

# Vorzensur, Nachzensur, Selbstzensur

## Das Puppentheater, der Staat und die Moral

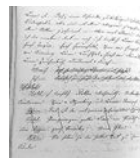
Von Lars Rebehn

Mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges blühte das deutschsprachige Berufsschauspiel auf – und mit ihm auch das Marionettentheater. Beide agierten in denselben Räumen und fußten auf demselben Repertoire, das hauptsächlich aus dem Englischen und Niederländischen,<sup>1</sup> seltener aus dem Französischen, Spanischen und Italienischen übertragen wurde. Da es in Deutschland im Gegensatz zu den Niederlanden keine professionellen Dramatiker gab, bearbeiteten die Prinzipale die Texte meist selbst oder übertrugen die Aufgabe einem angehenden oder abgeschlossenen Akademiker gegen Lohn.<sup>2</sup> Der Einfluss des evangelischen Schultheaters und des katholischen Jesuitentheaters ist dagegen zu vernachlässigen, da deren Texte nicht für eine professionelle Aufführung konzipiert waren bzw. einen übermäßigen szenischen Aufwand verlangten. Auf der Suche nach neuen Texten wurden dagegen die Opersammlungen von Cicognini und anderen Librettisten, deren Werke überwiegend im höfischen Kontext entstanden waren, aufmerksam studiert.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Puppen- und dem Schauspielertheater bestand in der Betriebsorganisation. Man konnte eine Marionettenbühne bereits mit einem Bruchteil des Personals einer Schauspieltruppe betreiben.<sup>3</sup> Dies senkte die Betriebskosten und erweiterte die Auftrittsmöglichkeiten. So spielten die Marionettenspieler nicht nur an Höfen und auf Rathäusern, auf Jahrmärkten und Messen in Bretterbuden und Gasthäusern. Sie waren auch in den Vorstädten und selbst in kleinen Dörfern zu finden. Für die Genehmigung waren ausschließlich die Kommunen zuständig. Landesherrliche oder fürstliche Privilegien, z. B. der Titel eines Hofkomödianten, dienten vor allem der Werbung, boten aber zunächst wenig konkrete Vorteile.<sup>4</sup> Wie viele Marionettenbühnen damals umherzogen, ist daher nicht mehr

- 1 Der Einfluss der niederländischen Dramatik insbesondere des „Goldenen Zeitalters“ kann nicht genug betont werden. Damals reisten auch einige niederländische Schauspieltruppen durch Deutschland. Vgl. Herbert Junkers: *Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*. Den Haag: Nijhoff 1936.
- 2 Einige Prinzipale wie der Magister Velten hatten selbst studiert, unter den Komödianten waren auch viele „entlaufene“ Studenten (d. h., dass sie ihr Studium abgebrochen hatten).
- 3 Vgl. Lars Rebehn: *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen*. In: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“. *Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler*. Zusammengestellt nach Unterlagen der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Herausgegeben von Johannes Moser, L.R. und Sybille Scholz. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 5.) S. 13–43.
- 4 Harald Zielske: *Kunst und Kommerz. Zu den gewerberechtlichen Grundlagen des deutschen Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. In: *Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur*





zu ermitteln. Auf den Dörfern ging man zum Schulzen oder Ortsrichter. Dann gab es einen Handschlag, und einige Groschen, Schillinge oder Kreuzer wanderten als Gebühr in die Tasche des Gemeindevorstehers. Selbst in den Städten zählten die Gebühren oft zur Privateinnahme eines Ratsherrn oder Marktmeisters. So erfährt man aus den Archivalien nur wenig über die Verbreitung des Marionettentheaters. Die berühmteste Puppenspielerfamilie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren die Hilverdings;<sup>5</sup> sie wechselten zu Beginn des 18. Jahrhunderts ebenso ins Schauspielfach wie Joseph Anton Stranitzky,<sup>6</sup> der als Erfinder des Hanswurst und Begründer der Wiener Volkstheatertradition gilt.

