichs Europas wurden darüber hinaus – ebenfalls soweit wie möglich – ihren Bühnen/Puppenbauern zugeschrieben.

Der folgende Text soll nun einen kleinen Einblick in den europäischen Bestand der Sammlung geben.<sup>1</sup> Die Sammlung Fritz Fey besitzt ca. 3400 Theaterfiguren aus Europa.<sup>2</sup>

Diese Figuren sind folgenden Figurenarten zugehörig: Marionetten, Handpuppen, Stabfiguren, Stockfiguren, Flachfiguren, Großfiguren, Mimikpuppen, Kakautzkys, Bauchrednerfiguren, Schießbudenfiguren, Theatrum Mundi-Figuren, Trickfilmfiguren, Marotten, Drehorgelfiguren, Fingerpuppen, Stellfiguren, Schaufensterfiguren.

In der ersten Klassifizierung ging es nur darum, die Figuren den Herkunftsländern zuzuordnen; bei etwa 100 Figuren war dies nicht möglich. Diese sind ausschließlich unter dem Kontinent Europa zu finden. Andere konnten zumindest grob einer Region wie z.B. Osteuropa zugeordnet werden. Diese sind nun zunächst unter dem Herkunftsland Polen zu finden und bedürfen einer eingehenderen wissenschaftlichen Betrachtung. Der mit Abstand größte Anteil europäischer Figuren stammt aus Deutschland (vgl. Tabelle Länderübersicht). 2721 Figuren konnten diesem Land zugeordnet werden. Die zweitgrößte Gruppe nimmt mit 203 Figuren Tschechien ein. 102 Figuren stammen aus Frankreich. Aus Italien besitzt die Sammlung 74 Figuren. Polen ist mit 71 Figuren in der Sammlung vertreten, wobei – wie bereits erwähnt – hier ebenfalls Figuren aus anderen osteuropäischen Ländern eingeordnet wurden. Aus England stammen 40 Figuren der Sammlung. Einzelne

oder wenige Figuren besitzt die Sammlung aus den Ländern Bulgarien, Dänemark, Schweiz, Österreich, Island, Lettland, Litauen, Russland und Belgien.

Im Rahmen der Inventarisierung fand ebenfalls eine erste Zuordnung der Figuren zu ihren Bühnen, bei denen sie gespielt bzw. hergestellt wurden, statt. Daraus sollen im Folgenden einige exemplarisch vorgestellt werden.

Deutschland	2721
Tschechien	203
Frankreich	102
Italien	74
Polen	71
England	40
Bulgarien	2
Dänemark	1
Schweiz	2
Österreich	4
Island	1
Lettland	7
Litauen	4
Russland	4
Belgien	5

Tabelle:  
Länderübersicht der europäischen Figuren der Sammlung Fey

In der Sammlung Fey befinden sich Figuren aus drei Generationen der berühmten **Schichtl-Dynastie**: Ignatz Schichtl (1798-1883), Franz August Schichtl (1849-1925), Xaver August Jean Schichtl (1888-1967). Insgesamt sind etwa 459 Marionetten und Marionettenbestandteile aus den Händen dieser drei in der Sammlung. Die Marionetten, die zur Auf-

führung der Theaterstücke eingesetzt wurden, weisen folgende Gestaltungsmerkmale auf (*Abb. 01*): Der Oberkörper besteht aus zwei Holzteilen, dem Becken und dem Brustkorb, die mit aufgenagelten Leinenstreifen zusammengehalten werden. Der Zwischenraum wurde mit Rosshaar ausgestopft, sodass die Figuren in der Taille beweglich waren. Der Kopf ist in eine Drahtschlinge zwischen den Schultern eingehängt, so besteht die Möglichkeit, ihn bei Bedarf auszutauschen.

Charakteristisch für die Schichtl-Marionetten ist das Fußgelenk, bestehend aus Nut und Feder. Das Knie ist ein Scharniergelenk. Das Handgelenk besteht aus zwei Krampen oder aus einer Krampe an der Hand und einer Drahtschlinge am Arm. Seit der aktiven Puppenspieler-Zeit Franz August Schichtls wurden die Figuren mit Spielkreuzen englischer Schnürung gespielt. Dabei handelt es sich nicht um klassische Kreuze, sondern um zwei beim Spielen getrennte Balken. Einer davon kann auch als T gebaut sein. Bei Figuren mit speziellen Kunststücken waren mehrere Balken für die Bedienung nötig (vgl. Werle-Burger 1993: 63).

Den größten Anteil des Schichtl-Fundus in der Sammlung machen die Figuren Xaver Schichtls aus. Er betrieb „Schichtls vornehmstes Familientheater“. Sein Programm beinhaltete Trickfiguren, *Theatrum Mundi*, Kleintierdressur und Akrobaten. Besonders zwischen 1920 und 1928 war er sehr erfolgreich und reiste mit einer großen Truppe. Der sogenannte Stelzentrompeter Mr. Shelton (*Abb. 02*) ist eine Trickmarionette von Xaver Schichtl, um 1920 entstanden. Die Gestaltung des Kopfes weist darauf hin, dass es sich um einen Clown handelt. In der Show parodierte er Ballettposen und trompetete dabei. Bereits Franz August Schichtl hatte einen Stelzenclown (vgl. Werle-Burger 1993: 74). Aufgrund der anliegenden Kniestrümpfe sieht man bei Mr. Shelton die wohlproportionierten Schichtl-Waden und die Gelenkfüße mit Nut und Feder, wie sie auch schon bei Franz August Schichtl und Ignatz Schichtl zu finden waren. Xavers Figuren unterscheiden sich von denen seines Vaters und Großvaters dadurch, dass sie größere Köpfe und robustere Körper haben, sowie durch einige Details in der Konstruktion (vgl. Werle-Burger 1993: 24f.).

Ein weiterer Clown in der Sammlung ist der „Hundeclown“. Er ist um 1890 von Franz August Schichtl gebaut worden. Seine Besonderheit ist, dass er einen beweglichen Unterkiefer hat und in der Vorstellung mit einem echten Hund zusammen auftrat (vgl. Werle-Burger 1993: 26). Ein sehr altes Objekt der Sammlung ist die Figur „Die Zaubergeige“ (*Abb. 03*) von Ignatz Schichtl, auch sie gehört zu den sogenannten Trickmarionetten. Bei dieser Figur sieht man die Glasaugen, die Ignatz im 19. Jahrhundert verwendete. Zur Varietéshow von Franz August Schichtl gehörten z.B. der japanischer Kugelläufer von 1888 (*Abb. 04*). Dabei handelt es sich ebenfalls um eine Trickmarionette. Sie musste mit Kugel und Wippe von insgesamt fünf Spielern bedient werden. Xaver Schichtl setzte sich mit diversen Techniken von Bau und Manipulation der verschiedenen Figurenarten auseinander, was man besonders an dem Beispiel seiner Streckmarionetten sehen kann (vgl. Werle-Burger 1993: 25). Die zwei Zinnsoldaten von ca. 1925 gehören zu dieser Gruppe. Diese auch Steiger oder Longinos genannten Marionetten können durch einen Fadenzug von 60 auf 162 cm verlängert werden, entweder im Ganzen oder auch jedes Glied einzeln. Auf der Bühne traten sie zu schneller Militärmusik auf und führten eine Art Grotesk-Tanz auf, stiegen und fielen passend zur Musik (vgl. Werle-Burger 1993: 81f.).

**Familie Winter** blickt desgleichen auf eine sehr alte Puppenspielertradition zurück. Mündlichen Überlieferungen zur Folge ist ihr Beginn auf den Dreißigjährigen Krieg zurück zu führen (vgl. Fülbi 2009: 104). Nachweisbar ist diese Dynastie jedoch erst seit 1808 mit den Aktivitäten des Hermann Winter, der in Schlesien, Sachsen und Thüringen mit seinem Theater unterwegs war. Dessen Sohn, Karl Winter (1863–1943), bereiste auch das Schleswig-Holsteiner Land. Karl Winter jun. führte mit seinen Geschwistern Amalie und Wilhelm nach dem Tod des Vaters das Theater weiter bis ins Jahr 1976. Sie traten mit einem Repertoire in der Tradition des 19. Jahrhunderts auf.

1979 ging ein großer Teil des Fundus in die Sammlung Fritz Feys über (ebd. 2002: 130f.). Darunter befinden sich über 100 Marionetten, hauptsächlich von Karl Winter sen. und seinem Sohn angefertigte Figuren. Die Marionetten, die für die Bühnenstücke gebaut worden waren, wurden in der Regel aus Pappel- oder Lindenholz gefertigt, sind zwischen 80 und 90 cm groß und ca. 7,5 kg schwer. Bei den älteren Puppen sind Augen und Mund aufgemalt, die neuen haben Glasaugen, Wimpern und Augenbrauen. Augen und Augenbrauen sind beweglich und werden ebenfalls mit Fäden geführt. Mund und Kinn sind aus einem Stück geschnitzt, so dass der Mund geöffnet und geschlossen werden kann. (*Abb. 05*). Anders als bei den Schichtl-Figuren ist der Kopf mit einem Kugelgelenk am Hals befestigt, welcher fest am Körper sitzt. Der Brustkorb besteht aus einem Brett, das erst durch das Auspolstern mit Stoff eine natürliche Erscheinungsform erhält. Die Winter-Figuren haben ebenfalls eine bewegliche Taille. Der Unterleib ist mit einem Gelenk am Brustkorb befestigt. Zapfengelenke an Hüfte und Knie ermöglichen eine Gehbewegung. Die Farbgebung im Gesicht ist kräftig und nicht glänzend. Die Puppen wurden für jede Rolle umgezogen und erhielten neue Perücken, die in den meisten Fällen aus Echthaar bestanden. Für die Führung verwendete man schwarze Nylonfäden, zwei für die Beine, zwei für Kopf, zwei für die Hände, ein Rückenfaden, ein Faden am Hinterkopf, einer an Nase, ein Faden am Mund und drei an Augen und Augenbrauen. Die Familie Winter benutzte z.T. Tierbestandteile z.B. Hühnerkrallen, eine Schwanzspitze und Kopfhaare aus Wolle für einen Teufel oder eine ausgestopfte Katze für den gestiefelten Kater (*Abb. 06*).

Die Figuren für das Variétéprogramm unterschieden sich von denen für die Bühnenstücke. Die Sammlung Fey besitzt z.B. eine Tänzerin, einen Jongleur und einen Seiltänzer. Diese Marionetten sind nur zwischen 30 und 50 cm groß, mussten aber von zwei Spielern bedient werden, da für die komplexen Bewegungen bis zu 30 Fäden gebraucht wurden (vgl. Winter 1974: 34ff.). Wie bei Schichtls gehörten auch hier Metamorphosen zum Variétéprogramm. Eine davon befindet sich in der Lübecker Sammlung.<sup>3</sup> Eine Besonderheit in dem Winter-Fundus sind auch die Flachfigurenmetamorphosen, die zur Belustigung vor und/oder nach dem Stück auftraten. Die zunächst als Menschen erscheinenden Figuren verwandelten sich durch geschickte Bemalung der Rückseite und das Einklappen bestimmter Körperteile in einen Gegenstand. Fünf Stück davon befinden sich in der Feyschen Sammlung.<sup>4</sup>

Zur Geschichte der **Hohnsteiner** wird in dem Aufsatz „Die Hohnsteiner künstlerischen Handpuppenbühnen (1921–1995)“ ausführlich berichtet.<sup>5</sup> Die Sammlung Fey besitzt ca. 100 Hohnsteiner Figuren. Theo Eggink schuf das charakteristische Erscheinungsbild der Handpuppen. Ein besonders schönes Exemplar der Sammlung ist ein Kasper, der zurzeit



Abb. 01 TF000557  
Marionette, Schichtl-Familie



Abb. 02 TF007887 Stelzentromper  
„Mr. Sbelton“, Xaver Schichtl, um 1920



Abb. 03 TF007877  
„Die Zaubergeige“, Ignatz Schichtl, um 1860



Abb. 04 TF007888 „Der japanische  
Kugelläufer“, Franz August Schichtl, um 1888



Abb. 05 TF000033  
Familie Winter



Abb. 06 TF001713 „  
Der gestiefelte Kater“, Familie Winter



Abb. 07 TF008121  
Hohnsteiner Kasper



Abb. 08 TF011205 „Ottokar“,  
Karl Hans Bachmann, 1960er/1970er Jahre



Abb. 09 TF008247 „Hänneschen“,  
Hänneschen-Theater Köln, um 1900

auch in der Ausstellung zu sehen ist (Abb. 07). Dabei handelt es sich um eine Handpuppe mit Beinen, die während der Ausführung über die Spielleiste hängen. Er ist 60 cm groß und blau gewandet. Er trägt eine lange blaue Zipfelmütze an deren Kante ein buntes Band aufgenäht ist. Sein blaues Hemd hat am unteren Saum eine tief gezackte Borde, die mit einem goldfarbenen Band abgesetzt ist. Diese Verzierung wiederholt sich an den Ärmelsäumen. Die Hände sind aus Stoff, so dass der Spieler in sie hineinfahren kann und die Möglichkeit hat, mit beiden Händen zusammen zu greifen. Der Kasper trägt weiße Kniestrümpfe und blaue Schuhe, die aus dem gleichen textilen Material wie das Gewand bestehen. Eine kleine Besonderheit ist, dass jeder Schuh mit einer kleinen roten Holzperle verziert ist, die ebenso an der Spitze der Zipfelmütze zu finden ist. Der Kopf ist, wie bei den Hohnsteiner Figuren üblich, aus Lindenholz geschnitzt. Von der unteren Halsseite ist ein Loch für den Finger des Puppenspielers in den Kopf gebohrt. Charakteristisch sind die deutlich sichtbaren Schnitzspuren sowie die sichelförmigen Augen. Der Kopf ist mit schwach glänzenden Farben bemalt, die Farbgebung ist in der Regel zurückhaltend. Dieser Kasper hat die typische große gebogene Nase und einen sehr breit lächelnden Mund. Sein Kinn springt stark hervor. Der Haarschopf ist bei den Hohnsteiner Handpuppen in den meisten Fällen mit dem Kopf zusammen aus einem Stück plastisch geschnitzt<sup>6</sup> oder besteht aus textilem Material, das am Kopf befestigt ist.<sup>7</sup>

Der Großteil der Aufführungen Max Jacobs, dem Gründer der Hohnsteiner, drehte sich um den Kasper. Er schrieb eigene Stücke für das Kinder- und Erwachsenentheater und etablierte den freien Dialog zwischen Kasper und Publikum. Zur Aufführung kamen auch von Jacob selbst bearbeitete Stücke Graf Poccis, aus Grimms Märchen, Hans Christian Andersens und weiterer deutscher Dichter (vgl. Fülbi 2002: 218).

**Karl Hans Bachmann** ist ein weiterer Puppenbauer, dessen Nachlass Fritz Fey jun. erwerben konnte. Darunter befinden sich ca. 143 Marionetten. Über diesen Puppenbauer aus Lörach ist bisher nicht viel bekannt. Die Marionetten sind vermutlich in den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstanden. Charakteristisch für diese Figuren ist zunächst das Spielkreuz. (Abb. 08). Es bezeichnet ein Quadrat mit einem Mittelbalken und zwei beweglichen Elementen an zwei gegenüberliegenden Schenkeln. Auf dem Spielkreuz selbst ist jeweils der Charakter, welchen die Figur verkörpern soll, vermerkt.

Die Figuren sind 60 bis 70 cm groß. Auffällig ist, dass die Köpfe im Verhältnis zu Körper und Gliedmaßen relativ groß sind. Die Figuren haben stark überzeichnete Gesichtsformen, was besonders auf die Augenpartie zutrifft. Die Augen sind übermäßig groß und treten halbkugelförmig stark hervor. Die Augenbrauen haben ebenfalls eine überspitzte, einen halben Kreis bezeichnende Form. Die Haare bestehen aus Wollfäden und sind in kunstvolle Frisuren gelegt.<sup>8</sup> Arme, Hände, Beine und Füße bestehen aus Holz und sind sehr vereinfacht, fast skizzenhaft gestaltet, die Hände haben z.B. nur drei Finger und einen Daumen. Die Gelenke sind einfache Ösengelenke aus Metall.

Eine andere Art der Theaterfigur stellen die Puppen des **Kölner Hänneschen-Theaters** dar. Hierbei handelt es sich um Stabfiguren. Der Rumpf ist auf einem Stock montiert, ein Arm hängt lose, während der andere von einem Metallstab geführt

wird. Die Sammlung besitzt ca. 24 Figuren des Hänneschen-Theaters, welches bereits Anfang des 19. Jahrhunderts von Johann Christoph Winters in Köln erfunden wurde (vgl. Borger o. J: 30).

Die Typenfiguren sind Hänneschen und Bärbelchen. Hänneschen (Abb. 09) verkörpert das gute Wesen der Stadt Köln, die sich auch in seiner Kleidung wiederfindet; er trägt rot-weiß geringelte Kniestrümpfe und eine ebenso gestaltete Zipfelmütze. Dazu erscheint er meistens mit roter Weste und weißem Hemd und einer schwarzen Kniehose. In den fiktiven Geschichten rund um das Alltagsleben im fiktiven „Knollendorf“ stellt er den schlagfertigen Spaßmacher dar (vgl. Schwering o. J: 38). Seine Verlobte Bärbelchen ist ebenfalls ein witziger temperamentvoller Charakter, daneben aber auch vorlaut. Zu ihrem typischen Erscheinungsbild gehören die blonden geflochtenen Zöpfe mit roten Schleifen. Sie trägt meist einen roten Rock mit schwarzem Saum und weißer Schürze darüber, eine weiße Bluse, darüber ein Mieder und ein Halstuch. In der Ausstellung findet man ein Exemplar dieses Paares von ca. 1900.<sup>9</sup>

Die Figuren sind beide etwa 60 cm groß. Der Hauptführungsstab fehlt, die rechte Hand wird jedoch von dem typischen Metallstab geführt. Dieser ist am rechten Handgelenk montiert und wie die Figur selbst 60 cm lang. Er endet in einer Schlaufe, die als Griff für den Spieler fungiert. Auffällig ist, dass die Hände ganz flach, mit aneinander gelegten Fingern gestaltet sind. Dies findet man immer wieder bei den Kölner Figuren. In der Sammlung befinden sich noch weitere Hänneschen- und Bärbelchenfiguren.<sup>10</sup> Auch der sogenannte Tünnes gehört zur Sammlung.<sup>11</sup> Charakteristisch für ihn sind seine Knollennase und sein blaues weites Hemd mit rotem Halstuch. Er ist der gutmütige Charakter der Geschichten: gutmütig, kinderlieb, einfach und gerne dem Schnaps zugetan. Er ist ebenfalls eine typische Figur des Hänneschen-Theaters. Des Weiteren besitzt die Sammlung Märchenfiguren in orientalischer Aufmachung<sup>12</sup>, Graf und Gräfin<sup>13</sup> sowie diverse Teufel-Figuren<sup>14</sup>.

Ein Bestand von über 100 Handpuppen aus der **ehemaligen DDR**, den die Sammlung besitzt, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Es handelt sich dabei um 20-30 cm große Figuren. (Abb. 10) Die Köpfe sind aus Gummi, mit leuchtenden Farben bemalt und machen allein schon mindestens ein Drittel der Körpergröße aus. Sie haben sehr ausdrucksstarke, plastische Gesichtszüge. An einer Rille oder einem vorspringenden Rand am Hals ist das Kleid befestigt. Die Kleider sind in der Regel aus Baumwolle, selten aus synthetischem Material und haben nur ein Muster. Gelegentlich sind einfache Applikationen aufgenäht. Sie bezeichnen eine schlichte A-Form mit angesetzten Händen aus hautfarbenem, dickerem Stoff. Die Figuren haben keine Beine. Immer wieder auftretende Charaktere sind neben dem Kasper, der Teufel, das Mariechen, die Prinzessin, der König, die Großmutter, ein Afrikaner, ein Fuchs.<sup>15</sup>

Eine Besonderheit der Sammlung ist ein **Theatrum Mundi**, das der Sammler aus **Sachsen** erhielt, wo es von verschiedenen Puppenspielerfamilien gespielt wurde. Theatrum Mundi bedeutet „Theater der Welt“ oder „Die Welt im Kleinen“. Es werden Ansichten aus aller Welt gezeigt: Stadtansichten, Kriegsschauplätze, Schiffsuntergänge (vgl. Rebehn 1999: 23f.). Das Theatrum Mundi der Sammlung Fey zeigt eine Hafenszene mit Segelschiffen und einer Gebäudekulisse im italienischen Stil. Es stammt aus der Zeit um 1870 und wurde als Bestandteil von Figurentheaterprogrammen, untermalt von Licht und Geräus-



Abb. 10 TF010666  
„Mariechen“, Handpuppe der ehem. DDR

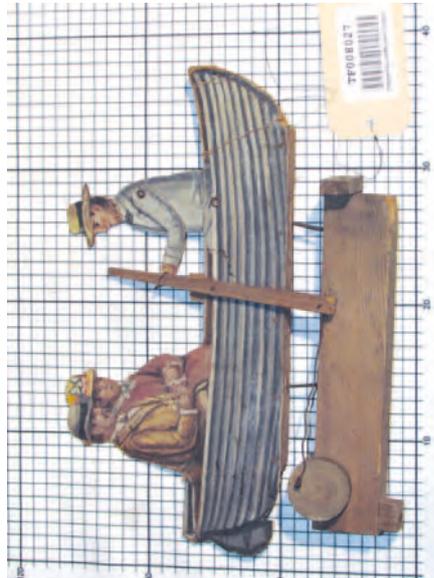


Abb. 11 TF008027 Mechanische Figur,  
Theatrum Mundi aus Sachsen, um 1870



Abb. 12 TF013425 Puppentrickfilmfigur  
für einen Langnese-Werbefilm, 1960er Jahre



Abb. 13 TF008140  
Kasper



Abb. 14 TF008231 Teilstück einer böhmischen  
Stabmarionette, verm. 18. Jh.



Abb. 15 TF008221  
Böhmische Stabmarionette



Abb. 16 TF007528 Guignol, Frankreich,  
vermutlich Anfang 20. Jahrhundert



Abb. 17 TF008749 Sizilianische Schlenkermari-  
onette, vermutlich Ende 19. Jahrhundert



Abb. 18 TF008124 Polnische Stabfigur aus der  
„Geschichte der beiden Furchtlosen“, um 1960

cheffekten, meist vor oder nach der Aufführung eines Stückes gezeigt. Die Figuren sind zwischen 10 und 40 cm hoch, aus bemalter Pappe und werden mechanisch bedient. Sie laufen auf mehreren hintereinander angeordneten Bahnen. Auf jeder Bahn befindet sich ein Laufband, das mit einer Kurbel gedreht wird. Daran sind Holzklötzchen befestigt, die die Figuren vorwärts schieben. Kleine Räder sind durch Draht oder Fäden mit den beweglichen Elementen der Figuren verbunden und setzen diese, indem sie über das Laufband rollen, in Bewegung. (Abb. 11) Dazu gehören drei große und mehrere kleine, illusionistisch bemalte Segelschiffe, drei Ruderboote, ein Leuchtturm, Schwäne, eine Robbe, diverse Fische, sieben einzelne Personen, die verschiedene Funktionen erfüllen und eine Personengruppe von vier Personen. Die einzelnen Personen sind beidseitig unterschiedlich bemalt und können somit als verschiedene Personen auftreten.<sup>16</sup> Sie können zudem laufen und/oder die Arme bewegen. In den Ruderbooten wird in zwei Fällen eine Ruderbewegung vollführt, im dritten Boot Angelbewegungen.

Eine andere Art der Bewegung zeigen die **Puppentrickfilm-Figuren** der Sammlung Fey. Puppentrickfilmfiguren können durch Kugelgelenke, Draht oder anderes biegsames Material alle Bewegungsarten ausführen, die dann jeweils in einer Bilderfolge festgehalten werden und hinterher zum Film zusammengesetzt werden. Die Sammlung besitzt allein 62 Stück der Firma Langnese aus Hamburg, die diese für Werbefilme anfertigen ließ. *Abbildung 12* zeigt eine weibliche Figur, die in den 60er Jahren in einem Werbefilm auftrat; der Film befindet sich ebenfalls in der Sammlung. Die Figur ist ca. 40 cm groß und aus Holz. Der Rumpf wurde als Werbeträger genutzt und wirbt für eine bestimmte Eissorte. Weitere Figuren dieses Werbefilms werben nach dem gleichen Prinzip für jeweils andere Eissorten.<sup>17</sup> Die Kleidung an Armen und Beinen ist schlicht einfarbig gehalten. Die Gesichter sind, mit Ausnahme der Nase, auf eine runde Kugel aufgemalt. Es sind also keine Gesichtszüge differenziert und plastisch ausgearbeitet, so dass die bunten Oberteile mit der Werbung als einziges auffälliges Merkmal herausstechen. Die einzelnen Körperteile bestehen aus Holz und sind durch einfache Ösengelenke aus Metall miteinander verbunden. Der Kopf ist mit einem Metallstab auf den Rumpf aufgesteckt.

Sehr viel ausdrucksstärkere Gesichtszüge weisen die **künstlerischen Theaterfiguren** der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf, von denen die Sammlung ein paar besondere Stücke besitzt. Einige davon sind der expressionistischen Formensprache zuzuordnende Handpuppen und Köpfe aus Deutschland. Eine davon ist z.B. ein Kasper als Handpuppe mit einem Bein (Abb. 13). Er ist ca. 65 cm groß. Kopf, Hände und der einzelne Fuß bzw. Schuh sind aus Holz angefertigt. Die Kleidung besteht aus einem glänzenden, rot gemusterten Stoff. Die lange Zipfelmütze ist zur Hälfte rot und zur Hälfte blau. Das Gesicht weist sehr überspitzt dargestellte Züge auf. Der geöffnete lächelnde Mund geht über die gesamte Breite des Gesichts. In der eingeschnitzten Mundhöhle sind keine Zähne zu sehen. Die Nase ist sehr breit und stark nach vorne gebogen. Die roten Wangen treten ebenfalls auffällig hervor. Die Augen von relativ normaler Größe im Verhältnis zum Gesicht verschwinden dahinter fast. Sie werden von übertrieben hoch gezogenen und gebogenen Augenbrauen bekrönt. Die Farbgebung im Gesicht, erinnert an die eines Clowns; die Augenlieder, die hier eine relativ große Fläche markieren, sind weiß geschminkt, Nase und Wangen

leuchten rot und die Lippen sind ebenfalls rot bemalt. Bei einer weiteren Figur verwendete man für das Gesicht ein gedreht gewachsenes Stück Holz, vermutlich ein Teil einer Baumwurzel, und gab ihm Augen, Nase und Mund. Die Hände dieser Handpuppe haben zudem Astgabeln als Finger.<sup>18</sup> Andere Figuren dieser Gruppe entstammen dem Wirkungskreis des Bauhaus.<sup>19</sup> Dabei handelt es sich ebenfalls um Handpuppen, hier jedoch mit jeweils zwei Beinen. Sie sind 65 cm groß. Der Kopf ist aus Holz, Körper und Gliedmaßen sind aus Textil. Hier findet man reduzierte, mehr schematisierte Gesichtszüge vor.

Berühmte Künstler machten gelegentlich Handpuppen für ihre Kinder. Die Sammlung besitzt zwei, die Oskar Schlemmer für diesen Zweck anfertigte. Die eine ist ca. 35 cm groß und stellt einen Kasper dar.<sup>20</sup> Auffällig ist hier der lange Zeigefinger an seiner linken Hand.

Die Sammlung besitzt neben den genannten Bühnen, Puppenbauern und -spielern auch Figuren von dem Figurentheater Münchner Künstler (München), von Familie Kreuzberg (München/Frankfurt), Familie Richter (Sachsen), Lore Lafin (Oldenburg), Fritz Fey sen. (Lübeck), Familie Karl Lauenburger (urspr. Sachsen, dann Hamburg), Kastner (Schleswig-Holstein), Handpuppenbühne Karl Pecherscheck (Ratzeburg), Caspar Kraus (Sachsen urspr.), Iwowsky-Puppenspiele (Berlin), Familie Kaiser (Böhmen), Harry Kramer (Kassel), Heini Büttner (Hamburg), Zirkus Belli (Norddeutschland), Gräber (Sachsen), Harro Siegel (Braunschweig).

Wie bereits zu Anfang erwähnt, besitzt die Sammlung neben Figuren aus Deutschland Theaterfiguren aus 14 weiteren europäischen Ländern. Daraus sollen im Folgenden exemplarisch einige vorgestellt werden.

Zirka 203 Figuren sind **tschechischer** Herkunft. In Böhmen waren Wandermarionettentheater seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein fester Bestandteil auf Jahrmärkten und Volksfesten. Im 19. und 20. Jahrhundert erfuhr die Marionette besonders hier, in Sachsen und Süddeutschland Pflege und Entwicklung (vgl. Mäser 1976: 90). Diese Böhmisches Figuren sind in der Inventarliste unter dem heute aktuellen Landesnamen Tschechien verzeichnet. Dabei handelt es sich um Stabmarionetten aus Holz. Sie werden mit einem Metallstab geführt, der von oben durch den Kopf bis in den Rumpf eingebaut ist. Hände und Beine werden mit Fäden geführt. Ein typisches Charakteristikum der böhmischen Stabmarionetten ist, dass Stiefel bzw. Schuhe und Bein aus einem Holz geschnitzt und auch plastisch ausgestaltet sind. Ein Beispiel aus der Sammlung zeigt das deutlich. (Abb. 14). Dieser Stiefel/Fuß ist nach Angaben des Sammlers aus dem 18. Jahrhundert. Die Figuren sind bis zu einem Meter groß. (Abb. 15) Daneben ist ein großer Bestandteil der, in Böhmischer Tradition stehenden Figuren der Sammlung, die Miniaturmarionetten für das Haustheater. Hierbei handelt es sich ebenfalls um Stabmarionetten aus Holz. Das böhmische Marionetten-Haustheater blickt auf eine lange Tradition zurück. Bis um die Jahrhundertwende zogen die Spieler mit ihren kleinen Wanderbühnen von Wirtshaus zu Wirtshaus. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebte das Haustheater nochmals einen großen Aufschwung (vgl. Blecha 2011). Auch aus dieser neueren Zeit besitzt die Lübecker Sammlung einige Stücke.

In **Frankreich** dagegen war das Handpuppenspiel sehr beliebt.



Abb. 19 TF008295  
„Punch“, England, um 1930

Insgesamt besitzt die Sammlung ca. 102 Figuren französischer Herkunft, darunter auch eine komplette Guignol-Bühne. Guignol stellt das französische Äquivalent zum deutschen Kasper dar.

Ein Seidenweber aus Lyon, dem die Arbeitslosigkeit drohte, erfand Anfang des 19. Jahrhunderts den Guignol, mit dem er in der Folgezeit auf Jahrmärkten auftrat. In seinen Auftritten machte er die soziale Ungerechtigkeit zum Thema und nutzte seine Schlagfertigkeit, um sich über das Großbürgertum und die Behörden Lyons und Frankreichs lustig zu machen.<sup>21</sup> Die typischen Figuren des Theaters sind Guignol (Abb. 16), sein Freund Gnafron<sup>22</sup>, seine Frau Madelon<sup>23</sup> und sein Widersacher Flageolet. Guignol erscheint für gewöhnlich mit brauner Jacke, einem zweispitzigen Weberhut, dessen Enden umgeschlagen sind, und trägt einen Zopf. Madelon ist blond oder brünett. Sie ist teilweise mit Schürze und gelegentlich mit einer Spitzenhaube zu sehen. Gnafron hat ein gerötetes, grobschlächtiges Gesicht mit einer dicken Nase, und erhält dadurch ein unverwechselbares Erscheinungsbild. Die Figuren des Guignol-Theaters der Sammlung sind ca. 60 cm groß. Kopf und Hände sind aus Holz. Allen Figuren gemeinsam sind die schwarz umrandeten, mandelförmigen Augen mit der schwarzen Iris und die in kräftigem Rot bemalten Lippen. Der Entstehungszeitpunkt dieser Figuren wurde von Fritz Fey auf das frühe 20.

Jahrhundert datiert.

Die Sammlung beherbergt ca. 74 Figuren aus **Italien**. Aus dieser Gruppe sind besonders die Schlenkermarionetten des sizilianischen Marionettentheaters hervorzuheben. Es zählt zur sizilianischen Volkskunst und wurde im Jahre 2001 von der UNESCO in die Liste der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit aufgenommen. Die Figuren sind bis zu 150 cm groß und bis zu 20 kg schwer. Bei diesen sogenannten Schlenkermarionetten geht ein Metallstab durch den Kopf und endet mit einem Haken. Dieser wird in eine Öse zwischen den Schultern eingehakt. Es ist also möglich den Kopf auszuwechseln oder auch bei einer Kampfszene abzuschlagen. Der Ritter in Abbildung 17 ist vermutlich Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. In den Aufführungen geht es viel um Geschichten aus dem Mittelalter, Ritterepen, Geschichten um Könige und Prinzessinnen. Die Szenen spielen oft vor einer Burgkulisse. Die Ritter Orlando und Rinaldo tauchen in vielen Geschichten auf, beliebte Figuren sind des Weiteren Karl der Große, die Geliebte Angelica und der Erzähler Gano de Magonza.<sup>24</sup>

Helden und Prinzessinnen spielen auch im **polnischen Figurentheater** immer wieder eine wichtige Rolle. Davon zeugt ein Figurentrio, welches momentan in der Ausstellung zu sehen ist, eine Prinzessin, ein Reiter und sein Pferd aus der „Geschichte der beiden Furchtlosen“. (Abb. 18) Sie sind vermutlich in den 1960er Jahren entstanden. Die Stabfiguren haben eine Größe von 60 cm. Ein langer Metallstab führt von unten den Rumpf hindurch bis zu den Schultern. Am unteren Ende dieses Führungsstabs ist ein hölzerner Griff befestigt, an dem der Spieler die Figur führt. Parallel zu dem Stab verlaufen Schnüre mit Hebeln, welche die geführte Bewegung der Arme möglich machen. Die Prinzessin wird von einem ca. 80 cm langen Stab geführt. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit Goldapplikationen, welche aus geflochtenen Strohbandern bestehen. Die Arme sind nicht fest an den Körper montiert, sondern durch einen dünnen Metallstab mit der Führungsmechanik im Inneren verbunden. Sie sind aus Holz und weisen, außer an der Schulter, keine beweglichen Gelenke auf. Hals und Kopf sind aus einem Stück gearbeitet und in dem Rumpf verankert. Sie bestehen aus einem nicht definierten Modelliermaterial. Blass gelbe Lederstreifen wurden als Haare verwendet. Auf dem Haupt der Prinzessin sitzt eine große Krone. Der junge Reiter<sup>25</sup> folgt dem gleichen Aufbau wie die Prinzessin. Seine Kleidung mutet orientalisch an. Er trägt eine rote Haremshose und einen langen Mantel, der von einem breiten Nietengürtel zusammengehalten wird. Hier findet man ebenfalls Goldapplikationen aus geflochtenen Strohbandern. In seiner rechten Hand hält er einen kurzen Säbel. Seine schwarzen schulterlangen Haare bestehen aus Wollfäden und auf seinem Haupt trägt er einen Strohhut. Wie schon bei der Prinzessin ist die Physiognomie sehr vereinfacht. Der Kopf ist annähernd kegelförmig. Augen, Mund und Wangen sind aufgemalt, einzig die Nase ragt plastisch hervor. Der Kopf ist im Vergleich zum Körper unverhältnismäßig groß. Das weiße Pferd<sup>26</sup> hat im Gegensatz zu den beiden anderen Figuren keine differenzierte Führungsmechanik, sondern einen einfachen Führungsstab mit hölzernem Griff. Auffällig sind die fehlenden Beine, dieser Bereich wird von Wollfäden, wie von einem langen Rock verdeckt.

Unter dem **Suchbegriff Polen** sind in der Inventarliste 71 Figuren zu finden. Dazu sei anzumerken, dass alle Objekte, deren

Herkunft bisher nur mit Osteuropa definiert werden konnte, sich ebenfalls in der Kategorie Polen befinden und einer weiteren Klassifizierung von wissenschaftlicher Seite her bedürftigen.

Die Sammlung besitzt ca. 40 Figuren **englischer Herkunft**. Dort findet man im Handpuppenspiel ebenfalls eine Kasper-Figur, „Punch“ genannt. Typische Figuren, die in einem Stück mit Punch auftreten, sind: seine Frau Judy, sein Baby, ein Constable, ein Krokodil, ein Geist, ein Doktor, der Hund Toby und Joey der Clown. Häufige Requisiten sind ein Wurststrang und eine Klatsche.<sup>27</sup> Die Geschichten von Punch und Judy haben bühnenübergreifend meist folgende Eckpunkte gemeinsam: Punch streitet sich mit Judy über das Baby, er triumphiert über alle Personen und Gewalten, die ihm begegnen, ist frech und unverschämt, dabei sind die Szenen gespickt mit Witzen und Liedern. Auch beim Punch-Kasper ist folgendes Aussehen charakteristisch: das breite Grinsen, die große Hakennase und die Zipfelmütze, die jedoch in England nicht schlapp nach unten fällt, sondern stabil ausgestopft, wie eine Sichel nach vorne gebogen ist. Der in der Lübecker Ausstellung zu sehende Punch trägt rote Kleidung mit Goldbesatz und einen Umhang. (Abb. 19) Er ist ca. 70 cm groß. Kopf, Hände und Beine sind aus Holz. Judy trägt ein Kleid und eine Schürze und auf dem Kopf eine Spitzenhaube. Auf dem Arm hält sie ihr Baby.<sup>28</sup> Diese

Handpuppen sind vermutlich um 1930 entstanden.<sup>29</sup>

Die innerhalb der Inventarisierung vorgenommene Klassifizierung ist natürlich nur ein Anfang. Es gibt zu den meisten Objekten noch keine zeitliche Einordnung auf wissenschaftlicher Basis sowie bisher noch keine Zuordnung zu den jeweiligen Figurenarten. Es war darüber hinaus auch nicht immer möglich, das Herkunftsland zu bestimmen. Ebenso könnte man auch einen genaueren Blick auf die Materialien werfen, wir haben hier zwar grobe erste Zuordnungen vorgenommen, dennoch wäre dieser Aspekt noch weiterführend zu bearbeiten.