## Absolutismus

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges war das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in einer Krise. Die deutschen Fürsten strebten mehr Unabhängigkeit vom Kaiser an und versuchten in ihren Ländern nach französischem Vorbild den Absolutismus als Herrschaftsform durchzusetzen. Dies geschah meist unmerklich als Staatsstreich von oben. Institutionen wie die Ständeversammlungen, die unter anderem das besitzende Bürgertum repräsentierten, wurden nicht mehr einberufen oder in ihrer Macht beschränkt. Wichtigste Elemente des Absolutismus waren die „Polizeywissenschaften“, der Merkantilismus und der Zentralismus. Unter „Polizey“ verstand man damals eine gute Ordnung und einen wohlgeordneten Staat. Jede Form von Störung dieses Systems sollte eliminiert werden. Das Wirtschaftssystem sollte durch Gewerbeförderung und Schutzsysteme wie Zölle und Einfuhrverbote für Luxuswaren wie auch Ausfuhrverbote für Rohstoffe einen Außenhandelsüberschuss erzeugen und so den Reichtum des Landes mehren. Schließlich wurden die einst mächtigen Städte durch zentralistische Gesetze in ihrem Entscheidungsspielraum stark eingeschränkt.

Die Komödianten – egal, ob sie Schau- oder Marionettenspieler waren – galten als Störung des Systems. Da sie ihr Gewerbe im Umherziehen betrieben, wurden sie von den Landesverwaltungen grundsätzlich als Fremde oder Ausländer betrachtet. Man unterstellte ihnen, dass sie das Geld außer Landes trügen und die Menschen von der Arbeit abhielten. In der Konsequenz wurden nach 1700 in zahlreichen deut-

Theaterepoche der Neuberin. Herausgegeben von Bärbel Rudin und Marion Schulz. Reichenbach im Vogtland: Neuberin-Museum 1999. (= Schriften des Neuberin-Museums. 2.) S. 9–36.

- 5 Vgl. Bärbel Rudin und Adolf Scherl: Johann Hilverding. Johann Baptist Hilverding. In: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Herausgegeben von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2013. (= Theatergeschichte Österreichs. X: Donaumonarchie. 6.) S. 276–280.
- 6 Vgl. Bärbel Rudin und Adolf Scherl: Joseph Anton Stranitzky. In: Ebenda, S. 666–670. Beatrix Müller-Kampel: Stranitzky, Joseph Anton. In: Neue deutsche Biographie. Bd. 25. Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 2013, S. 473–475.

schen Ländern Gesetze erlassen, die die Komödianten beschränken sollten. Bezeichnenderweise waren die Gesetze, Verordnungen, Erlasse und Edikte meist Teil einer Armen- und Bettelordnung. Während man den Städten mit ihren Verwaltungen noch eine Kontrolle der Komödianten zutraute, verneinte man dies für das flache Land, wo insbesondere Puppenspieler herumzogen. Im nächsten Schritt wurden Gesetze erlassen, die als Grundlage für den Spielbetrieb eine Erlaubnis der Landesverwaltung vorsahen. Da es nirgendwo in Deutschland eine flächendeckende Exekutive gab und das Reich aus den unterschiedlichsten Territorien mit verschiedensten Gesetzen bestand, konnten die Puppenspieler darauf relativ leicht reagieren bzw. die Gesetze ignorieren. Verbote, die ausländischen Puppenspielern galten, förderten sogar die Sesshaftmachung der Puppenspieler in Ländern wie Sachsen.