#### LITERATUR

**Borger, Hugo:** Wat Hüickpasseet, kütt ovens op ettapet. In: Historische Museen Köln (Hg.), *Kölner Geschichtsjournal 1-76*. Köln, o.J., pp. 28-32

**Fülbiel, Astrid:** *Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein 1920-1960*. Kiel, 2002

**dies.:** *TheaterFigurenMuseum Lübeck*. Hamm, 2009

**Mäser, Rolf:** *Puppentheater Gestern und Heute. Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Dresden, 1976

**Rebehn, Lars:** TheatrumMundi. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.), *Die Puppentheatersammlung des Museums für sächsische Volkskunst*. Dresden, 1999

**Schwering, Max Leo:** Das Kölner „Hänneschen“ - Geschichte und Deutung. In: Historische Museen Köln (Hg.), *Kölner Geschichtsjournal 1-76*. Köln, o.J., pp. 34-75

**Werle-Burger, Helga:** *Vornehmstes Familientheater – Schichtl's Marionetten-Variété-Theater*. Husum, 1993

**Winter, Henriette:** Winters Marionetten- und Kunstfigurentheater (Schulabschlussarbeit). In: *Jahrbuch für die Schleswigsche Geest. o.O.*, 1974, pp.34-38

#### INTERNETQUELLEN

<http://www.de.lyon-france.com/Geschichte-und-Kulturerbe/Guignol> (28.06.2011)

Blecha, Jaroslav (Leiter der Puppenspielabteilung im Mährischen Landesmuseum Brünn) in: <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/rauf-und-runter-der-weg-des-tschechischen-puppentheaters> (12.02.2011)

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup>Wir beschränken uns dabei auf die Figuren. Bühnenbilder und Zubehör bedürfen einer weiteren Betrachtung. Sowohl bei den im Folgenden genannten Ländern als auch bei der Liste der Puppenspieler wird kein Anspruch auf Vollständigkeit gestellt.

<sup>2</sup>Zuzüglich der Schattenfiguren und des Papiertheaters, die an anderer Stellen dieses Bandes Erwähnung finden.

<sup>3</sup> TF001735

<sup>4</sup> TF007962, TF007963, TF007964, TF007965, TF007966

<sup>5</sup> Gramm 2011, in diesem Band

<sup>6</sup> TF005609

<sup>7</sup> TF006485

<sup>8</sup> Das Herstellungsmaterial des Kopfes ist der Autorin bisher unbekannt.

<sup>9</sup> TF008247, TF008248

<sup>10</sup> TF005222, TF000048, TF000057

<sup>11</sup> TF008259

<sup>12</sup> TF005211

<sup>13</sup> TF005214, TF005220

<sup>14</sup> z.B. TF008255, TF008256

<sup>15</sup> TF027960, TF027959, TF027963, TF027973, TF027974, TF027979, TF010663, TF010671

<sup>16</sup> TF008013-TF008041

<sup>17</sup> TF011898, TF013422

<sup>18</sup> TF008139

<sup>19</sup> TF008136-TF008138

<sup>20</sup> TF005558

<sup>21</sup> <http://www.de.lyon-france.com/Geschichte-und-Kulturerbe/Guignol>

<sup>22</sup> TF007529

<sup>23</sup> TF007530

<sup>24</sup> <http://www.investsicilyproperty.co.uk/sicilian-puppets.htm> 29.06.2011

<sup>25</sup> TF008122

<sup>26</sup> TF008123

<sup>27</sup> TF008292, TF008293, TF008297, TF008298, TF008299

<sup>28</sup> TF008299

<sup>29</sup> Mündliche Mitteilung des Sammlers Fritz Fey.

# Die besten Marionetten der Welt



ANDREA BÜTTNER (LEIPZIG)

## DIE PLAKATE DER SAMMLUNG FRITZ FEY

*Erster Überblick und Systematisierung*

Die Sammlung Fritz Fey umfasst, nach dem derzeitigen Stand der Erforschung, neben Figuren, Bühnen und weiterem Zubehör in etwa 3155 Plakate<sup>1</sup>.

Das **Theaterplakat** (Abb. 01), welches den Großteil dieser Plakatsammlung ausmacht, steht in seiner Form als Inszenierungsankündigung in der langen Tradition des Anschlages, welcher sich aus Bekanntmachungen, Holzschnitten und Kupferstichen für Gauklertruppen und fahrendes Volk entwickelte. Erste Kundmachungen über Gesetzestexte sowie Anordnungen, Einladungen zu Bordellen oder Theateraufführungen sind zwar schon aus der Antike bekannt. Erst durch die Erfindung des Buchdruckes im 16. Jahrhundert und der ansteigenden Alphabetisierung der Bevölkerung im 18. Jahrhundert fand die Informationsverbreitung mittels Plakate zunehmend Anklang. (vgl. Eybl 2010: 6f.) Der Begriff stammt aus dem niederländischem „*plakkaat*“ für Flugblätter, welche im 16. Jahrhundert im Befreiungskampf gegen die Spanier eingesetzt wurden (vgl. Artinger 2000: 18f.), sowie dem französischen „*plaque*“ von Platte, Täfelchen und „*placard*“ für Anschlag. In dieser Zeit wurden Anschläge und Plakate hauptsächlich von Varietés, Zirkussen und Theatern, auf den in den Städten in wachsender Zahl entstehenden Anschlagflächen und Litfaßsäulen, verwandt. Um in diesem Berufszweig weiterhin zu überleben, war eine wirksame Kommunikation mit der Öffentlichkeit zunehmend notwendige Bedingung. (vgl. Rademacher 1990: 12ff.)

Die automatische Assoziation der Plakate mit **Reklame** in unserem heutigen Verständnis entwickelte sich erst im Laufe seiner Geschichte. Wirtschaftliche und industrielle Produktreklame war vor der industriellen Revolution für käuflich erwerbliche Produkte weder erstrebenswert noch erforderlich, ferner Beschränkungen durch Staat und Zünfte unterlegen (vgl. Rademacher 1965: 12). Eine intensive Nutzung für den Zweck der Werbung ergab sich erst verstärkt im 19. Jahrhundert, nachdem Plakate nicht mehr ausschließlich vom vermeintlich amora-

lischen Theatervolk genutzt, sondern verstärkt aus wirtschaftlichen Zwängen heraus von der Industrie eingesetzt wurden. Die Erfindung der Lithografie von Alois Senefelder Ende des 18. Jahrhunderts förderte außerdem den Durchbruch für die multiple technische Reproduktion. (vgl. Rademacher 1990: 14) Um aus der damit ansteigenden Flut von Plakaten an den Anschlagflächen herauszusteichen, entwickelte sich ein zunehmend künstlerischer Anspruch, der dazu führte, über Gestaltungsprinzipien nachzudenken und diese festzuschreiben. Plakatgestaltung begann sich in dem Rahmen zwischen selbstständigem Kunstwerk und Kommunikationsmedium zu bewegen. (vgl. ebd. 1990: 15 und Eybl 2010: 6)

Eine erneute **Bedeutungsverschiebung** der Poster innerhalb der Werbung entstand Ende des 20. Jahrhunderts durch das Aufkommen der neuen Medien wie Radio und Fernsehen, gegenüber denen das Plakat langsam anmutete. Im Gegensatz zum Flanieren und Lesen der Anschläge als bürgerliche Aktivität, forderte es vom Betrachter nun eine unmittelbare Wahrnehmung und bot im modernen, städtischen Leben präzise und schnelle Aussagen. (vgl. Rademacher 1965: 18) Diese Informationen erlangten eine grundsätzliche, länger währende Bedeutung. Sie sollten nicht Interesse wecken, sondern dieses eher bestärken und bestätigen (vgl. Palitzsch 1957: 624). Fazit ist: Das Plakat hatte seine ursprüngliche dominierende Stellung in der Medienlandschaft verloren, war und ist aber innerhalb deren Gemeinschaft weiter ein wichtiger Bestandteil, um Aussagen und Informationen zu übermitteln. (vgl. Rademacher 1990: 202 und Abb. 02)

Trotz der Verschiebung des Stellenwertes ist das Wesen oder der Zweck eines Plakats im Laufe seiner Geschichte im Grunde aber gleich geblieben: Es ist eine Ankündigung oder Informationsweitergabe an eine namenlose und nicht näher klassifizierte Gruppe von Empfängern. Es gibt für den Auftraggeber und den Gestalter keine Kontrolle, ob die angestrebte Botschaft ankommt und wie sie verstanden wird. (vgl. Spassova 1998: 318)

Ein Plakat ist eine auf Papier gedruckte Kombination aus Bild und Schrift, die meist farbig und auffällig ist und damit eine eindeutige kommunikative Kompetenz verbindet. (vgl. Artinger 2000: 16 und Spassova 1998: 318f) Die künstlerische Gestaltung ist somit ein Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen und die angestrebte Kommunikation gegenüber anderem durchzusetzen. (vgl. Rademacher 1965: 7) Es verlor trotz des zunehmenden künstlerischen Anspruches im Laufe seiner Geschichte nie seinen pragmatischen Gebrauch für die Straße und die Öffentlichkeit, was ein Nachdenken über Fernwirkung und eine Balance von Schrift – Bildfläche impliziert. Selbstverständlich erfüllen nicht alle Poster einen künstlerischen Anspruch, vielfach sind es einfache Anschläge, die Informationen weitergeben sollen und damit werben. (vgl. ders. 1990: 7 und *Abb. 03*) Innerhalb dieses Rahmens stellen sich auch Theaterplakate dem Kontext der Verwendung als Reklame, sie verleugnen nicht das Ziel der Werbung für eine Ausstellung, ein Stück oder Ähnlichem und entlarven Reklame als unglaubwürdig. Die Schwierigkeit hierbei ist, dass das Figurentheater, wie das Theater, von dem Spiel mit Ton, Bewegung und der Geschichte lebt. Die Plakate müssen demzufolge das Problem lösen, zum einen den Betrachtern die Stimmung und den Kern des bewegten Stücks als statisches, lebloses Bild zu zeigen, zum anderen aber nicht zu viele Informationen vorwegzunehmen. (vgl. Klünder 2003)

In der **Sammlung Fey** gibt es eine Vielzahl Plakate, die dieses Problem zu lösen versuchen. Zuerst soll jedoch eine Übersicht über die **geografische Herkunft** der einzelnen Plakate gegeben werden. Diese hier vorgestellte Ordnung nach der geografischen Herkunft ist zuallererst eine pragmatische, da die erste Bearbeitung des Datensatzes Plakate nach den vorhandenen Ländern erfolgte.<sup>2</sup>

In den Raum Europa sind insgesamt ca. 2969 der Objekte einzuordnen. Welche einzelnen Länder mit wie vielen Objekten dies genau umfasst, ist in der nachfolgenden Liste aufgeführt.

Deutschland	2299
England	33
Frankreich	95
Schweiz	18
Österreich	12
Polen	63
Tschechien	75
Ungarn	107
Italien	20
Spanien	6
Portugal	3
Island	1
Schweden	21
Griechenland	3
Dänemark	4
Norwegen	3
Belgien	6
Russland	25
Estland	18
Lettland	20
Litauen	11
Georgien	1
Niederland	12
Slowakai	8
Rumänien	14

*Abb.04 Tabellarische Übersicht über die Stückzahl der Plakate aus den europäischen Ländern*

Aus Amerika sind in der Sammlung 13 Plakatobjekte vorhanden, darunter neun aus den USA (*Abb. 05*), zwei aus Kuba sowie zwei aus Südamerika. Der australische Kontinent ist mit vier Objekten zu finden. Aus Asien sind insgesamt 137 Plakate vorhanden, deren einzelne Länder in der folgenden Liste genauer aufgeführt sind.

Usbekistan	5
Japan	38
Bali	7
China	14
Indien	6
Indonesien	4
Arabien <sup>3</sup>	5
Birma	2
Korea	1

*Abb.06 Tabellarische Übersicht über die Stückzahl der Plakate aus den asiatischen Ländern*

Die hier vorgenommenen Mengenangaben sind nicht absolut zu verstehen, genauso wie die Darstellung der einzelnen Länder auf den Grafiken schematisch begriffen werden soll. Drei Aspekte können die genannten Stückzahlen der Kontinente und Länder in der weiteren Erforschung noch korrigieren. Zum einen wurde die geografische Herkunft, insofern sie zugeordnet werden konnte, nach der Schriftsprache des Posters vorgenommen. Das heißt, wenn es nicht direkt auf dem Plakat vermerkt war, wurden alle Poster mit deutscher Schrift dem Land Deutschland zugeordnet. Es könnten jedoch auch die Schweiz oder Österreich Herkunftsland sein.<sup>4</sup>

Zum anderen sind teilweise Plakate mit dem gleichen Motiv mehrmals fotografiert und inventarisiert worden und sollten, um eine doppelte Zählung zu vermeiden, neu gesichtet und katalogisiert werden. (*Abb. 07 und 08*) Und zum Dritten wäre ein wichtiger Schritt, alle Gemälde, Bilder, Skizzen, Grafiken, Fotos usw. als eine einzelne Gruppe innerhalb der Sammlung Fritz Fey zu verorten und aus dem Bereich „Plakat“ auszugliedern.

Es ist also möglich, dass die hier erörterten Mengenangaben noch berichtigt werden. Vermutlich wird sich jedoch nicht der hier gezeigte erste Eindruck vollständig ändern, sondern lediglich die Anzahl der Plakate pro Land und Kontinent verschieben.

Eine zweite **Systematisierung** der Plakate ist deren **Zweck** geschuldet und soll hier kurz angesprochen werden. Logischerweise bezieht sich die Plakatsammlung von Fritz Fey im Rahmen der Theaterfigurensammlung hauptsächlich auf Plakate, die sich mit Theaterfiguren in jeglicher Form beschäftigen. Wie eingangs erwähnt, sind Theaterplakate Werbeplakate, deren Aufgabe es ist, für die jeweilige Veranstaltung zu werben, zu interessieren, Besucher neugierig zu machen und die Säle zu füllen. Jedoch gibt es weitere Absichten, für die Anschläge verwendet werden können. Die hier vorgestellte Einordnung versucht darzustellen, welche Arten von Plakaten innerhalb der Sammlung Fritz Fey vorhanden sind und zurzeit im Datensatz unter dem Stichwort Plakat zu finden sind. Im Gegensatz zur schon vorgestellten Ordnung nach der geografischen Herkunft wurde innerhalb dieser Systematisierung keine Zählung vorgenommen. Die Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen sind fließend.



Abb. 01 TF023812  
Europa Deutschland Lübeck, ohne Jahr



Abb. 02 TF020621  
Europa Deutschland, ohne Jahr



Abb. 03 TF020690  
Europa Deutschland Lübeck, 1960



Abb. 05 TF020235  
Amerika USA San Francisco, 1968



Abb. 07 TF014681  
Europa Deutschland Dresden, 1984

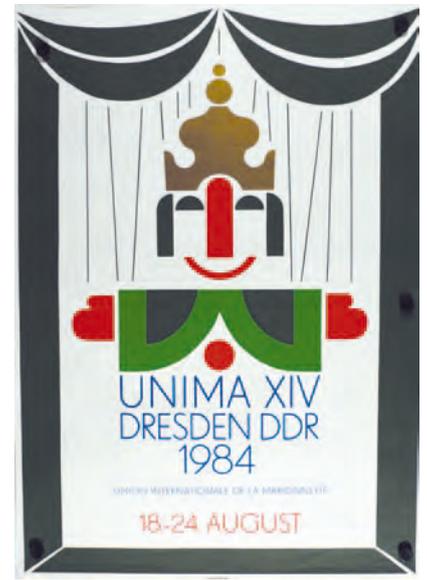


Abb. 08 TF019835  
Europa Deutschland Dresden, 1984



Abb. 09 TF020263  
Europa Deutschland, ohne Jahr



Abb. 10 TF014373  
Europa Deutschland, ohne Jahr

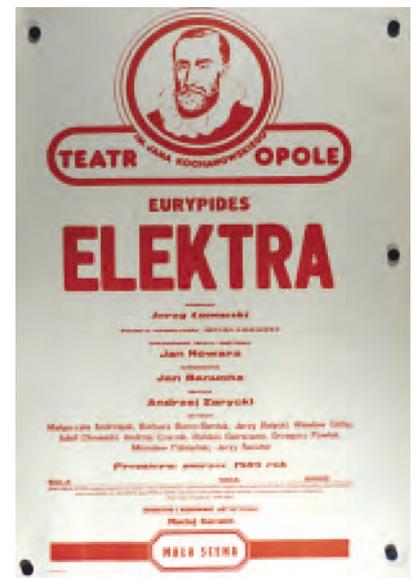


Abb. 11 TF019933  
Europa Polen Opole, 1989

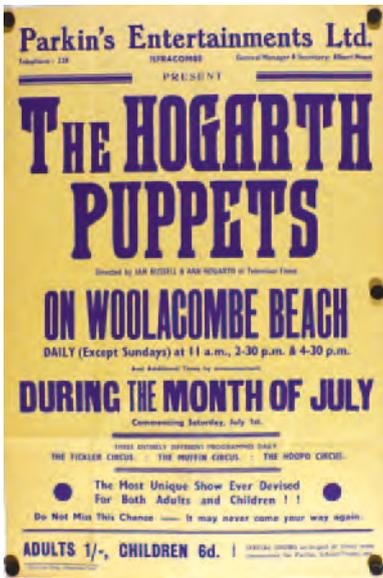


Abb. 12 TF019783  
Europa England, ohne Jahr



Abb. 13 TF014939  
Europa Deutschland Kassel, ohne Jahr

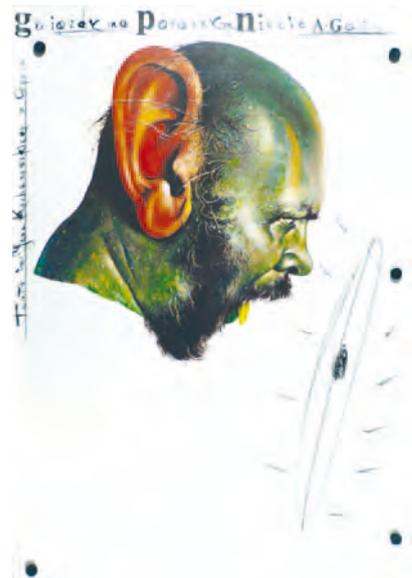


Abb. 14 TF019941  
Europa Polen Opole, ohne Jahr



Abb. 15 TF007501  
Europa Frankreich, ohne Jahr



Abb. 16 TF019957  
Europa Deutschland München, ohne Jahr

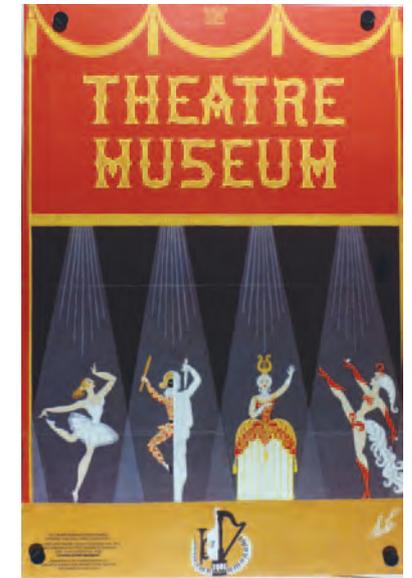


Abb. 17 TF019947  
Europa England London, ohne Jahr



Abb. 18 TF022460  
Asien Japan, Plakat, ohne Jahr



Abb. 19 TF020113  
Europa Deutschland, 1997



Abb. 20 TF025668  
Europa Polen, ohne Jahr

Die erste Kategorie sind die **Ankündigungszettel**, welche in einem kleinen Format die wichtigsten Informationen zu Stück, Ort, Bühne usw. per Schrift zeigen. (Abb. 09 und 10) Die Titel, Orte und Zeiten sind bei gleichem Design zum Teil austauschbar.

In ähnlicher Funktion steht die zweite Gruppierung: das **Ankündigungsplakat**. (Abb. 11 und 12) Auch hier liegt die Priorität in der Stückinformationen mittels Schrift, jedoch bei einem größeren Format. Insbesondere wurden sie in der Zeit zum Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet, als das Lesen von Plakaten noch zum bürgerlich-gesellschaftlichen Flanieren und Spazierengehen dazugehörte. Aber auch heute finden sie noch Verwendung, da zum Teil Titel, Zeit, Ort und Kosten individuell eingesetzt werden können. Damit ist es möglich, die Kosten der technischen Reproduktion und der Gestaltung zu sparen. (Abb. 13)

Als dritte Kategorie findet sich das **Stückplakat**, bei dem das Bildhafte in den Vordergrund der Darstellung rückt und für ein Theaterstück geworben werden soll. (Abb. 14 und 15)

Eine vierte Kategorie kann in dem **Ausstellungs- oder Museumsplakat** gesehen werden. Diese werben für Theaterfiguren- und Figurentheaterausstellungen hauptsächlich ab dem 20. Jahrhundert, da sich Puppensammlungen dann erst etablierten. (Abb. 16 und 17)

Die beiden letztgenannten Gruppen beinhalten wahrscheinlich die künstlerisch anspruchsvollsten Objekte.

Unter einer fünften Kategorie sind in der Sammlung **Skizzen, Bilder** sowie **Fotos** von einzelnen Figuren in der Sammlung Fritz Fey vorhanden. (Abb. 18 und 19) Dies überschneidet sich mit der sechsten Kategorie, welche im Moment alle **Gemälde, Grafiken, Illustrationen, Zeichnungen** und Skizzen unter dem Begriff Plakat in die Sammlung integriert. Zum größten Teil sind dies Darstellungen, bei denen Puppentheater, Puppenspieler, Jahrmärkte und sonstige Dinge, welche im Großen und Ganzen mit Puppenspiel, Figurentheater und Schaustellerei zu tun haben, abgebildet. (Abb. 20 und 21) Eine Besonderheit stellen hier die Grafiken von Ilya Kabakov dar, welche extra für Fritz Fey jun. angefertigt wurden. (Abb. 22)

Als siebte und letzte Gruppierung gibt es innerhalb der Sammlung Poster, die nicht sofort zugeordnet werden konnten, da ihre genauere Bedeutung, ihr Ursprung oder die

Verwendung **unklar** ist oder noch nicht übersetzt werden konnte. So zum Beispiel eine Märchenkarte von Deutschland (Abb. 23), eine Holztafel eines balinesischen Tempels (Abb. 24), oder das WDR Kinder-Fernsehprogramm. (vgl. Abb. 25) Hier sind die Motive und Inhalte der Anschläge nicht sofort auf Puppenspiel zurückzuführen oder haben tatsächlich nichts mit dem Puppen- und Figurentheater zu tun. Beispielsweise sind auch Plakate mit touristischen Inhalten (Abb. 26) über Ausstellungen (Abb. 27) oder die Landschaftsdarstellungen (vgl. Abb. 28) unter den einzelnen Sammlungsobjekten zu finden.

Diese letzte Kategorie ist vergleichsweise klein. Mit genaueren Nachforschungen können sich hier unbestimmte sowie unbekanntere Bedeutungen und Zusammenhänge mit dem Figurentheater aufklären.

Einige **Besonderheiten** innerhalb der Sammlung sollen bei der ersten Einordnung noch erwähnt werden. Innerhalb der Sammlung Fritz Fey sind mehrere Lithografien von Adolf Friedländer, einem der bekanntesten deutschen Plakat-Lithografen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zu entdecken. (Abb. 29) Obendrein befindet sich ein auffälliges politisches Plakat bei den fotografierten Objekten. (Abb. 30) Es zielt mit seiner Aussage nicht auf individuell-suggestierte, kapitalistische Bedürfnisse, sondern eher auf den Idealismus und die gesellschaftliche Verantwortung des Betrachters. Dieser wird nicht als Konsument, sondern als aktiver und überzeugter Teilnehmer der Gesellschaft angesprochen. Im politischen Plakat gibt es einen eindeutigen Standpunkt des Plakatgestalters oder Auftraggebers im Gegensatz zur Neutralität der Theaterplakate. Es muss, wenn man es so will, in seiner Wirkung nicht wirtschaftlich effizient sein. (vgl. Artinger 2000: 15f.)

Diesen eben genannten Besonderheiten wären durch eine erneute Sichtung des Bestandes nachzugehen, um sie zu verifizieren und weitere zu finden. Daraus ergeben sich verschiedene Ansätze, wie mit diesem vorhandenen Fundus gearbeitet werden kann. Plakate als Sammlung stellen komplexe Fragen zur Wirkungsweise zwischen ihrer offensichtlichen pragmatischen Funktion und einem künstlerischem Anspruch, zwischen subjektiver Leistung des Gestalters und der Rolle des Auftraggebers, zwischen einem Plakatstil und einem künstlerischem Stil.

Eine Datierung aller für die Erfassung fotografierten Anschläge könnte, über den kompletten Zeitraum gesehen, einen Einblick



Abb. 21 TF022909  
Asien China, ohne Jahr



Abb. 22 TF020661  
Amerika USA, Ilya Kabakov, ohne Jahr



Abb. 23 TF022569  
Europa Deutschland, ohne Jahr



Abb. 24 TF026198 Asien, Bali, ohne Jahr



Abb. 26 TF026000 Europa Russland, ohne Jahr



Abb. 25 TF022566 Europa Deutschland, ohne Jahr



Abb. 27 TF014095 Europa Deutschland Eutin, 1991



Abb. 29 TF025744 Europa, Deutschland, ohne Jahr



Abb. 28 TF025762 Unklar, ohne Jahr



Abb. 30 TF020185 Europa Deutschland, 1932

über die Veränderungen der gesellschaftlichen Prozesse und künstlerischen Prinzipien innerhalb deren Kultur- und Designgeschichte geben.

Es gibt die Möglichkeit, eine genauere Einordnung nach den verschiedenen Bühnen sowie Designern/Grafikern vorzunehmen. Zum Teil ist dies mit Familie Winter oder Schichtl schon gemacht worden. Dadurch könnten sich spezifische Eigenheiten bei den Plakaten der verschiedensten Auftraggebern, Bühnen und Plakatgestaltern abzeichnen.

Wie schon erwähnt, wäre es von Vorteil, die fremdsprachigen Plakate zu übersetzen, um deren Inhalt und Bedeutung zu klären und die geografische Einordnung nach den Herkunftsländern präzisieren zu können. Genauso verhält es sich mit den mehrfach fotografierten, aber verschieden nummerierten Objekten der Sammlung.

#### LITERATUR

**Artinger, Kai:** Das politische Plakat – Einige Bemerkungen zur Funktion und Geschichte. In: ders. (Hg.), *Die Grundrechte im Spiegel des Plakats 1919 bis 1999*. Berlin, 2000

**Eybl, Erik:** *Information. Propaganda. Kunst*. Wien, 2010

**Klünder, Jürgen:** *Polnische Plakate für Figurentheater*. Frankfurt am Main, 2003

**Rademacher, Hellmut & Grohnert, René:** *Kunst! Kommerz! Visionen! Deutsche Plakate 1888–1933*. Berlin, 1992

**Mittmansgruber, Otto & Martin Strauß:** *Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst*. Wien, 2000

**Palitzsch, Peter:** Bilanz unserer Theaterplakate. In: *Bildende Kunst*, Heft 9, o.O., 1957, pp. 621–624

**Rademacher, Hellmut:** *Theaterplakate – Ein internationaler historischer Überblick*. Leipzig, 1990

**ders.:** *Das deutsche Plakat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Dresden, 1965

**Spasova, Ioanna:** Das Theaterplakat als Medium zwischen Theater und Gesellschaft: Die Plakate von Stephan Despodov. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 20, Heft 3–4, Berlin, 1998, pp. 317–340

**Waschik, Klaus:** *Russische Theaterplakate – Innovationen durch die Peripherie*. (Einführungsvorlesung zur Ausstellungseröffnung „Theatersommer – Russische Plakate des 20. Jahrhunderts“) Ruhr Universität Bochum, Lotman-Institut. Bochum, 2008

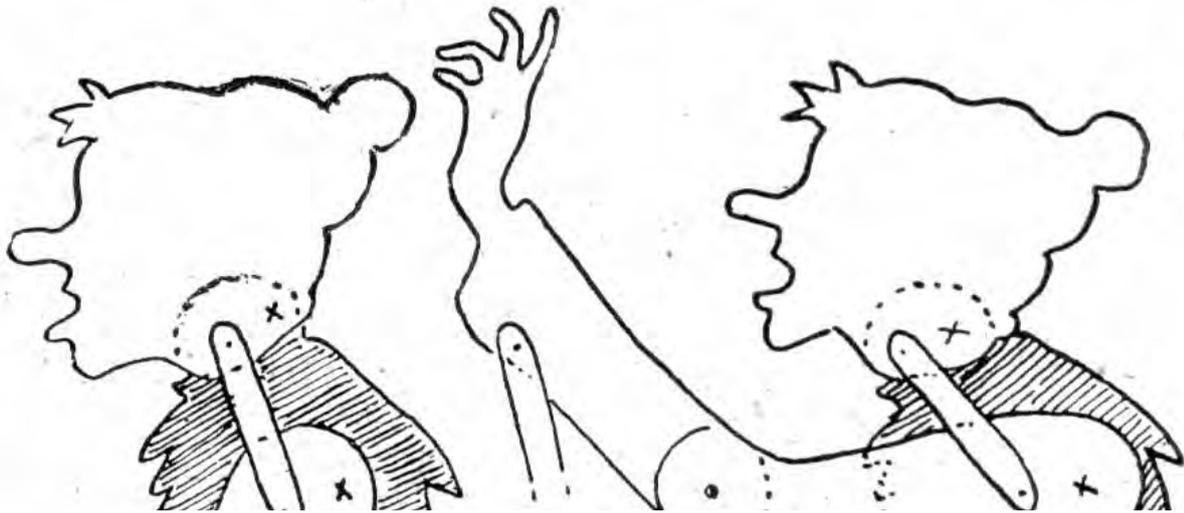
#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Der Begriff „Plakat“ im Thesaurus des Datensatzes der Sammlung Fritz Fey umfasst neben den klassischen Plakaten auch Grafiken, Skizzen, Illustrationen, Gemälde, Entwurfszeichnungen und zum Teil Fotos.

<sup>2</sup> Es war nicht möglich, alle einzelnen Plakatobjekte geografisch eindeutig zuzuordnen, so dass sich vereinzelt Plakate finden, bei denen nur der Kontinent oder nicht einmal dieser erfasst werden konnte. vgl. Abb. 28

<sup>3</sup> Unter „Arabien“ sind Plakate mit persischer und/oder arabischer Schrift vermerkt, diese sind höchstwahrscheinlich den Ländern Pakistan oder Iran zuzuordnen. Eine genauere Übersetzung steht hier jedoch noch aus.

<sup>4</sup> Genauso verhält es sich mit kyrillischer (Russland), arabischer/persischer (Arabien), französischer, asiatischer (Japan), englischer und anderer Schreibweise. Hier muss eine exaktere Zuordnung mittels Übersetzung noch erfolgen.



SABINE WAITZBAUER (KIEL)

# BEWEGTE SCHATTEN UND PAPIERHELDEN

*Europäische Flachfiguren der Sammlung Fritz Fey jun. am Beispiel  
der Schattenspiel- und Papiertheaterfiguren*

Das TheaterFigurenMuseum Lübeck hält in seiner Sammlung über 2500 europäische Flachfiguren. Darunter u.a. ein Tierballett aus dem Fundus der Puppenspielerfamilie Bille, sogenannte Flachfiguren-Metamorphosen und das mechanische *Theatrum Mundi* (vgl. Fülbier 2009).

Einen kleinen, aber ausgesuchten Teil der Sammlung bilden die Schattenspielfiguren aus dem europäischen Raum, die der Sammler durch Ankauf oder Schenkungen erwerben konnte.

## Teil 1: Bewegte Schatten – Europäische Schattenfiguren

In der Sammlung befinden sich 174 Figuren, Bühnenbilder und Zubehör aus dem Bereich europäisches Schattentheater, wobei der Sammlungsschwerpunkt im 20. Jahrhundert liegt. Darunter 154 Objekte aus Deutschland, sechs aus England, vier Figuren aus Frankreich, drei aus Griechenland und zusätzlich vier Figurenbögen. Drei Figuren konnten nicht eindeutig geografisch zugeordnet werden.<sup>1</sup> Unterschiedliche Materialien, wie Pappe, dünnes Holz und Metall, sowie verschiedene Arten der Figurenführung spiegeln die Vielfalt der in der Sammlung vorhandenen Schattenfiguren wieder (*Abb. 01, Abb. 02, Abb. 03*). Abbildung 01 zeigt z.B. eine Karikatur Napoleons aus dem 19. Jahrhundert. Die unbewegliche Silhouettenfigur ist durch feine Binnenzeichnungen charakterisiert und wird mit Hilfe des hölzernen Führungsstocks hinter dem beleuchteten Schirm gespielt. Die zweite Figur ist aus dünnem, schwarz lackiertem Spanholz ausgesägt. Die beweglichen Gliedmaße sind durch feine Metallklammern miteinander verbunden und können über vier Führungsstäbe gespielt werden. Die dritte Figur, ein Mann mit Hut, ist aus schwarzer Pappe ausgestanzt und stammt aus dem Spielsatz eines Schattentheaters. Einzelne Gliedmaße sind durch dünne Metallösen miteinander verbunden und können mit Hilfe der langen Führungsdrähte bewegt werden.

Vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung des Schat-

tenspiels in Europa werden im Folgenden einige ausgewählte Beispiele der Sammlung vorgestellt.

## 17. Jahrhundert – Die Anfänge in Europa

Die Ursprünge des europäischen Schattentheaters liegen in Asien. Dort gehört das Schattenspiel zu den ältesten Kunstformen mit einer jahrhundertealten Tradition. Ausgehend von China und Indien verbreitete sich diese Art des Figurentheaters über Handelsbeziehungen nach Kleinasien, Griechenland und weiter nach Italien (vgl. Dunkel 1984: 159). 1517 wird das türkische *Karagöz*-Theater erstmals urkundlich erwähnt, dessen griechische Variante *Karagiozis* genannt wird (vgl. Fülbier 2009: 80).

In Europa waren Aufführungen mit Schattenfiguren bis ins 17. Jahrhundert noch unbekannt. Der älteste schriftliche Nachweis in Westeuropa findet sich in einem Reisebericht Pietro della Valles von 1674 in Italien. In seiner Beschreibung des türkischen Schattenspiels verweist er auf ähnliche Aufführungen in Neapel und Rom, bei denen tanzende „Geister“ hinter einem von Fackeln beleuchtetem Tuch zu sehen waren (vgl. Jacob 1925: 161). Aus den frühen Berichten geht jedoch nicht hervor, ob es sich hierbei schon um Schattenspiele mit Figuren, menschlichen Schatten oder um Projektionen der *Laterna Magica* handelte. Italienische Wandertheater und Schattenspieler brachten diese Art des Figurentheaters nach Mittel- und Nordeuropa, in Deutschland wurde es daher auch „Italienische Schatten“ genannt (vgl. Dunkel 1984: 160f).<sup>2</sup>

Der asiatische Ursprung des Schattentheaters blieb bis ins 18. Jahrhundert unbekannt, originale Figuren gelangten erst im 19. Jahrhundert nach Europa (vgl. Eversberg 1992: 38). Die fernöstlichen Figuren wurden aus teils farbig bemaltem Leder oder Pergament geschnitten und mit aufwendigen Binnenzeichnungen und Mustern verziert. Ohne von diesen Figuren Kenntnis zu haben, fertigten die europäischen Spieler ihre

Flachfiguren aus undurchsichtigen Materialien wie Holz, Metall oder fester Pappe. Sie mussten im Schein der flackernden Fackeln oder Kerzen direkt am Spielschirm geführt werden, um als scharf konturierte Silhouetten zu erscheinen. Besonders auf Jahrmärkten und Volksfesten dienten Schattenspiele mit gesprochenen Texten der Unterhaltung, begleitet von der Drehleier oder dem Leierkasten.

### 18. Jahrhundert – Schattenspiele werden salonfähig

Im 18. Jahrhundert entdeckte der Adel das Schattentheater für sich und machte es salonfähig. Im Theater diente es der Unterhaltung in den Pausen zwischen den Akten (vgl. Dunkel 1984: 161). Besonders in Frankreich trugen die hochwertigen Vorstellungen des von Dominique Séraphin (1747–1800) 1772 am Hof von Versailles gegründeten *Théâtre Séraphin* wesentlich zur Entwicklung des Schattenspiels als eigene Kunstform bei (vgl. Paërl 1981: 44ff. u. 51).<sup>3</sup>

Reiseberichte über das ostasiatische Schattentheater prägten in den 1770er Jahren den neuen Begriff *Ombres Chinoises*, der die alte Bezeichnung „Italienische Schatten“ ersetzte und bis ins 19. Jahrhundert auch in Deutschland gebräuchlich war.

### 19. Jahrhundert – Bürgerliche Unterhaltung

In der vom Bürgertum geprägten Kultur des 19. Jahrhunderts etablierte sich das Schattenspiel neben dem Puppenspiel als populäre Unterhaltung für Erwachsene und Kinder. Im häuslichen Rahmen fanden Aufführungen mit Silhouettenfiguren statt. Die aufstellbaren Bühnen waren mit denen des Handpuppenspiels vergleichbar. Das offene Proszenium wurde dabei mit einem Schirm aus geöltem Papier oder feinem Tuch verschlossen und von hinten beleuchtet. Bilderbogenverlage, u.a. in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden druckten für den „Hausgebrauch“ Bögen mit Figuren, Kulissen und Spielrahmen zum Ausschneiden, ergänzt durch Bastelanleitungen und Texthefte.<sup>4</sup>

Der Bilderbogen „Ombres chinoises“ aus Frankreich ist ein typisches Beispiel dieser populären Lithographie-Bilderbögen. Die Figuren sind durch feine Binnenzeichnungen charakterisiert und weisen eine Verbindung zu der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Kunst des Scherenschnittes auf (vgl. Paërl 1981: 55–59). Einige bewegliche Figuren haben separate Gliedmaße, die durch feine Metallösen am Körper befestigt werden konnten (Abb. 04). Die Figuren mussten vor dem Spiel akkurat ausgeschnitten, zur Stabi-

lisierung auf Pappe oder Karton aufgeklebt und mit Führungsstäben versehen werden.

Eine Weiterentwicklung dieser aufwendig zu bastelnden Schattenfiguren stellten die im späten 19. Jahrhundert angebotenen spielbereiten Schattentheater dar. Sie enthielten Komplettsätze mit bereits ausgeschnittenen Figuren und Kulissen, sowie Texthefte mit Spielanleitung. In der Sammlung finden sich zwei gleiche Spiele aus dem Berliner Verlag Sala-Spiele, aus der Zeit um 1880 (Abb. 05, Abb. 06, Abb. 07). Das „Schattentheater mit beweglichen Figuren“ umfasst 17 Figuren und Kulissen aus schwarzer Pappe mit beweglichen Teilen, teils mit farbigem Transparentpapier hinterlegt. Die zugehörigen Drahtführungen der Figuren sind teilweise noch vorhanden. Zum Spielen wurde die große Theaterbühne mit Proszenium und Seitenwänden aufgestellt, der Spielschirm aus bräunlichem Pergamentpapier befindet sich hinter dem herunter klappbaren „Vorhang“.