Für das Königreich Preußen und das Kurfürstentum Brandenburg wurde 1716 beschlossen, dass ausländische „Marcktschreyer, Schauspieler, Gauckler, Seilentänzer, Riemenstecher, Glückstöpfer, Taschen- Marionetten- und Puppenspieler und andere von dergleichem Gelichter“<sup>7</sup> das Land nur noch mit königlicher Erlaubnis betreten durften. Eine Reglementierung von Inländern gab es nach dieser Verordnung allerdings nicht. Konsequenter und eindeutiger war die Verordnung des Kurfürstentums Hannover, die ab 1718 von jedem Komödianten, „Gauckler, Seil-Tänzer, Riemenstecher, Glückstöpfer, Marionetten- oder Poppenspieler“ verlangte, dass dieser vom Landesherrn „specialiter privilegirt“ sein müsse. Ansonsten würden „dergleichen Leuten die Gräntzen Unserer Lande, zu Ausübung ihrer ohnedem verdächtigen Profession gesperrt und geschlossen seyn“. Diese Anordnung wurde ausdrücklich auch auf die Jahrmärkte ausgedehnt und dabei nicht zwischen In- und Ausländern unterschieden.<sup>8</sup>

- 7 Carl Friedrich Pauli: Allgemeine preußische Staats-Geschichte. Bd. 8. Halle an der Saale: Francke 1769, S. 108.
- 8 Chur-Braunschweig-Lüneburgische Landes-Ordnungen und Gesetze, Dritter Theil, worin enthalten Caput Quartum, von Policy-Sachen. Zweiter Band. Mit den zehn letztern Sectionen desselbigen. Lüneburg: Stern 1743, S. 1886–1889. Die die Komödianten betreffenden Stellen des Edikts wurden 1793 ausdrücklich erneuert. Vgl. Sammlung der Verordnungen und Ausschreiben welche für sämtliche Provinzen des Hannoverschen Staats [...] bis zur Zeit der feindlichen Usurpation ergangen sind. Dritter Theil. Herausgegeben von Ernst Spangenberg. Hannover: Hahn 1821, S. 694–695. 1818 wurde das Edikt nochmals erneuert. Vgl. Friedrich Christoph Willich: Des Königreichs Hannover Landes-Gesetze und Verordnungen insbesondere der Fürstenthümer Calenberg, Göttingen und Grubenhagen. Bd. 2. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1826, S. 436.



## Fallbeispiele

Wie hilflos die Behörden teilweise agierten, zeigen die Maßnahmen in Sachsen<sup>9</sup> und Bayern.<sup>10</sup> Manches davon erscheint heute in seiner Inkompetenz unfreiwillig komisch, aber es zerstörte – wenn die Schlupflöcher denn geschlossen waren – Existenzen.

### Sachsen

Im Kurfürstentum Sachsen hatte der Kurfürst Friedrich August I. – bekannt als August der Starke – den absolutistischen Lebensstil für sich verinnerlicht. Er strebte wie sein brandenburgischer Konkurrent außerhalb des Reiches eine Königskrone an und wurde schließlich als August II. polnischer König. Dieses wie auch sein Lebensstil verschlangen Unsummen von Geld. Steuererhöhungen mussten aber von den Landständen genehmigt werden, weshalb er 1703 eine vollkommen neue und damit genehmigungsfreie Steuer entwickeln ließ, die Generalkonsumptionsakzise. Dabei handelt es sich um die erste Mehrwertsteuer der Welt, die alle Lebensbereiche umschloss. Dies betraf auch das Puppenspiel:

„Comödianten, Marionetten-Spieler, Glücks-Crähmer, Bruch-Schneider, Marckschreyer, Poppen-Spieler und Gauckler, Riemen-Stecker, die mit Dreh-Eisen, Trichtern, Würfeln, Bären, Löwen und dergleichen, herum ziehen, müssen den auf ihre Nahrung gesetzten Accis alle Tage voraus erlegen, und wenn sie darüber keinen Accis-Zeddul produciren können, so ist ihnen auch nicht zu gestatten, daß sie ihre Handthierung treiben dürffen, sondern es haben die Visitatores solches alsofort zu denunciren, und gebührender Verfügung zu gewarten.“<sup>11</sup>