### Das Kabarett „Chat Noir“

In Frankreich erlangte das europäische Schattentheater Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal seinen Höhepunkt mit den Schattenspielen des Pariser Kabarets „Chat Noir“. 1881 von dem Maler und Karikaturisten Rodolphe Salis (1851–1897) nahe dem Montmartre eröffnet, entwickelte sich das Künstlercafé mit seinen ausgesuchten Kleinkunstdarbietungen schon bald zum beliebten Treffpunkt der Pariser Bohème (vgl. Paërl 1981: 65–70). 1885 erfolgte der Umzug in die Rue Victor Massé (ehem. Rue Lanval). Der Maler Henri Rivière (1864–1951) führte dort zur Illustration eines vorgetragenen Spottliedes ein improvisiertes Schattenspiel auf, indem der den Bühnenausschnitt des Handpuppentheaters durch ein Tuch verhängte und dahinter aus Pappe ausgeschnittene Figuren als Silhouetten erscheinen ließ. Die Aufführung fand großen Beifall und 1886 feierte das Schattentheater im „Chat Noir“ seine Premiere mit dem Stück „L'Éléphant“ von Henri Somme (vgl. Dunkel 1984: 174f). 1897 wurde das „Chat Noir“ nach dem plötzlichen Tod von Rodolphe Salis geschlossen. Die in diesen zehn Jahren aufgeführten Schattenspiele zeichneten sich durch eine hohe technische Perfektion aus, die vorher im Schattenspiel nicht erreicht worden war. Mit Hilfe einer aufwendigen Bühnentechnik, farbigen Lichteffekten und der Staffellung von Figuren und Bühnenbildern, schuf Salis auf der Leinwand die Illusion von lebendigen räumlichen Szenerien, die zusätzlich mit Geräuscheffekten untermalt wurden (vgl. Paërl 1981: 68ff., Werle-Burger

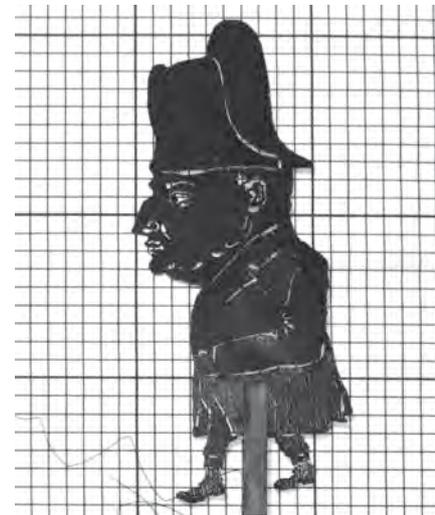


Abb. 01 Napoleon als Schattenfigur aus Frankreich 19. Jahrhundert (TF007070)

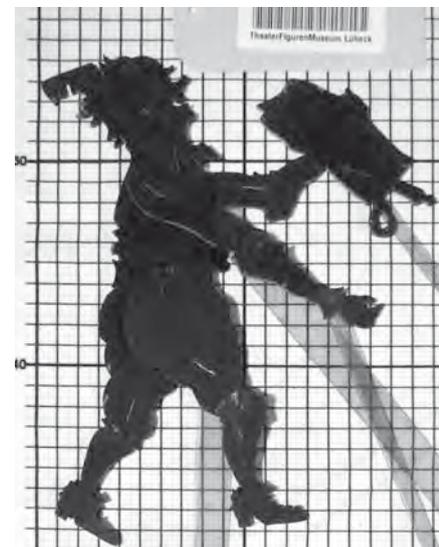


Abb. 02 Schattenfigur aus Deutschland 20. Jahrhundert (TF021294)

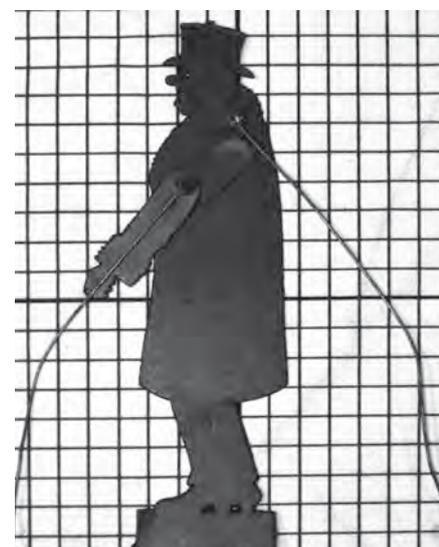


Abb. 03 Schattenfigur des Verlags Sala-Spiele in Berlin um 1880 (TF009900)



Abb. 04 OMBRES CHINOISES: « Personnages employés » und « Le Pont cassé » des Verlags Dembour et Gangel in Metz um 1880, Lithographie (TF020687)



Abb. 05 Schattentheater mit beweglichen Figuren des Verlags Sala-Spiele in Berlin um 1880, Farblithographie auf Deckel (TF009916)



Abb. 06 Schattenfigur des Verlags Sala-Spiele in Berlin um 1880 (TF009907)

1992: 60ff.).

Die Lithographie „Les coulisses du Chat Noir“ (1887) des Grafikers M. Sahib aus der Sammlung des TheaterFigurenMuseums Lübeck (Abb. 08) illustriert anschaulich die Hinterbühne des Schattentheaters mit neun Mitarbeitern während einer Vorstellung (vgl. Werle-Burger 1992: 60 u. 90, Abb. 46). Dort werden Geräuscheffekte mit der Kesseltrommel und einem Becken erzeugt, farbige Glasfilter vor die offene Hydro-Oxygen-Lampe geschoben und oben von der Brücke die Silhouette eines Schiffes heruntergelassen. Vier Spieler agieren an der Leinwand, ein fünfter ordnet Kulissen. Die Person am unteren Rand des Bildes, mit runder Kappe, Monokel und Bart, trägt die charakteristischen Gesichtszüge von Henri Rivière. Zwischen 1886 und 1896 inszenierte Rivière insgesamt 43 verschiedene Schattenspiele für das „Chat Noir“, für die er Bühnenbilder, Kulissen und Figuren entwarf. Sein Hauptinteresse galt jedoch der technischen Umsetzung und der Entwicklung

neuer Bühneneffekte (Amis d'Henri Rivière 2011a).

1983 konnte Fritz Fey für die Sammlung des TheaterFigurenMuseums Lübeck auf einer Pariser Auktion die Schattenfigur „Le Père“ erwerben (Abb. 09). Die von Henri Rivière entworfene Zinkblech-Figur ist eine der wenigen noch erhaltenen Original Schattenfiguren aus dem Bestand der Schattenbühne des „Chat Noir“ (vgl. Werle-Burger 1992: 57-62 u. 91 Abb. 47). Bei der Figur „Le Père“ handelt es sich um den Charakter des Vaters aus dem Schattenspiel „L'enfant prodigue“ (Der verlorene Sohn). Rivière führte Regie und schuf die Figuren und Szenerien (vgl. Füllbier 2009: 80ff.). 1895 hatte das Stück seine Uraufführung im „Chat Noir“ und feierte große Erfolge. Die Schattenfigur zeigt die Silhouette des sitzenden Vaters mit leicht vorgebeugtem Kopf und Oberkörper, gehüllt in einen weiten Mantel und einen Stock haltend. Der untere Teil der Figur ist fest und auf einen flachen Holzsockel montiert. So konnte sie auf die Spielleiste gestellt werden. Kopf, Arme und Oberkörper sind als separate Teile gefertigt und durch Niete beweglich miteinander verbunden. Die Figur kann mit

Hilfe der an drei langen Führungsdrähten angebrachten Fingerringe von dem Schattenspieler mit der Hand bewegt werden. Durch einen weiteren Hebelmechanismus, der vom Rücken der Figur bis zur Standfläche führt, kann der ganze Oberkörper nach vorne gekippt werden.<sup>5</sup> Der ausgetüftelte Bewegungsmechanismus der Schattenfigur ermöglicht fließende Bewegungen und lässt die Figur besonders lebendig wirken. Gerade die Illusion des Lebendigen zeichnete die von Rivière geschaffenen Figuren und Szenerien aus. Eine technische Zeichnung der Schattenfigur „Le Père“ von Jean de Baraille zeigt den komplexen Aufbau (vgl. Werle-Burger 1992: 57f., Abb. 10).<sup>6</sup> Nach Schließung des „Chat Noir“ wurden einige Stücke im Auftrag von Salis' Witwe im Rahmen einer Europatournee wieder aufgeführt. Auch in Deutschland, versuchten einige Kabarets und Schattenbühnen an die Tradition der Pariser Schattenspiele anzuknüpfen (Puppentheatermuseum 1983: 16-20 u. 23-27).<sup>7</sup>

## 20. Jahrhundert – Neue Impulse

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielte das Schattentheater als Form der Massenunterhaltung auf Jahrmärkten oder Bühnen nur noch eine geringe Rolle. Auch im privaten Rahmen verlor das Spiel mit Silhouettenfiguren gegenüber dem Handpuppenspiel zunehmend an Popularität. Die meist statisch wirkenden Projektionen des Schattenspiels hatten bei den Zuschauern an Wirkung verloren.

Neue Impulse erfuhre diese Art des Figurentheaters in den 1920er Jahren durch das neue Medium Film. Die Scherenschnittkünstlerin Lotte Reiniger (1899-1981) adaptierte das Schattenspiel für den Film, indem sie ihre als Scherenschnitt gefertigten Silhouettenfiguren mit beweglichen Gliedern versah und auf einem selbst gebauten Trickfilmtisch mit einer Kamera im Stop-Motion-Verfahren animierte (vgl. Reiniger 1981: 91-100). 1919 entstand auf diese Weise ihr erster Silhouettenfilm „Das Ornament des verliebten Herzens“ (vgl. Papiertheatermuseum 1979: 5). Bis zu ihrem Tod entstanden über 50 animierte Silhouettenfilme, zumeist Märchen, in denen sie die Kunst des Scherenschnitts perfektionierte, und die sich durch einen besonderen Detailreichtum und fließende Bewegungen der Figuren auszeichnen.<sup>8</sup> Ebenso wie Lotte Reiniger, entdeckte Margarethe Cordes (≈1898-1986), die „Grand Dame“ des deutschen Schattenspiels“ (Füllbier 2009: 83), das Fernsehen für ihre Arbeit. Die Scherenschnittkünstlerin und Schattenspielerin produzierte in den 1950er Jahren für den NWDR in Hamburg verschiedene

Schattenfilme und Sendungen für Kinder und Jugendliche zum Thema Schattenspiel (vgl. Schneider 2011a u. 2011b). Margarethe Cordes verstand das Schattenspiel als pädagogische Möglichkeit und engagierte sich sehr in der Vermittlung und Weitergabe dieser Kunst. Ab 1949 publizierte sie die Hefreihe „Das Schattenspiel“, mit Anleitungen zum Bau von Schattenbühnen und -figuren und verschiedenen, nach Märchen adaptierten Schattenspielen (vgl. Cordes 1950). Darüber hinaus leitete sie Volkshochschul-Kurse zur „Technik des Schattenspiels mit beweglichen Figuren“.<sup>9</sup> In der Sammlung befinden sich ca. 27 Arbeiten, die Margarethe Cordes zugeordnet werden können, darunter einige von ihr gefertigte Silhouetten, bewegliche Schattenfiguren und ein Scherenschnitt, die der Sammler Fritz Fey jun. persönlich von Frau Cordes erworben hat. Der traditionell aus schwarzem Karton gefertigte und mit „M. Cordes“ bezeichnete Scherenschnitt zeigt eine königliche Gesellschaft in einer vornehmen Kutsche, kutschiert von einer Kasperfigur und gezogen von einem großen Hahn, der von einem Trompeter geritten wird (*Abb. 11*). Die lustigen, teils karikierten Figuren sind sehr detailreich gestaltet und weisen Margarethe Cordes als begabte Scherenschnittkünstlerin aus.<sup>10</sup>

Ähnlich gestaltet ist die Schattenspielfigur „Hochzeitskutsche“ aus der Geschichte „Die Vogelhochzeit“ (*Abb. 12*). Das Vogelpaar sitzt in einer bekrönten Kutsche, die von einem großen Eichhörnchen gezogen wird. Aus blauem Karton sind die teils beweglichen Figuren und die Kutsche detailliert ausgeschnitten und zur Erzeugung von bunten Lichteffekten teils farbig unterlegt. Stabilisiert wird die Figur durch eine Pappstege und schmale Celluloidstege, die Kutsche und Eichhörnchen miteinander verbindet. Die Schattenfigur wird über zwei Führungsstäbe mit Koppelungen an den Kutschrädern und an der Vorderpfote des Eichhörnchens bewegt. Neben ihren eigenen Silhouetten verwendete Margarethe Cordes für ihre Schattenspiele viele von Hede Reidelbach entworfene und hergestellte Figuren.

Die Scherenschnittkünstlerin Hede Reidelbach (1887-1973) begann schon in den 1930er Jahren bewegliche Silhouettenfiguren für verschiedene Schattenspieler herzustellen (vgl. Raab 1987: 31) u.a. ab den 1950er Jahren auch für Margarethe Cordes. Die Sammlung Fritz Fey jun. hält 69 Silhouettenfiguren und Kulissen, die Hede Reidelbach zugeordnet werden können und von denen ein Großteil im Museum ausgestellt ist. Ihre Figuren zeichnen sich durch eine präzise Ausarbeitung, naturgetreue Konturierung und komplizierte Koppelbewegungen aus. Die Koppelung von mehreren Gliedmaßen ermöglicht es dem Spieler, die Figur mit wenigen Führungsstäben zu lenken und Bewegungsabläufe zu kombinieren. Die schematische Darstellung nach einer Figur von Hede Reidelbach erläutert die gleichlaufende und die gekreuzte Koppelung (*Abb. 13*).<sup>11</sup> Die Schattenfigur eines reitenden Kindes ist ein Beispiel für die Kombination dieser beiden Koppelungsmethoden, mit deren Hilfe die Figur komplexe Bewegungen ausführen kann (*Abb. 14*).<sup>12</sup> Der Bewegungsablauf des galoppierenden Pferdes und des Reiters sind miteinander gekoppelt und können mit nur einem Führungsstab, der am den Vorderhufen des Pferdes angebracht ist, ausgeführt werden. Hede Reidelbach brachte die Koppelbewegungen ihrer Figuren zu höchster Perfektion.

## Teil 2: Papierhelden – Europäische Papiertheaterfiguren

Den weitaus größten Bereich der, in der Sammlung Fritz Fey vorhandenen, Flachfiguren, nehmen die insgesamt 2380 Papiertheaterfiguren ein, darunter auch 81, teils vollständige Fi-

gurenbögen aus dem 19. und 20. Jahrhundert.<sup>13</sup>

Soweit identifizierbar, wurden die Figuren und Bögen Ländern, Verlagen und Stücken zugeordnet. Als Recherchevorlage diente u.a. der als Datenbank erfasste Bestand der Papiertheatersammlung Seitler des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, erschienen auf CD-Rom (vgl. Siefert 2003). So ergab sich, dass in der Sammlung über 90 Prozent der Papiertheaterfiguren aus deutschen Verlagen stammen (2154 Stück). Die restlichen 10 Prozent verteilen sich auf Verlage aus Dänemark (148) und England (17). Bulgarien ist mit einer mehrteiligen Einzelmappe vertreten (11). Insgesamt 433 Figuren und Figurenbögen konnten teilweise nicht eindeutig einem Land, Verlag oder Stück zugeordnet werden und sind daher noch näher zu bestimmen. Bühnen, Proszenien, Bühnenbilder und Versetzstücke aus dem Bereich Papiertheater wurden bei dieser Klassifizierung nicht berücksichtigt und stehen zur weiteren Untersuchung noch aus.

Die Objekte gelangten meist über Ankäufe aus privatem Besitz oder Schenkungen in die Sammlung, darunter auch Stücke, die sich seit ihrer Anschaffung in Familienbesitz befanden, und zeugen von der hohen Popularität des Papiertheaters als „Spielzeug“ und Sammlerobjekt.

## Historischer Hintergrund und Aufbau

Zwischen 1810 und 1830 brachten europäische Bilderbogenverlage u.a. in Deutschland, England und Dänemark erstmals Ausschneidebögen für Papiertheater heraus die dort unter den Namen „Juvenile Drama“ oder „Dukketheater“ verlegt wurden. Der allgemein gebräuchliche Begriff „Papiertheater“ wurde erst 1963 von dem Bilderbogensammler Walter Röhler eingeführt, vorher nannte man die Miniaturbühnen gewöhnlich Kindertheater (vgl. Röhler 1963: 7f.). Vorbilder für den Aufbau und die Gestaltung lieferten die großen Theater- und Opernbühnen, deren Theaterkostüme und Bühnenbilder auf Bögen als Beilage in Theaterzeitschriften bereits Anfang des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden (Museum Hanau 1992: 12). Vorläufer der Ausschneidebögen und des Papiertheaters sind die im 18. Jahrhundert gedruckten „Mandlbögen“ und die von Martin Engelbrecht (1684-1756) verlegten Guckkästen aus Papier (vgl. Museum Hanau 1992: 14).<sup>14</sup>

Zum Bestand des TheaterFigurenMuseums Lübeck zählen zwischen 20 bis 25 Papiertheaterbühnen, ausgehend von den vorhandenen Bühnenkästen und Proszenien (*Abb. 15*). Ihre Größe wurde bestimmt von den Maßen der verlegten Druckbögen (vgl. Fülbier 2009: 36). Zum Bespielen der Bühne mussten die Dekorations- und Figurenbögen (*Abb. 16*) ausgeschnitten und auf Pappe oder Holz kaschiert werden. Die Figuren wurden einzeln oder in kleinen Gruppen zum Aufstellen mit einer kleinen Holzleiste versehen und konnten dann von der Seite aus mit einem Führungsstab verschoben werden (*Abb. 17*). Eine andere Variante war die Befestigung an einem langen Führungsstab, um die Figur und von oben in Szene zu setzen (*Abb. 18*).

## Druckverfahren und Kolorierung

Das 1779 von Aloys Senefelder (1771-1834) entwickelte Flachdruckverfahren Lithographie (Steindruck), ermöglichte eine günstige Massenproduktion verschiedenster Druckgraphiken und trug so wesentlich zur Verbreitung des Papiertheaters im 19. Jahrhundert bei. Bilderbogenverlage übernahmen das neue Druckverfahren zur günstigen Herstellung von Ausschneidebögen. Die Bögen wurden auf lithographischen

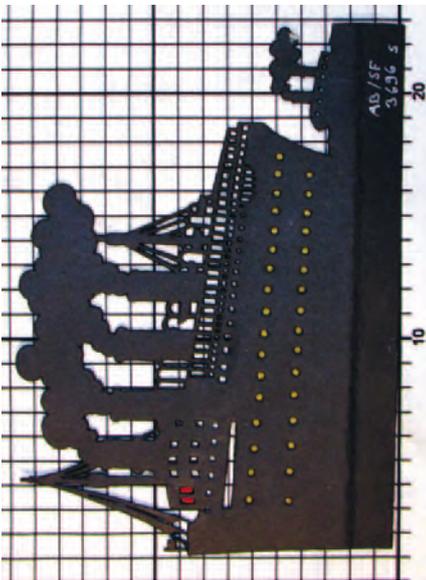


Abb. 07. Kulisse des Verlags Sala-Spiele in Berlin um 1880 (TF009904)



Abb. 08 M. Sahib « Les Coullises du Chat Noir » aus der Serie « Le Théâtre Illustré » Paris 1887, Lithographie (TF021900)



Abb. 09 Henri Rivière „Le Père“ Schattenfigur aus „L'enfant prodigue“ Paris 1894, (TF007971)

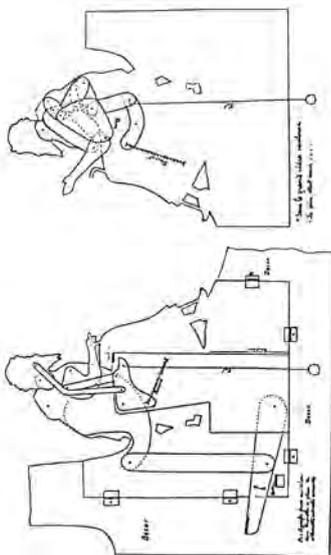


Abb. 10 Jean de Baraille „Le Père“ Schattenfigur aus L'enfant prodigue ohne Jahr.