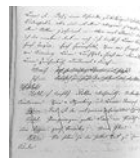
- 9 Vgl. Alexandra Richter: Puppenspiel im kursächsischen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig, Univ., Magisterarbeit 2007, S. 16–50. Brigitte Emmrich: Volkstheater und Volksvergügungen in Kursachsen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. In: Volkskunde in Sachsen. Herausgegeben von der Arbeitsgruppe Volkskunde am Institut für Geschichte der Technischen Universität Dresden. Dresden: Arbeitsgruppe Volkskunde am Institut für Geschichte der Technischen Universität 1996, S. 52–85. Dieser wichtige Aufsatz enthält Auszüge aus Emmrichs Phil. Diss. Berlin 1987 *Studien zur Volksdichtung in der Zeit nach der Französischen Revolution, auf der Grundlage von Materialien aus dem ehemaligen Kursachsen*.
- 10 Vgl. Emil Vierlinger: München, Stadt der Puppenspiele. München: Filser 1943. Vorher München, Univ., Diss. 1935. Hermann Frieß: Theaterzensur, Theaterpolizei und Kampf um das Volksspiel in Bayern zur Zeit der Aufklärung. Regensburg: Schiele 1937. Vorher München, Univ., Diss. 1934. Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938, S. 39–48. Ludwig Krafft: München und das Puppenspiel. Kleine Liebe einer großen Stadt. München: Akademie für das Graphische Gewerbe 1961, S. 19–25.
- 11 Des Codicis Augustei, der Neuvermehrten Corporis Juris Saxonici Anderer Band. Herausgegeben von Johann Christian Lünig. Leipzig: Gleditsch 1724, Sp. 1877–1888: Instruction Vor die Güther-Beschauer und Visitatores bey der General-Accise, den 7. Novembr. Anno 1703, hier Sp. 1886. Marionettenspieler hatten täglich 12 Groschen, „Puppenspieler und Gauckler, täglich 6 gr.“ zu bezahlen (ebenda, Sp. 1925). In der Messestadt Leipzig zahlten die Marionettenspieler ab 1713 sogar wie die Komödianten einen Taler täglich (ebenda, Sp. 1980).

Die Gebühren wurden bei den Akzise-Eintreibern gezahlt, deren Verdienst in einer prozentualen Beteiligung bestand. Dies lief einer Beschränkung des Spielbetriebes entgegen, weil es auch die Einnahmen des Steuereintreibers reduziert hätte. Zugleich konnten die Kommunen kaum noch einen Puppenspieler ablehnen, der bereits einen kurfürstlichen Steuerschein gelöst hatte.<sup>12</sup> Möglicherweise als Reaktion auf die kurfürstlich brandenburgischen und hannöverschen Verordnungen erschien 1729 ein Mandat *wider das Bettel-Wesen x. und wegen Errichtung einer allgemeinen Brand-Casse*. In diesem heißt es in Kapitel 2 „Von auswärtigen Bettlern und Land-Streichern, deren Wegweisung und Bestrafung“ gleich in Paragraph 1:

„Nachdem in dem vorhergehenden Capitel, theils von der Versorgung der Armen, so eines jeden Orts Obrigkeit obliegt, gehandelt, theils aber die Mittel und Wege, wodurch zu derselben zu gelangen, angezeigt worden, dieses alles aber keinen Nutzen bringen würde, wenn nicht dem Herumgehen derer auswärtigen Bettler und Land-Streicher, unter welchen sich ohnedem unzählliche Spitzbuben, auch das Umgehen mit Bären, Poppen-Spielen und anderes liederliches Gesindel befindet, zugleich mit Ernst gesteuert und solches gänzlich abgeschaffet wird: Als ist nochmahls Unser ernster Wille und Meynung, daß, nach Anleitung der in Unserm unterm 7. Decembr. 1715. ergangenen Mandate, bereits bekannt gemachten Landes-Väterlichen Intention, keinem ausländischen Bettler, es sey, unter was für einem Prætext es wolle, herum zu gehen und Allmosen zu sammeln, gestattet werden, sondern solches in Zukunft nochmahls gänzlich abgestellt und untersaget seyn solle.“<sup>13</sup>