Abb. 11 Margarethe Cordes Scherenschnitt um 1950? (TF027692)

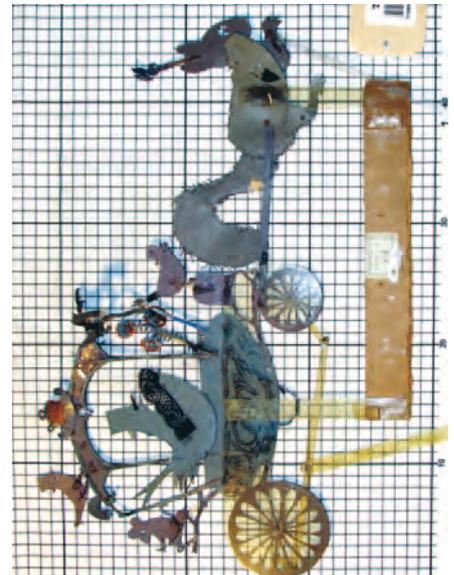


Abb. 12 Margarethe Cordes „Vogelhochzeit“ Schattenfigur um 1950? (TF025331)



Abb. 13 Margarethe Cordes schematische Darstellung 1949



Abb. 14 Hede Reidelbach Schattenfigur ohne Jahr (TF008267)



Abb. 15 Spielbereite Papiertheaterbühne „Thalia“ nach 1890 von Schmidt & Römer in Leipzig, Farblithographie (TF008167 bis TF008186)



Abb. 16 Figurenbogen „Lumpazivagabundus“ nach 1885 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF020078)



Abb. 19 Figurenbogen „Der Freischütz“ 19. Jahrhundert des Verlags G. Kühn in Neuruppin, kolorierte Lithographie (TF020644)



Abb. 20 Figurenbogen „Aschenbrödel. Zweiter Bogen“ nach 1878 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF020613)



Abb. 24 Figurenbogen „Kalif Storch von Bagdad“ nach 1883 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF017567)



Abb. 17 Figur „Alte Frau“ aus „Dornröschen“ (Rückseite) ohne Jahr des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF017880)



Abb. 18 Figur „Berggeist“ aus „Astarte, die geraubte Fee“ (Rückseite) nach 1905 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF009088)



Abb. 21 Figur „Werner Kirchhofer“ aus „Der Trompeter von Säckingen“ nach 1885 des Verlags J.S. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF017993)



Abb. 22 Figur „Franz Moor“ aus „Die Räuber“ nach 1881 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF017955)

Handpressen in Schwarzweiß gedruckt und anschließend mit Schablonen handkoloriert. Der 1837 entwickelte Mehrfarbdruck war für größere Druckmengen noch unrentabel. Viele der großen Bilderfabriken verfügten daher über eigene Kolorieranstalten, in denen zumeist Frauen und Kinder zu Niedriglöhnen arbeiteten (vgl. Museum Hanau 1992: 13). In der Sammlung befinden sich verschiedene schablonenkolorierte Papiertheaterfiguren und Figurenbögen (Abb. 19). Die Schablonenkolorierung erfolgte mit Wasserfarben und war meist auf die drei Grund- und wenige Mischfarben beschränkt. Häufig sind die Konturen nicht sauber ausgemalt oder die Farbe tritt über den Rand. Die Entwicklung der vollautomatischen Steindruck-Schnellpresse ermöglichte ab 1871 auch die industrielle und kostengünstige Produktion von Mehrfarbdrucken. Spätestens ab 1889 wurden die Figurenbögen von den Verlagen auch nach diesem neuen Verfahren als Farblithographien herausgebracht (vgl. ebd.). Alle Farbtöne und -schattierungen konnten nun gedruckt werden und dementsprechend detaillierter und feinteiliger konnten die Figuren gestaltet werden (Abb. 20).

### Zielgruppen und Repertoire

Das Papiertheater war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend in den bildungsbürgerlichen Schichten ein beliebtes Unterhaltungsspiel für Erwachsene und spiegelte die wachsende Theaterbegeisterung des Bürgertums in dieser Zeit wieder. Mit Hilfe des Papiertheaters war es möglich, Inszenierungen der großen Opern- und Schauspielbühnen zu Hause im Familienkreis nachzustellen und zu spielen. Gleichzeitig dienten sie als preiswerter Ersatz für die teuren Theaterbesuche in den großen Häusern. Das Nachspielen und inszenieren von Stücken wurde zum Medium für die eigenen Tugend- und Moralvorstellungen.

Das Repertoire der Papiertheater richtete sich nach den Spielplänen der zeitgenössischen Theater und spiegelt in den angebotenen Figuren- und Dekorationsbögen und Textbüchern die Popularität einzelner Opern und Schauspielstücke wieder. Diese „Beliebtheitskala“ lässt sich auch an den in der Sammlung vertretenen Stücken und der Anzahl der ihnen zugeordneten Figuren ablesen. Allein die deutschen Verlage sind hier mit 59 verschiedenen Theaterstücken vertreten. In der Papiertheatersammlung ist die Oper „Der Freischütz“, die im 19. Jahrhundert auf den großen sowie auf den Miniaturbühnen zu den populärsten Opern ihrer Zeit zählte, mit den meisten Figuren vertreten, gefolgt von „Der Trompeter von Säckingen“ (Abb. 21), „Martha oder der Markt zu Richmond“ und „Zar und Zimmermann“. Im Schauspiel gehörten die Dramen von Friedrich von Schiller zum Standartrepertoire der Bühnen (vgl. Pflüger & Herbst 1986: 209). In der Sammlung zählen dazu „Wilhelm Tell“, „Die Räuber“ (Abb. 22), „Die Jungfrau von Orléans“ sowie „Wallenstein“. Aus den in der Sammlung vertretenen Stücken lässt sich eine Vorliebe für unterhaltsame Opern und Dramen der Romantik erkennen.<sup>18</sup>

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich das Papiertheater zum bürgerlichen Kinderspielzeug mit dessen Hilfe bürgerliche Wertvorstellungen und Bildungsinhalte vermittelt werden konnten. Gleichzeitig erkannte man den hohen pädagogischen Wert im Ausschneiden und Basteln des Papiertheaters und der anschließenden Inszenierung von Stücken. Ab ca. 1870 erschienen die ersten Märchenstoffe für Papiertheater. Marktführend in diesem Sektor war der Verlag Schreiber, der ab 1878 erfolgreich die Reihe „Schreibers Kin-

dertheater“ mit Theaterbögen und kindgerecht aufgearbeiteten Texten herausgab (vgl. Röhler 1963: 45-49; Pflüger & Herbst 1986). Die besondere Vorliebe für klassische deutsche Märchen (vgl. Museum Hanau 1992: 10) spiegelt sich auch im Bestand der Sammlung wieder. Hier sind es „Aschenbrödel“, „Dornröschen“ (Abb. 23), „Schneewittchen“ und „Elsa, die standhafte Magd“. Einem weiteren Bereich bildeten orientalische Märchen und Abenteuer Geschichten, wie „Aladin oder die Wunderlampe“, „Ali Baba und die vierzig Räuber“, „Kalif Storch von Bagdad“ (Abb. 24), und „Die Reise um die Erde in achtzig Tagen“. Im Zuge der Theaterreformen zu Beginn des 20. Jahrhunderts verlor das Papiertheater als familiäres Unterhaltungsspiel zunehmend an Bedeutung. Die opulenten Theaterbögen und das Bühnenrepertoire des 19. Jahrhunderts entsprach oft nicht mehr dem zeitgenössischen Bühnenstil und den neuen Inszenierungsformen. Einige Bilderbogenverlage reagierten auf das nachlassende Interesse mit der Herausgabe von sog. „spielbereiten Bühnen“, die das mühevoll Basteln und Zusammenbauen kompletter Papiertheater überflüssig machten (vgl. Siefert 2002: 41-46) sowie zeitgenössisch gestalteten Theaterbögen und Stücken, die sich am Zeitgeschehen orientierten.<sup>21</sup>

Doch blieb der Erfolg aus und in den 1920ern wurden kaum noch Papiertheater produziert, während in England und Dänemark die Tradition bis heute ungebrochen anhält.

Heutzutage sind Papiertheater längst zu begehrten Sammlerobjekten geworden und haben Einzug in Museen gefunden und internationale Festivals zeugen von dem Interesse an den alten und neuen Formen des Papiertheaters.<sup>22</sup>

### Bilderbogenverlage in der Sammlung

Der Papiertheatersammlung des TheaterFigurenMuseums Lübeck konnten bislang Figuren und Figurenbögen aus zehn verschiedenen Verlagen aus Deutschland, Dänemark, England und Bulgarien zugeordnet werden.

Die folgende Liste gibt einen Überblick über die einzelnen Länder und Verlage mit der Anzahl der ihnen zugeordneten Figuren und Bögen:

- a) Deutschland (insgesamt 2154)
- Jakob Ferdinand Schreiber, Esslingen (1494).
  - Josef Scholz, Mainz (126).
  - Oehmigke & Riemschneider, Neuruppin (51).
  - Schmidt & Römer, Leipzig (24).
  - Gustav Kühn, Neuruppin (5).
  - Dr. I.M. Wildner, Lübeck (4).

Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Deutschland über 50 Verlage und Druckereien, die zusammen über Tausend verschiedene Theaterbögen für das Papiertheater verlegten (vgl. Röhler 1963: 72f.). Die Massenproduktion von Kulissen, Versetzstücken und Figurenbögen beschränkte sich jedoch einige große Verlage.

Zu den größten und zahlenmäßig in der Sammlung am häufigsten vertretenen Verlagen zählt Schreiber. Ab 1878 erschienen in der Reihe „Schreiber's Kindertheater“ Theaterbögen und Texthefte, die zu den meistverkauften im deutschsprachigen Raum gehörten. Der Grafiker Paul Herrmann Wagner prägte bis 1909 über 30 Jahre durch seinen linearen Stil und die detailreiche Ausführung der Figuren ein einheitliches Erscheinungsbild mit hohem Wiedererkennungswert (Abb. 23). Ein Merkmal der Figuren ist ihre sog. „Momentanhaltung“. Posen und Gesten, die nur einmal im Stück auftauchen (vgl. Siefert



Abb. 25 Figurenbogen „Till Eulenspiegel“ nach 1912 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF020611)



Abb. 30 Figurenbogen „Den sidste Mohikaner“ 20. Jahrhundert des Verlags Alfred Jacobsen in Kopenhagen, Farbdruck (TF017101)



Abb. 23 Figur „Dornröschen“ aus „Dornröschen“ nach 1890 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF017973)



Abb. 26 Figur „Die Königin“ aus „König Drosselbart“ nach 1921 des Verlags J.F. Schreiber, Farblithographie (TF017786)



Abb. 27 Figur „Stadinger, der Waffenschmied“ aus „Der Waffenschmied“ um 1870 des Verlags J. Scholz in Mainz, kolorierte Lithographie (TF017897)



Abb. 28 Figur „Haus Hofmeister“ aus „Der gestiefelte Kater“ des Verlags Oehmigke & Riemschneider in Neuruppin, kolorierte Lithographie (TF015751)



Abb. 29 Figur aus „Aida“ nach 1880 des Verlags Joseph Scholz in Mainz, kolorierte Lithographie (TF016626)



Abb. 20 Figurenbogen „Aschenbrödel. Zweiter Bogen“ nach 1878 des Verlags J.F. Schreiber in Esslingen, Farblithographie (TF020613)



Abb. 32 Figurenbogen „Battle of Waterloo“ Titelblatt nach 1877 des Verlags Benjamin Pollock in Hoxton, kolorierte Lithographie (TF019258)

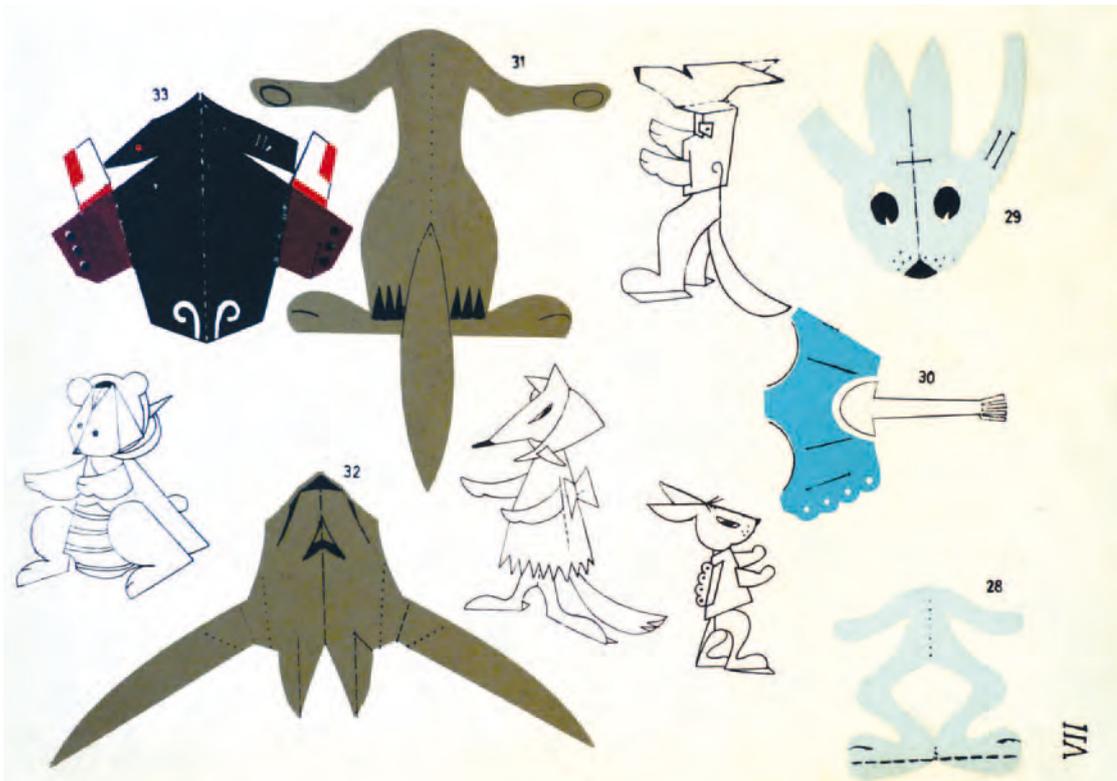


Abb. 33 Figurbögen VII aus Bulgarien des 20. Jahrhunderts, Verlag unbekannt, Farbdruck (TF027455)

2002: 24-40). Im 20. Jahrhundert passte man die Figuren zunehmend dem Zeitgeschmack an (Abb. 25, Abb. 26).

Der Mainzer Verlag Josef Scholz zählt zu den frühesten Herausgebern von Theaterbögen und Textheften in Deutschland. In den 1880er Jahren ließ Scholz die gängigen Märchenstoffe als Farblithographien drucken, alle anderen wurden weiterhin mit Schablonen koloriert (vgl. Röhler 1963:23-27) (Abb. 27).

Die beiden Neuruppiner Verlage Gustav Kühn und Oehmigke & Riemschneider zählen zu den populärsten Bilderbogenverlagen des 19. Jahrhunderts. Die ab 1835 bzw. 1840 als billige Massenware produzierten kolorierten Theaterbögen fanden großen Absatz. Das Repertoire reichte vom „klassischen Programm“ bis zu volkstümlichen Stücken (Abb. 28).

Schmidt & Römer verlegte ab 1890 Dekorations- und Figurbögen, die teilweise zusammen mit Textheften von Schreiber vertrieben wurden. Bekannt wurde der Verlag auch mit der Produktion von Industriebühnen. In der kastenartigen Bühne konnten alle fertigen Bauteile sowie Kulissen und Figuren verstaut werden. Die Figuren lehnten sich oftmals an Figuren des Verlags Schreiber an (Abb. 29).

b) Dänemark (insgesamt 148)

- Alfred Jacobsen, Kopenhagen (100)
- Carl Aller, Kopenhagen (3)

In Dänemark setzte erst mit Ende des Deutsch-Dänischen Krieges 1864 eine eigenständige Produktion von Papiertheatern ein. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden vorwiegend Neuruppiner Bilderbögen der Verlage Oehmigke & Riemschneider und Gustav Kühn importiert. Bis heute genießt das Papiertheater in Dänemark eine große Popularität, die in der großen Nähe und Aktualität zur zeitgenössischen dänischen Theaterkultur begründet liegt (vgl. Abrahamsen

2009: 16-17; Museum Hanau 1992: 19). Das Repertoire umfasst neben Märchenstoffen, u.a. von Hans Christian Andersen, auch verschiedene Theater- und dänische Nationalstücke. Zu den bedeutenden dänischen Herausgebern von Papiertheatern zählen die in der Sammlung vertretenen Verlage Jacobsen und Aller (Abb. 30).

c) England (insgesamt 17)

- Benjamin Pollock, London (17)

In England setzt die Produktion von Papiertheatern bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein (vgl. Röhler 1963: 13-17). 1811 brachte der Londoner Grafikhändler William West die ersten Theaterbögen, die sich an zeitgenössischen Inszenierungen orientierten und ergänzte sie mit entsprechenden Texten. Die Blütezeit der in England als „Juvenile Drama“ oder „Toy Theatre“ bezeichneten Papiertheater fällt in die viktorianische Epoche. Das Repertoire richtete sich nach den Spielplänen der Londoner Bühnen. Besonders erfolgreiche Stücke erschienen bereits kurz nach der Premiere auf kleinformatigen Theaterbögen, die es unkoloriert oder koloriert für „A Penny Plain and Twopence Coloured“ (Museum Hanau 1992: 19) zu kaufen gab.

Der bekannte Verlag Benjamin Pollock brachte 1876-1937 Figuren-, Dekorationsbögen und Texthefte heraus (Abb. 32). Ab 1946 wurden unter B. Pollock Limited Nachdrucke von Theaterbögen aus dem 19. Jahrhundert veröffentlicht (vgl. Röhler 1992: 73).

d) Bulgarien (11)

In der Sammlung befindet sich eine vermutlich in Bulgarien hergestellte Mappe mit Dekorationen und Figuren zu dem Stück „ЕЖКО БЕЖКО И МЕЦА КОСЕ БОСЕ ДЯДОВАТА

РЪКАВИЧКА“, der zusätzlich ein Textblatt mit Anleitung auf Kyrillisch beiliegt (Abb. 33).<sup>24</sup> Die Figuren sind nicht wie üblich flach, sondern bekommen durch Falzen oder Zusammenkleben der Einzelteile eine dreidimensionale Form. Auf der Rückseite einzelner Figuren und Kulissen sind handschriftlich in Deutsch Bastelanweisungen vermerkt. Nähere Angaben über die Herkunft und die Verwendung können jedoch nicht gemacht werden.