Dieses Mandat trug wesentlich zur Förderung des Puppenspiels auf dem flachen Lande bei, da es in den zahllosen Rittergutsverwaltungen so interpretiert wurde, dass es sich ausschließlich gegen ausländische Gaukler richten würde, nicht aber gegen die kursächsischen. In der Konsequenz erwarben zahlreiche Puppenspieler im reichen Sachsen Heimat- oder Bürgerrecht und operierten von nun an in einem vor der ausländischen Konkurrenz geschützten Raum.<sup>14</sup>

- 12 Zwar wurde ebenda, Sp. 1925, nachträglich angemerkt: „Dieses alles ist zu verstehen, wenn diese Leute durch Dispensation geduldet werden.“ Dies wird aber eher ignoriert worden sein.
- 13 Fortgesetzter Codex Augusteus, Oder Neuvermehrter Corpus Juris Saxonici. Herausgegeben von Rudolf Christian Bennigsen. Leipzig: Heinsius 1772, Sp. 537–554, hier Sp. 546–547.
- 14 Dabei heißt es in § 2 (ebenda, Sp. 547): „Es sind aber unter denen ausländischen Bettlern sowohl diejenigen zu verstehen, so in Unserm Chur-Fürstenthum und incorporirten Landen zwar gebohren, oder erzogen, der Orth ihrer Geburth und Aufenthalts auch bekannt, jedoch nicht daselbst, sondern außerhalb dieses Ortes, in anderen Aemtern, Städten oder Gerichten, über dem Betteln ergriffen werden, als auch diejenigen, sogar nicht in Unserm Chur-Fürstenthum und incorporirten Landen erzogen und gebohren, sondern aus andern Provinzien herein kommen, und des Allmosen-Sammelns sich unterfangen.“ Aus Sicht der Regierung bezog sich dies auch auf die herumziehenden Puppenspieler, die auf Reisen als Ausländer zu gelten hatten. Die meisten lokalen Verwaltungen fassten die Begriffe Bettler und Ausländer aber enger.



Eine an den Rat zu Schlieben gerichtete Verordnung *Die Poppen-Spiele betreffend; den 1. April 1740*. gab die Meinung des Kurfürsten mit Verweis auf das Bettelmandat von 1729 kund, dass: „weder die Poppen-Spiele und denen darmit umgehenden Leuten einigen Aufenthalt in Unseren Landen unter keinerley Vorwandt zu verstaten“<sup>15</sup> sei, und zeigt zugleich, dass die kurfürstliche Verwaltung das Bettelmandat als vollständiges Verbot der Puppenspiele verstand. Diese Haltung wurde weder von städtischen noch dörflichen Verwaltungen geteilt.

Im Siebenjährigen Krieg hatte Sachsen sehr zu leiden, und die wirtschaftliche Not war bei Kriegsende groß. Als 1764 vermehrt italienische Artisten und Schausteller nach Dresden kamen, wurde ein Mandat erlassen, das ausschließlich die Landesregierung zur Erteilung einer Erlaubnis für die Residenz befugte, die in den Folgejahren auch häufig, aber meist nur mit kurzer Dauer erteilt wurde.<sup>16</sup> Daraufhin baten die Landstände 1766 um eine General-Verordnung,

„daß den herumziehenden und außerhalb der Residenz agirenden Comödianten, öffentlich ausstehenden Zahn-Aerzten, Taschenspielern, Seiltänzern, Balanceurs, und Führern wilder Thiere, imgleichen denen sogenannten Türkischen Gefangenen, und verunglückten Italiänischen Kaufleuten, wegen derer unter diesem Nahmen vorwaltenden häufigen Betrügereyen, welche insgesamt das Land durchstreichen, vieles Geld hinaustragen, und allerhand Unheil und Schaden stiften, der Eintritt in hiesige Lande gleich an der Grentze verwehret, und solchergestalt diese Gattung von Menschen auf keine Art weiter geduldet werde.“<sup>17</sup>

Diese erbetene General-Verordnung unterblieb allerdings. Auf Grundlage des Bettelmandats von 1729 erschien aber später das *Mandat wegen Versorgung der Armen, und Abstellung des Bettelwesens, vom 11. April, 1772*:

„Gleichergestalt wird allen ausländischen Bettlern und Landstreichern, so aus andern auswärtigen Provinzien in hiesige Lande hereinkommen, unter welche auch fremde gemeine Comödianten, Seiltänzer, Taschenspieler, und diejenigen, so mit Bären, Affen und andern fremden oder seltenen Thieren, Marionetten und Puppenspielen, Raritäten-Kasten und Musik umhergehen, zu rechnen sind, der Eingang in Unsere Lande schlechterdings untersaget“<sup>18</sup>.

15 Ebenda, Sp. 663–664.

16 Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10079 Landesregierung Loc. 30927, Canzley-Acta. Die sich oder ihre Curiosa zeigende Personen betr. item Die Hazard-Spiele betr. 1764–1768, 1769. Vol. I.

17 Fortgesetzter Codex Augusteus (1772), Sp. 144.

18 Zweyte Fortsetzung des Codicis Augustei. Erste Abtheilung. Herausgegeben von Ferdinand Gotthelf Fleck. Leipzig: Heinsius 1805, Sp. 639-656, hier Sp. 649. Dies Mandat wurde wiederholt einzelnen Regierungen in Erinnerung gebracht, wie beispielsweise jener in Merseburg (ebenda, Sp. 811–812).

Da man in der Verwaltung davon ausging, dass die meisten Puppenspieler Ausländer seien, glaubte man das Puppenspiel insgesamt zurückgedrängt zu haben. Als 1784 kursächsische Komödianten in einem Dorf nahe der preußischen Grenze Vorstellungen gaben, die auch von Studenten der in Preußen gelegenen pietistischen Universität Halle besucht wurden, kam es zu diplomatischen Verwicklungen.<sup>19</sup> In einem *Generale vom 14. August 1784* beschloss die kursächsische Landesregierung daraufhin, „daß führohin in Unsern Landen auf denen Dörfern, besonders auch in denen nahe an Universitäten gelegenen Ortschaften, keine Schauspieler Gesellschaften aufgenommen und geduldet werden.“<sup>20</sup> Dadurch verbesserte sich die Situation der Puppenspieler gegenüber den Schauspielern, da in manchen großen Dörfern ein zahlreicheres Publikum als in kleinen Städten zu finden war, die Ausgaben aber wesentlich geringer waren. In Städten verlangten die Stadträte beispielsweise für sich, ihre Familien und Diensthofen oft große Freikartenkontingente. Es gab sogar Schauspieler, die wegen des Generales zu den Marionetten wechselten. Die Landesregierung war allerdings davon ausgegangen, dass sie auch das Puppenspiel auf dem flachen Lande verboten hätte. Ein entsprechendes *Rescript, daß es auch in Ansehung der inländischen Puppenspieler bey dem Generali vom 14. August 1784. bewende, vom 3. July 1786*, wurde geflissentlich übersehen. Es richtete sich ja auch nur an die Schönebergischen Gerichte zu Purschenstein, nachdem dort das Auftreten des Marionettenspielers Johann Gottfried Wunsch aus Lichtenwalde notorisch geworden war.<sup>21</sup>