Die Sammlungsbestände „Europäisches Schattenspiel und Papiertheater“ des TheaterFigurenMuseums Lübeck decken nur einen kleinen Teil des vielfältigen Themenbereiches „Theater-

figuren“ ab. Doch bieten die Bestände einen guten Überblick in die Geschichte und Tradition dieser Arten des Figurenspiels und setzen dabei besondere Akzente, die im Text aufgezeigt wurden.

Im Rahmen des Projektes „Digitale Sammlungserfassung am TheaterFigurenMuseum Lübeck“ konnten die Bestände allerdings nur vorläufig und in Grundzügen klassifiziert werden. Die Sammlung liefert jedoch weitere lohnenswerte Themen für zukünftige wissenschaftliche Untersuchungen.

**Soweit nicht anders angegeben, stammen die Objekte aus der Sammlung Fritz Fey, TheaterFigurenMuseum Lübeck.**

**Teil 1: Schattenfiguren**

**Teil 2: Papierfiguren**

#### LITERATUR

**Abrahamsen, Per Brink:** Dänische Bilder für dänische Kinder. Die Geschichte des dänischen Papiertheaters. In: UNIMA e.V. (Hg.), *Das andere Theater*. Nr. 70, 18. Jg. Northeim, 2008, pp. 16-17

**Cordes, Margarethe:** Kleines Privatissimum über das Geheimnis der beweglichen Schattenfiguren. In: Fritz Wortelmann, Fritz (Hg.), *Der Puppenspieler*, 4. Jg., April/ Mai, Heft 7/ 8. Bochum, 1949, pp. 113-115

**dies.:** *Die Technik des Schattenspiels mit beweglichen Figuren. Das Schattenspiel*, Sonderheft. Rotenburg a. S. Fulda, 1950

**Dunkel, Peter F.:** *Schattenfiguren. Schattenspiel. Geschichte - Herstellung - Spiel*. Köln, 1984

**Eversberg, Gerd:** Zur Geschichte des Schattenspiels in Deutschland. In: Werle-Burger, Helga & Gerd Eversberg (Hrsg.), *„Ombres Chinoises“*. *Schattentheater in Eurasien*. Husum, 1992, pp. 38-42

**Fülbier, Astrid:** *TheaterFigurenMuseum Lübeck. Museum of Theatre Puppets*. Lübeck, 2009

**Jacob, Georg:** *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. 2. Auflage, Hannover, 1925

**Museum Hanau (Hg.):** *Hanauer Papiertheater-Museum*, Ausstellungskatalog, Museum Hanau Schloss Philippsruhe, Hanau, 1992

**Paërl, Hetty:** *Schattenspiel und das Spielen mit Silhouetten*. München, 1981

**Pflüger, Kurt & Herbst, Helmut:** *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie*. Pinneberg, 1986

**Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum (Hg.):** *Lotte Reiniger. Silhouettenfilm und Schattentheater*. Ausstellungskatalog, München, 1979

**dies.:** *Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattenspiel im Zwanzigsten Jahrhundert*. Ausstellungskatalog, München, 1983

**Raab, Alois:** *Die Kunst des Scherenschnittes und des Schattenspiels aufgezeigt am Beispiel der Hede Reidelbach, 1998-1973*. Magisterarbeit. München, 1987

**Reiniger, Lotte:** *Schattentheater. Schattenpuppen. Schattenfilm*. Tübingen, 1981

**Röhler, Walter:** *Grosse Liebe zu kleinen Theatern. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*. Hamburg, 1963

**Siefert, Katharina:** *Papiertheater – die Bühne im Salon. Einblicke in den Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg, 2002

**dies.:** *Papiertheater – die Bühne im Salon. Bestandskatalog der Papiertheatersammlung Seitler im Germanischen Nationalmuseum*. Datenbank auf CD-Rom, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg, 2003

**Werle-Burger, Helga:** Le Chat Noir – Höhepunkte des Schattentheaters im Europa des 19. Jahrhunderts In: Werle-Burger, Helga & Gerd Eversberg, *„Ombres Chinoises“*. *Schattentheater in Eurasien*. Husum 1992, pp. 57-62

**Werle-Burger, Helga & Eversberg, Gerd:** *„Ombres Chinoises“*. *Schattentheater in Eurasien*. Husum, 1992

#### INTERNETQUELLEN

**Les Amis d'Henri Rivière (a):** Biographie. La vie de l'artiste Henri Rivière, [www.henri-riviere.org/v2/](http://www.henri-riviere.org/v2/), (05.07.2011)

**Les Amis d'Henri Rivière (b):** Théâtre d'Ombres, Bilder L'enfant prodigue 01-06, [www.henri-riviere.org/v2/](http://www.henri-riviere.org/v2/), (07.07.2011)

**Schneider, Axel (a):** tvprogramme von Gestern und Vorgestern. Programm vom Montag, dem 21. März 1955, 16:30 NWDR Kinderstunde, [http://www.tvprogramme.net/view\\_tag.php?tag=1955-03-21](http://www.tvprogramme.net/view_tag.php?tag=1955-03-21), (07.07.2011)

**Schneider, Axel (b):** tvprogramme von Gestern und Vorgestern. Programm vom Mittwoch, dem 21. März 1956, 16:30 NWDR Jugendstunde,

[http://www.tvprogramme.net/view\\_tag.php?tag=1956-03-21](http://www.tvprogramme.net/view_tag.php?tag=1956-03-21), (07.07.2011)

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Objekte aus dem Bereich des europäischen Schattentheaters (Figur, Zubehör, Bühnenbild, Blatt, Plakat) sind im Thesaurus unter „Europa“ und dem Zusatz „Silhouette“ zu finden. Figurenbögen finden sich innerhalb dieses Bereiches und je nach Blattgröße sortiert unter „Blatt-Figur“ (bis DIN A4) oder „Plakat-Figur“ (ab DIN A4).
- <sup>2</sup> In Deutschland sind aus dieser Zeit Schattenspielaufführungen in Frankfurt a. Main (1686), in Bremen (1688) und Hamburg belegt.
- <sup>3</sup> Das Théâtre Séraphin wurde noch bis 1870 von den Familienmitgliedern weitergeführt. Das Schattenspiel „Le pont cassé“ (Die zerbrochene Brücke) zählte zu den populärsten Stücken dieses Schattentheaters. Die Figuren von Séraphin wurden im 19. Jahrhundert von verschiedenen Verlagen in Frankreich wieder auf Bilderbögen reproduziert.
- <sup>4</sup> Zu den bedeutenden Verlagsorten in Frankreich zählten u.a. Épinal und Metz. In Deutschland zählten im 19. Jahrhundert Verlage in Neuruppin (Kühn), München (Münchner Bilderbögen) und Nürnberg (Campe-Verlag) zu den bekanntesten Herstellern von Bilderbögen für das Schattentheater.
- <sup>5</sup> Einige Szenenbilder aus dem Stück „L'enfant prodigue“, die die Schattenfigur „Le Père“ unter einem großen Baum sitzend zeigen, sind abgebildet unter: Les Amis d'Henri Rivière, 2011 (b), Bilder L'enfant prodigue 01-06.
- <sup>6</sup> Jean de Baraille, selber ein „Chatnoiriste“ und häufiger Besucher des Kabarett, zählte zu den Vorbesitzern der Schattenfigur. Zusammen mit der Figur schenkte er die Zeichnung dem Freund Paul Jeanne, der sie in seinem 1937 erschienenen Werk „Les théâtre d'ombres à Montmartre 1887-1923“ veröffentlichte.
- <sup>7</sup> Bekannte deutsche Bühnen dieser Zeit waren u.a. das „Überbrett!“ in Berlin und die „Schwabinger Schattenspiele“ in München.
- <sup>8</sup> Ein Großteil der Filme von Lotte Reiniger ist mittlerweile auf DVD erschienen.
- <sup>9</sup> Die Reihe „Das Schattenspiel“ erschien 1949-1955 im Deutschen Laienspiel-Verlag. Die Grundlagen des Schattenspiels für den privaten Gebrauch und zu pädagogischen Zwecken in Schulen und Kindergärten erläuterte Margarethe Cordes in dem 1950 erschienenen Sonderheft dieser Reihe „Die Technik des Schattenspiels mit beweglichen Figuren“. Bereits in den 1930er Jahren veröffentlichte Margarethe Cordes u. a. in der Reihe Münchner Laienspiele, verschiedene Märchenspiele für das Schattentheater.
- <sup>10</sup> Margarethe Cordes hat dieses Motiv leicht abgewandelt für einen weiteren Scherenschnitt verwendet und mit einem niederländischen Neujahrsgruß versehen (vgl. Kat. Puppentheatermuseum 1983: 60).
- <sup>11</sup> Diese Zeichnung erschien in: Cordes 1949: 113. Margarethe Cordes fertigte zusätzlich verschiedene schematische Zeichnungen nach Figuren von Hede Reidelbach an.
- <sup>12</sup> Ein weiteres Beispiel aus der Sammlung bietet die Figurengruppe „Heidelberger Professorenkolleg“ (TF025926), die aus mehreren Einzelfiguren besteht und die mit wenigen Führungsstäben gespielt werden kann. Eine schematische Zeichnung dieser Figur findet sich bei Margarethe Cordes (vgl. Cordes 1949: 114-115).
- <sup>13</sup> Alle Figuren und Figurenbögen des Papiertheaters sind im Thesaurus unter „Europa“, „Figur“ und dem Material „Papier“ zu finden. Figurenbögen finden sich innerhalb dieses Bereiches und je nach Blattgröße sortiert unter „Blatt-Figur,Papier“ (bis DIN A4) oder „Plakat-Figur,Papier“ (ab DIN A4).
- <sup>14</sup> Ab 1780 brachte der Wiener Verlag Trentsensky die sogenannten „Mandlbögen“ (Mandln = Männchen) mit gedruckten Figuren heraus. Die von Engelbrecht verlegten Guckkästen aus koloriertem Papier sind nach dem Prinzip dreidimensionaler Miniaturbühnen gestaltet. Sie zeigen Szenarien, die wie eine kleine Bühne mit mehrfach in die Tiefe gestaffelten Kulissen aufgebaut waren.
- <sup>15</sup> Die Papiertheater gleichen im vereinfachten Aufbau den Marionettenbühnen, bestehend aus einer Bühne mit offenem Proszenium, seitlichen Kulissenpaaren und einem abschließenden Bühnenprospekt.
- <sup>16</sup> „Der Freischütz“, romantische Oper von Carl Maria von Weber, Uraufführung 1821 in Berlin, vertreten mit 111 Figuren. „Martha oder der Markt zu Richmond“, romantisch-komische Oper von Friedrich von Flotow, Uraufführung 1847 in Wien, vertreten mit 34 Figuren. „Der Trompeter von Säckingen“, Oper von Viktor F. Nessler, Uraufführung 1884 in Leipzig, vertreten mit 64 Figuren. „Zar und Zimmermann“, komische Oper von Albert Lortzing, Uraufführung 1837 in Leipzig, vertreten mit 34 Figuren.
- <sup>17</sup> Die Dramen von Friedrich von Schiller: „Wilhelm Tell“, Uraufführung 1844 in Weimar, vertreten mit 94 Figuren. „Die Räuber“, Uraufführung 1782 in Mannheim, vertreten mit 73 Figuren. „Die Jungfrau von Orléans“, Uraufführung 1801 in Leipzig, vertreten mit 39 Figuren. „Wallenstein“, Uraufführung 1798/99 in Weimar, vertreten mit 37 Figuren.
- <sup>18</sup> Opern und Singspiele waren jedoch generell nicht so erfolgreich auf der Papiertheaterbühne und wurden weniger verkauft.
- <sup>19</sup> „Aschenbrödel“, vertreten mit 94 Figuren. „Dornröschen“, vertreten mit 69 Figuren. „Schneewittchen“, vertreten mit 54 Figuren. „Elsa, die standhafte Magd“, vertreten mit 39 Figuren (vgl. Pflüger/ Herbst 1986: 94f.).
- <sup>20</sup> „Aladin oder die Wunderlampe“, vertreten mit insgesamt 39 Figuren aus deutschen, englischen und dänischen Verlagen. „Ali Baba und die vierzig Räuber“, vertreten mit 29 Figuren. „Kalif Storch von Bagdad“, vertreten mit 27 Figuren. „Die Reise um die Erde in achtzig Tagen“, nach Jules Verne, vertreten mit 43 Figuren.
- <sup>21</sup> Der Verlag J.F. Schreiber brachte 1914 den Figurenbogen „Die Russen in Ostpreußen“ heraus. Dafür wurden nur die Figuren der russischen Soldaten neu entworfen, die anderen Figuren gehen auf alte Vorlagen zurück. In der Sammlung befinden sich drei dieser Soldaten.
- <sup>22</sup> Das jährlich im September stattfindende internationale „Pretzer Papiertheatertreffen“ ist das größte Festival seiner Art.
- <sup>23</sup> Nach Robert Louis Stevenson, 1884.
- <sup>23</sup> Die vollständige Mappe ist unter den Inventarnummer TF027437 bis TF027459 zu finden.



KARSTEN PIORR (LEIPZIG)

# MUSIKINSTRUMENTE IM THEATER UND AUS DER SAMMLUNG FRITZ FEY

## Einführung in die Musik

Musik ist das älteste Kulturgut des Menschen, noch älter als Sprache, Schriftzeichen oder die Benutzung von Werkzeugen. Die ersten Sinneswahrnehmungen, die ein menschlicher Embryo hat, sind akustisch. Emotionen und Gefühle können durch Musik unterstützt, begleitet, oder erst durch sie hervorgerufen werden. Musik hat seit jeher religiöse, rituelle und gemeinschaftliche Bedeutung. Spielt man einem Goldfisch einen Walzer vor, wird nichts passieren. Er kann zwar alle wesentlichen Frequenzen wahrnehmen, aber er ist nicht fähig, die Beziehungen zwischen den Tönen zu entdecken. Deshalb wird man nie einen Goldfisch im Walzertakt tanzen sehen, weil es nicht die Töne eines Walzers, sondern die Beziehungen zwischen diesen Tönen sind, die einen Körper tanzen lassen. So geschieht auch unsere Wahrnehmung von Musik nur in dem Maße, wie wir Beziehungen und Muster einzelner Töne zu entschlüsseln wissen.

Hören ist auch die früheste Form der Welterfahrung, bereits ab der 18. Schwangerschaftswoche kann der menschliche Embryo hören und reagiert auf akustische Reize. Der mütterliche Herzschlag ist unsere erste „Musikerfahrung“, und die Frequenz desselben (und unseres eigenen) bestimmt Zeit unseres Lebens, ob wir eine Musik als neutral, beruhigend oder anregend empfinden, da sich unser Körper unbewusst dem äußeren Rhythmus anzugleichen versucht. Auch menschliche Kommunikation findet zu einem großen Teil akustisch statt und beeinflusst so unser Gefühlsleben. Dazu kommt, dass man Töne ja nicht nur mit den Ohren, sondern als Schallwellen mit dem ganzen Körper wahrnehmen kann, und somit in der Musik „badet“. Alle diese Aspekte führen dazu, dass Musik die hintersten Ecken unserer Seele erreicht und dort auch einiges bewirken kann. Musik ist und bleibt immer „abstrakt“, man kann sie nicht fassen. Kaum erklingt sie, schon ist sie vorbei, was zurückbleibt ist Gefühl. Der Zuhörer muss bei jedem Zuhören, ob

bewusst oder unbewusst, aktiv werden. Mit seiner emotionalen Kreativität verbindet er Einzeltöne zu Musik und Musik mit seinem Leben. Als sich die Musik vor Jahrhunderten von den Ritualen, von der Religion und dann vom Theater trennte, wurde der Begriff der „reinen Musik“ geprägt. Die klassische Musik wurde zur Musik um ihrer selbst und der Schönheit willen. Musik im Theater ist immer „unrein“, das heißt, sie ist zweckgebunden. Genauso wird Musik in der heutigen Kultur auch im Alltag funktional eingesetzt. Musik ist nicht einfach eine „Sprache“. Denn Sprache dient dazu, reale Inhalte zu vermitteln, was Musik selten tut. Statt äußere Ereignisse zu porträtieren, inszeniert Musik das Erleben in unserem Innern. Musik ist also ein Übermittler von Gefühlen und Empfindungen.

## Im Theater

Die Bilder im Theater beschäftigen vor allem das Denken, denn Bilder sind konkret, und im Theater relativ statisch. Musik spricht mehr unsere Emotionen an. So sagt die Musik dem Zuschauer häufig, was er empfinden soll. Traurigkeit, Freude, Liebe lassen sich einfacher und direkter mit Musik darstellen als mit Bild und Szene. Musik kann Emotionen „sichtbar“ und erlebbar machen. Unser Gehirn ist schnell überfordert, wenn es Bild und Ton gleichzeitig gleich intensiv wahrnehmen soll, so nehmen wir Ton und Musik in Film und Theater oft nur halbbewusst wahr. Beim „nur hören“ können wir uns entscheiden, wieweit wir uns von der Musik vereinnahmen lassen, kombiniert mit dem Bild gelingt uns das nicht mehr so einfach. So wird das Ohr schnell zum direkten Empfänger provozierter Emotionen.

## Live-Musik im Theater

Eine Sonderstellung im Theater nimmt die sichtbar gespielte Live-Musik ein. Wie der Name schon sagt, haben wir es hier mit „lebender“ Musik zu tun, die im Stück Platz zum Atmen

braucht. Live-Musik stellt häufig eine emotionale Erzählebene dar, die gleichberechtigt neben der sprachlichen, eher kognitiven Vermittlung der Geschichte steht. Durch sichtbar gespielte Musik bekommt ein Theaterstück häufig einen stilisierten, rituellen Charakter. Unsichtbar gespielte oder Musik vom Tonträger hingegen rückt in ihrer Wirkung eher in Richtung von Filmmusik und wirkt auch mehr im Verborgenen. Man kann grundsätzlich vier musikdramaturgische Eigenschaften unterscheiden:

1. Die Musik spielt mit der Handlung, sie wirkt illustrierend.
2. Die Musik spielt gegen die Handlung, sie wirkt kontrapunktisch.
3. Die Musik spielt den Subtext einer Handlung, sie wirkt erweiternd.
4. Die Musik spielt völlig unabhängig von der Handlung.

Diese vier Grundkonzepte können in der Praxis kombiniert werden. Sie können stilbildend für ein ganzes Stück oder auch zur Lösung szenenspezifischer Probleme eingesetzt werden. Wichtig ist, eine Bewusstheit zu entwickeln und sich forschend neuen Kombinationen zu stellen.

### Klassifizierung der Instrumente

Aus unterschiedlichsten Klassifizierungsmodellen bildete sich das nun folgende Modell heraus. Man unterteilt die Instrumente anhand der Art der Klangerzeugung. So gibt es Aerophone, deren Klang durch Vibration der Luft erzeugt wird. Bei Idiophonen - diese Instrumente sind meist aus natürlichen Materialien gemacht - wird der Klang auf unterschiedlichste Arten erzeugt, etwa durch schütteln, klopfen, klappern, rasseln, stampfen, reiben, ziehen, zerren, etc. Bei den Membranophonen wird der Klang durch Vibration gespannter Membrane oder Haut erzeugt. Die vierte Gruppe ist die Gruppe der Chordophone. Ihr Klang wird durch Vibration von Saiten erzeugt. Die fünfte und jüngste Gruppe besteht aus mechanischen und elektrischen Instrumenten.

Seit der Steinzeit spielen **Aerophone** eine magische Rolle, noch heute werden sie von einigen Völkern rituell genutzt als Assoziation zu Sturm, Tod und Ernte. Die Sammlung des Lübecker Museums von Herrn Fey beinhaltet Trompete, Akkordeon, Dudelsack, Flöte (Abb.01), Harmonium, Horn, Mundharmonika und Schalmel (Abb.02).