Dies wurde erst durch einen weiteren Fall aktenkundig, der 1792 in die Residenz Dresden vermeldet wurde. Der Puppenspieler Johann Gottlob Uhlemann aus Chemnitz spielte in Somsdorf, Amt Grillenburg, und wurde daraufhin denunziert. Er solle in seinem Spiel die Bauern mit einem Sack Mehl verglichen haben, aus dem man alles herauschläge und nichts darin lasse. Wenn man etwas ändern wolle, solle man es wie in Frankreich machen. Ein niederer Beamter berichtete auf höchsten Befehl des Kurfürsten, dass er

„jedoch nicht mehr in Erfahrung [hätte] bringen können, als daß ein gewisser Uhlemann aus Chemnitz, welcher fast beständig im Gebürge herumziehen und auf denen Dörfern Puppen-Comödien spielen soll, gestern vor 8. Tagen in Somsdorf, und am Montage und Dienstag in Plauen bei Dreßden gespielt, am Sonnabend aber, wieder durch Somsdorf, und weiter hinauf in das Gebürge gefahren ist; ferner, daß zwar dieser Comödiant bey dem Spiele in Somsdorf, der französischen Unruhen, auch der angeblichen Lasten der Land-Leute

19 Vgl. Günter Meyer: *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte 1950. (= Die Schaubühne. 37.) S. 76–85. Vorher Köln, Univ., Diss. 1949. In Halle gab es auf Verlangen der Universität seit 1771 ein totales Theaterverbot, um die Studenten nicht vom Studium abzuhalten. In den benachbarten kursächsischen Dörfern Passendorf und Reideburg entstanden daraufhin regelrechte Schauspielhäuser.

20 Zweyte Fortsetzung des Codicis Augustei. Erste Abtheilung, Sp. 835–836, hier Sp. 836.

21 Ebenda, Sp. 897–898. Ein Nachkomme der Familie Wunsch spielte noch bis zum Entzug seiner Lizenz 1952 in Sachsen.



gedacht, nicht aber auch ob er sich in der Maase hierbey ausgedrückt, wie der dem höchsten Befehle beygefügte Extract besaget, noch weniger aber, daß dieses Spiel und die eingemischten Aeußerungen bey denen Zuhörern besondere Aufmerksamkeit verursacht habe.“<sup>22</sup>

In einem *Generale, die Einschärfung des Befehls vom 14. Aug. 1784. daß auf den Dörfern keine Schauspieler-Gesellschaften geduldet werden sollen, betr. vom 16. Octbr. 1792*, wurden daraufhin alle vorhergehenden Gesetze wiederholt und erneuert und ausdrücklich auch auf die Puppenspieler bezogen.<sup>23</sup> Aus Sicht der Landesregierung war damit alles Notwendige getan. Das Gesetz blieb aber für die nächsten 20 Jahre weitgehend wirkungslos. Einige Verwaltungen setzten es um, andere nicht. Schlupflöcher gab es genug. Erst nach Einführung der Landgendarmrie im Königreich Sachsen 1810 änderte sich dies. Erstmals erscheint die Masse der Puppenspieler im Blickfeld der Verwaltung.<sup>24</sup> Im *Handbuch des Polizeirechts* heißt es: „Die Gendarmen müssen ihren Bezirk bei Tag und Nacht fleißig bereisen [...]. Bei diesen Visitationen haben sie insbesondere ihr Augenmerk auf solche Personen zu richten, welche wegen ihres Gewerbes und Standes nicht bekannt, oder mit richtigen Pässen, Wanderbüchern oder Kundschaften nicht versehen sind“.<sup>25</sup> In der nachfolgenden Auflistung des Handbuches werden die Puppenspieler zwar nicht genannt, dafür erhielten die frisch ernannten Gendarmen aber ein kleines Heft mit ihren Aufgabenbereichen, in dem diese ausdrücklich erwähnt wurden.