Die Entwicklung der **Idiophone** begann vor mehreren tausend Jahren, als Menschen Steine, Stöcker und Knochen benutzten, um den Rhythmus klatschender Hände und stampfender Füße nachzumachen. In der Sammlung Fey findet man Becken (Abb.03), Gongs (Abb.04) und Minigongs, Zimba, Flexatone, Glocken, Metallophone (Abb.05), Xylophone, Rasseln (Abb.06) und Schlitztrommeln. Sowohl aus Afrika, als auch aus Asien und Europa sind Instrumente vorhanden.

**Membranophone** wurden schon seit sehr langer Zeit in allen Kulturen eingesetzt. Es sind Rhythmusinstrumente, die von vielen Völkern benutzt werden, um sich in Trance zu trommeln. Sie können einzeln gespielt werden oder als Begleitung zu anderen Instrumenten. Heutzutage sind Trommeln (Abb.07), Drums und Schlagzeuge aus Bands und Orchestern nicht mehr wegzudenken. Die Sammlung beinhaltet eine Reihe von Trommeln aus allen Kontinenten.

Ein Saiteninstrument, **Chordophon** (griech.: *chordae* Saite), ist ein Musikinstrument, das zur Tonerzeugung Saiten verwendet, die in den allermeisten Fällen ihre Schwingungen auf einen den

Klang verstärkenden Resonanzkörper übertragen. Die Lübecker Sammlung beinhaltet Bogen, Zither, Cister, Fiedel, Geige, Hackbrett, Laute, Mandoline (Abb.08) und Sitar (Abb.09).

**Mechanische Instrumente** in der Sammlung sind diverse, sehr gut erhaltene Drehorgeln (Abb.10) und eine Drehleier. Der Aufbau der Drehorgel entspricht im Prinzip einer stationären Pfeifenorgel. Sie besteht aus einem Gehäuse in dem das Pfeifenwerk, das Balgwerk, die Windlade und die Spieleinrichtung untergebracht sind. Mit Hilfe einer Kurbel oder eines Schwungrads wird über eine Pleuelstange der mit Leder bezogene Schöpfbalg betätigt, der den Wind erzeugt. Der Wind wird in einem Magazinbalg gespeichert, beruhigt und mit Federkraft auf einen konstanten Druck gebracht.

In der **Sammlung Fritz Fey** sind **insgesamt** 135 asiatische, 67 europäische und 24 afrikanische Musikinstrumente.

### Das Gamelan-Orchester auf Bali – ein Exkurs

Die Gamelan-Musik aus Bali ist in Klang und Sinnggebung einzigartig und mit dem dortigen Puppenspiel, dem *Wayang*, verbunden. Ein Gamelan-Orchester besteht aus Metallophon (*gangsapemadé*), Gongs, Trommeln und Flöten. Streichinstrumente gibt es nicht. Die Musikkultur ist wesentlich vom balinesisch-dualistischen Weltbild geprägt. Das gemeinschaftliche Leben, die Art des Instrumentenbaus, die Art der instrumentarischen Zusammenstellung und der resultierende Klang sind nach diesem Weltbild ausgerichtet.

Auf Bali existiert eine außerordentliche Vielfalt an Musikensembles, deren Grundprinzipien sich von Region zu Region unterscheiden können.

Die gerüstbildende oder gliedernde Rahmenstruktur wird in der Regel von einem oder mehreren Gongs markiert. Die meist fünftonige Kernmelodie wird von tieferen Instrumenten, z.B. einem Metallophon gespielt. Eine, diese Melodie kontrapunktierende rhythmische Schicht, die von Trommeln gespielt wird, hat eine steuernde Funktion. Verzerrungen oder Variationen der Kernmelodie in höheren Tonlagen und schnellerem Tempo werden von Metallophonen, Bambus- oder Holzinstrumenten und Flöten gespielt.

Die Gamelanmusik besitzt eine spezifische Form. Gongs in verschiedener Größe und Form bilden die formale Einheit und gliedern somit die Musik. Meist wird Auftakt gespielt, beim 4/4 Takt kommt der Schlag auf 2 und 4, wobei die Balinesen keine Takteinteilung kennen, wie wir sie haben. Man denkt in Paaren, wie „leicht-schwer“. Die Abfolge der Gongs bildet das Grundgerüst des Musikstücks, wobei der große Gong den Schluss markiert. Der Grundsatz ist ein kleiner Buckelgong mit Namen *kempli*.

Stimmungserzeugende Maßnahmen werden folgendermaßen angewendet. Auf Bali kennt man keine Harmonien, es existiert kein Dur-Moll-tonales System. Akkordisch-intervallische Zusammenklänge haben eher klangliche Bedeutung, dementsprechend hat man eine hohe melodische Flexibilität. Die Kernmelodie wird *pokokgending* genannt. Es existieren zwei Melodieinstrumente (Paare) die gegeneinander leicht verstimmt sind. Vibrato-artige Schwingungen sind zu hören, bei tiefen Instrumenten besonders deutlich, auch Schwebung genannt. Dies bedeutet, dass zwei Töne, die annähernd gleich aufeinander abgestimmt sind, mit geringfügigem Unterschied in der Tonhöhe schwingen. Die zwei Töne summieren sich in unserem Ohr zu einem Ton, der in der Mitte beider Töne liegt. Dieser Ton „schwebt“ bzw. „vibriert“ mit der Differenz der beiden Ausgangsfrequenzen. Für Balinesen ist dies sehr wichtig,



Abb.01 Asiatische Flöte (TF003476)

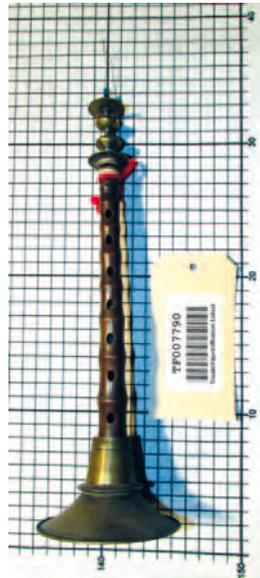


Abb.02 Asiatische Schalmei (TF007790)



Abb.03 Indonesisches Becken (TF004017)



Abb.04 Indonesischer Gong (TF025169)



Abb.05 Metallophon aus Bali (TF009023)

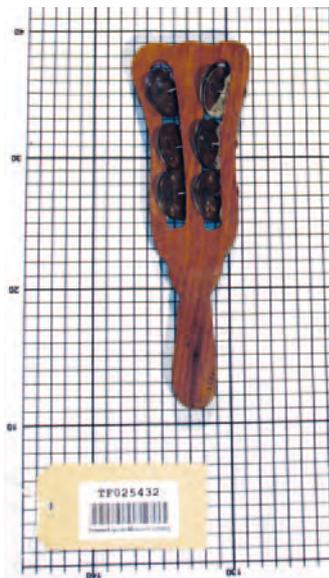


Abb.06 Rassel aus Indien (TF025432)



Abb.07 Trommel aus Indonesien (TF008990)



Abb.08 Mandoline aus Deutschland (TF007978)



Abb.09 Indische Sitar (TF025514)

Abb.10 Deutsche Orgel aus Lübeck (TF027225)



sie sagen, erst dann „lebe“ der Ton. Beide Instrumente sind verschieden, ergänzen sich aber zu etwas Neuem, der eigentliche Klang entsteht erst dann, wenn beide Pole zusammenwirken. Die Absicht des Schwebens ist ungemein wichtig und macht den künstlerischen Reiz aus. Deshalb kommen so gut wie alle Instrumente doppelt (als Paare) vor:

Weitherhin sind Trommeln sehr wichtig. Doppelfelltrommeln, werden *kendanglanang* (höher) und *kendangwodon* (tiefer) genannt. Beide Trommeln spielen ineinander verzahnt und haben ähnliche Schlagklänge. Es gibt das *tuk* (*tuktuk*), der Beat sozusagen, *wodon* und *lanang* wechseln sich nacheinander ab (sehr einfache Schlagfolge). Auch slapstick-artige und alternierende Schlagfolgen werden benutzt. Bei bestimmten Tänzen ist die Schlagfolge genau festgelegt, wie beim Maskentanz *Topeng* und beim Kriegstanz *Baris*. Trommelschläge können innerhalb des gesamten Ablaufs akzentuiert werden, Ausgangspunkt hierfür sind bestimmte Bewegungen der Tänzer. Wenn diese Akzentuierung geschieht, *crescendo* genannt, reagiert das gesamte Gamelan und alles geht wieder „normal“ weiter. Dies wird *angsel* genannt. Kernmelodien und Gongschläge können beliebig oft wiederholt werden, erst wenn die Trommeln vor dem Gong „crescendieren“, reagiert das gesamte Orchester sofort darauf. Die Spieler spüren das und jeder weiß, dass ein *angsel* folgt. Rhythmische Signalzeichen hierbei ist der so genannte *Pung*, ein Schlag der relativ laut und resonant ist. Musik ist weder statisch noch festgesetzt, sie kann variieren innerhalb ihrer Grenzen, Musik reagiert auf Bewegungen und Ereignisse.

Figurationen haben eine hohe Bedeutung im Gamelan. Mehrere Metallophone spielen zusammen. Beide Stimmen sind rhythmisch gleich und um einen Grundschatz versetzt. Dieses Verzahnungsverfahren nennt man *kotekan*, es ist bei vielen Kulturen dieser Welt zu finden. Es ist ein typisches Element des Gruppenmusizierens. Auf Bali sind Figurationen am umfassendsten ausgearbeitet. Es sind nicht unbedingt die wichtigsten funktionalen Bausteine der Musik, aber sehr spezifisch für ihre Klanglichkeit.

Beim Schattenspiel *Wayang Kulit* kommt das Gamelan-Orchester zum Einsatz. Begleitet vom Gamelan erzählt der Dalang – der Puppenspieler – Geschichten aus den hinduistischen Epen *Ramayana* und *Mahabarata*. Dabei lässt er ein wahres Panoptikum an fein ziselierten Lederfiguren vor der Leinwand agieren: Helden, Götter, Dämonen, Könige, Krieger, Tiere, etc. Auf Bali dauert ein Schattenspiel oft die ganze Nacht.

Die Art und Weise, wie musiziert wird, hängt vom aufgeführten Stück ab. Es gibt viele Wiederholungen innerhalb der Musik, jedoch variieren diese stark. Die Musik ist kein vorgefertigtes Stück, sie lebt und agiert mit dem Akteur auf der Bühne und innerhalb der musikalischen Zusammenarbeit. Die Musiker treten in Interaktion zu einander, was diesen einzigartigen Klang ausmacht.

#### LITERATUR

**Diagram Group:** *Musicinstruments of the world: An Illustrated Encyclopedia*. New York, 1976

**Mack, Dieter:** *Musik aus Bali und Westjava*. Handorf, 2002



**Dr. des. Katrin Binder**



**Andrea Büttner (M.A.)**



**Myriam Fink (M.A.)**

## AUTOREN

### **Dr. des. Katrin Binder**

Katrin Binder studierte in Tübingen Indologie und Vergleichende Religionswissenschaft. Seit 2001 beschäftigt sie sich mit dem Yakshagana-Tanz-Theater im Bundesstaat Karnataka und ließ sich darin zur Tänzerin und Schauspielerin ausbilden. Heute lebt sie in Nottingham (England), arbeitet u.a. über indische Theaterformen und unterrichtet moderne indische Sprachen am Lehrstuhl für Indologie in Würzburg.

### **Andrea Büttner (M.A.)**

Andrea Büttner studierte Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Journalistik in Leipzig und Basel. Nach einer Weiterbildung in Kulturmarketing arbeitete sie als freie Mitarbeiterin in der Städtischen Galerie Nordhorn und für das Skulpturenprojekt *raumsichten*. Von November 2010 bis Juni 2011 war sie beim Projekt der digitalen Erfassung des Bestandes am TheaterFigurenMuseums Lübeck tätig.

### **Myriam Fink (M.A.)**

Myriam Fink ist Ethnologin mit Regionalschwerpunkt Asien/Thailand. Nach ihrem Studienabschluss der Ethnologie, Religions- und Erziehungswissenschaften 2007 in Münster bildete sie sich als Referentin für Kulturtourismus und -marketing weiter. Neben Projektstätigkeiten an diversen Museen ist sie leidenschaftliche Stadtführerin in ihrer Wahlheimat Hamburg. Von September 2010 bis Juli 2011 arbeitete sie bei der digitalen Sammlungserfassung in Lübeck mit und war zudem in der Redaktion dieses Bandes tätig.

### **Dr. Astrid Fülbier**

Nach mehreren Berufsabschlüssen studierte Astrid Fülbier an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel die Fächer Kunstgeschichte, Volkskunde sowie mittlere und neuere Geschichte. Im Rahmen des Studiums kam sie 1990 als Praktikantin das erste Mal mit dem TheaterFigurenMuseum Lübeck in Kon-



**Dr. Astrid Fülbier**



**Susann Gramm (Dipl.)**



**Dr. Elke Krafka**



**Morea Kuhlmann (M.A.)**



**Karsten Piorr**



**Dr. Andreas Regelsberger**

takt. Auch danach blieb sie dem Museum verbunden: 1999 promovierte sie über „Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein 1920 - 1960“. In den Jahren 2008/2009 war sie zusammen mit dem Sammler Fritz Fey und Bodo Fabian maßgeblich an der Erstellung des aktuellen TFM-Führers beteiligt. Seit 2004 ist Astrid Fülber Vorstandsmitglied im Pole Poppenspüler Förderkreis e.V. Husum, der jedes Jahr das größte Figurentheaterfestival Norddeutschlands - die „Pole Poppenspüler Tage“ - ausrichtet.

#### **Susann Gramm (Dipl.)**

Susann Gramm studierte Kultur- und Kunstwissenschaften an der Universität Leipzig. Nachdem sie zwei Jahre lang als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Museum „Alte Pfarrhäuser“ (Mittweida) tätig war, machte sie sich 2002 als Kultur- und Kunstwissenschaftlerin selbstständig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. die Bürgerliche Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der „Wandervogel“ und Max Jacob (1888-1967) als Gründer der „Hohnsteiner künstlerischen Handpuppenbühne“.

#### **Dr. Elke Krafska**

Elke Krafska absolvierte ihr Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Wien. 1988 erfolgte die Promotion zum Dr. phil., anschließend arbeitete sie in diversen Archiven und Museen. Von 1998 bis 2006 war sie Chefredakteurin der Schweizer Fachzeitschrift *figura*. Seit 1991 ist Elke Krafska Lehrkraft an verschiedenen Universitäten und Hochschulen – in Bern, Bochum, Wien und Zürich.

#### **Morea Kuhlmann (M.A.)**

Morea Kuhlmann studierte Kunstgeschichte, Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie an der Georg-August-Universität in Göttingen. Anschließend qualifizierte sie sich zur

Referentin für Kulturtourismus und -marketing. Von Oktober 2010 bis Juli 2011 arbeitete sie an der digitalen Sammlungsdocumentation am TheaterFigurenMuseum Lübeck mit. Zudem war sie an der Herausgabe dieses Bandes redaktionell beteiligt.

#### **Karsten Piorr**

Karsten Piorr, Jahrgang 1985, ist Gestaltungstechnischer Assistent aus Leipzig und war von Oktober 2010 bis Juli 2011 Mitarbeiter beim Projekt der digitalen Sammlungserfassung am TFM Lübeck. Für die Tagung im Juni übernahm Karsten Piorr insbesondere mediengestalterische Aufgaben. Neben seinen Schwerpunkten Printmedien und Grafikprogramme gilt seine große Leidenschaft der Musik.

#### **Dr. Andreas Regelsberger**

Andreas Regelsberger absolvierte sein Studium der Japanologie, Sinologie und Neueren Deutschen Literatur in Hamburg und Tsukuba (Japan) und war im Anschluss wissenschaftlicher Mitarbeiter am Asien-Afrika-Institut der Universität Hamburg. Seit 2009 ist er Juniorprofessor für Japanologie an der Universität Trier. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Japanische Kultur- und Literaturgeschichte sowie japanisches Theater der Vormoderne und Gegenwart.

#### **Dr. Andreas Schlothauer**

Andreas Schlothauer, geboren 1958 in Erlangen, studierte Ethnologie, Betriebswirtschaftslehre und Politikwissenschaften in München bis 1983. Von 1984 bis 1986 war er bei Siemens im Bereich Datentechnik tätig. Bis 1992 promovierte er in Bremen bei Prof. Klaus Häfner auf dem Fachgebiet der Informatik. Seither ist Andreas Schlothauer selbstständiger Unternehmer in Berlin. Von 2002 an bis heute führt er digitale fotografische Erfassungen von Sammlungen in diversen Völkerkundemuseen Europas durch. Schwerpunkte bilden dabei Stücke aus dem

Amazonasgebiet (Federschmuck, Keulen) und aus Afrika (Figuren, Masken).

**Silke Technau (M.A.)**

Theaterwissenschaftlerin, Germanistin und Puppenspielerin, begründete 1975 zusammen mit ihrer damaligen Studienkollegin Kristiane Balsevicius das KOBALT Figurentheater Berlin. Seit 2007 prägt das Ensemble zusammen mit Stephan Schlafke mit regelmäßigen Auftritten das künstlerische Profil des in der Altstadt von Lübeck gelegenen Gastspielhauses »FIGURENTHEATER LÜBECK«. Neben ihrer hauptberuflichen Tätigkeit als Puppenspielerin, die Silke Technau bereits auf zahlreiche europäische Bühnen führte, doziert und publiziert sie über das Figurentheater.

**Ralf Uschner (Dipl.)**

Ralf Uschner, geboren 1966, ist Dipl.-Prähistoriker und absolvierte sein Studium der Ur- und Frühgeschichte, Anthropologie und Klassischen Archäologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 1991 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kreismuseum Bad Liebenwerda.

**Sabine Waitzbauer (M.A.)**

Sabine Waitzbauer, ausgebildete Bekleidungsschneiderin und Schnittdirektrice, studierte Kunstgeschichte, Europäische Ethnologie und Klassische Archäologie in Kiel. Im Rahmen des Projektes digiCult Museen SH war sie für verschiedene Museen in Schleswig-Holstein als freie Mitarbeiterin tätig. 2010 machte sie sich mit Artefakt-Inventar als Kunsthistorikerin im Bereich der digitalen Inventarisierung, Sammlungserfassung, Bewertung und Provenienzforschung selbstständig. Von Dezember 2010 bis Juli 2011 war sie Projektmitarbeiterin am TheaterFigurenMuseum Lübeck.

**Ni Ni Yin-Pleyer**

Geboren 1962 in Thantwe, studierte Ni Ni Yin-Pleyer in Birma Agrarwissenschaft und arbeitete anschließend im dortigen Landwirtschaftsministerium als Managerin. Nebenberuflich war sie Reiseleiterin für deutsche Reisegruppen. Seit 1999 lebt sie in München, wo sie am Völkerkundemuseum bei der Bestimmung und Katalogisierung birmanischer Sammlungsstücke mitwirkte. Derzeit ist Ni Ni Yin-Pleyer als Dolmetscherin und Übersetzerin (vor allem für Kunstausstellungen) sowie als Sprachdozentin für Birmanisch tätig.



**Dr. Andreas Schlothauer**



**Silke Technau (M.A.)**



**Ralf Uschner (Dipl.)**



**Sabine Waitzbauer (M.A.)**



**Ni Ni Yin-Pleyer**







POSSEHL  
STIFTUNG