Erst nach der Revolution von 1830 und der damit einhergehenden Verfassungsreform in Sachsen vom 4. September 1831 wurde eine neue Gewerbeordnung erlassen, die das Marionettenspiel zu einem (fast) gewöhnlichen Gewerbe machte und die Beschränkungen für das flache Land aufhob. Die meisten Marionettenspieler hatten sich die beiden vorhergehenden Jahrzehnte so durchgemogelt, waren teilweise auch einfach von der Bildfläche verschwunden, um jetzt wieder aufzutauchen, als wenn nichts geschehen wäre.<sup>26</sup>

22 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10079 Landesregierung Loc. 30575, Canzley-Acta Comoedien betr. und öffentliche Lustbarkeiten de ao: 1790–1794. 1795. Vol. 5, S. 46–56, 60–68, hier S. 49–50.

23 Vgl. Zweyte Fortsetzung des Codicis Augustei. Erste Abtheilung, Sp. 1045–1046.

24 Vgl. die entsprechenden Akten im Hauptstaatsarchiv Dresden, 10079 Landesregierung Loc 30576, Curiosa Vol. VII 1810–1811, Loc. 30576 Curiosa Vol. VIII d.a. 1812–1813, und folgende Bände.

25 Carl von Salza und Lichtenau: Handbuch des Polizeirechts mit besonderer Berücksichtigung der im Königreiche Sachsen geltenden Polizeigesetze. Erster Theil. Leipzig: Hartmann 1825, S. 52.

26 Allerdings fanden die Puppenspieler noch in Fortschreibung des Bettelmandats von 1729 in der Armenordnung des Königreichs Sachsen vom 22. October 1840. Herausgegeben von Heinrich Volkmar Reißmann. Leipzig: Roßberg 1865, S. 77, ausdrücklich Erwähnung.



## Bayern

Das Kurfürstentum Bayern, das lange als besonders rückständig gegolten hatte, erfuhr in der Spätaufklärung zahlreiche Reformen, die sich auch auf das Puppenspiel auswirken sollten. Die Initiative war vom Hoftheaterintendanten Grafen Seeau ausgegangen, der mit seinen Maßnahmen nicht nur der Aufklärung huldigen, sondern auch die Konkurrenz dezimieren wollte. In einem Memorandum an den Kurfürsten schrieb Seeau am 12. Juni 1772:

„Eurer chfl. Durchl. sind diejenigen Kleine so genannte Hüttenspiele bekannt, die gemeinlich in hiesiger Jacobi-Dult auf dem sogenannten Anger sich hier einzufinden pflegen. Diese Spüle bestehen in nichts als Zotten und Possen. Sie geben dem Publikum das größte Aergernis. Sie dauern bis Nachts um 11 Uhr fort. Auch nach schon geendigter Dultzeit werden sie eine geraume Zeit von 14 Tagen und 3 Wochen fortgespielt [...]. Einer wachsamem Polizei lieget schon ob, derley ärgerliche und dem Lande höchst verderbliche Spille abzuschaffen [...]. Der gemeine Mann, der sich nebst der unvorsichtigen Jugent nur an nichtswürdige Kleinigkeiten, ja zum theil ärgerlichen Zotten und Possen selbst ergötzet, laufet ihnen ohne Unterschied nach [...]. Und in diesem Betracht ist es nicht nur billig, sondern auch nothwendig, derley Hüttenspiele in Zukunft ohne Ausnahme völlig zu verbieten.“<sup>27</sup>

Nachdem zunächst über die Entschädigung der städtischen Kassen verhandelt wurde, erließ der Kurfürst am 28. Juli 1772 ein Mandat. Darin heißt es:

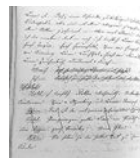
„so wollen Wir sowohl in- als ausser denen Dulten und Markt Zeiten alle Hütten, schlechten Comödien, und Arztspielle mit Marionetten und Personen nach Ausfluss gegenwärtigen Jahres für allzeit hindurch abgeschafft haben, und nur allein mechanische Stücke, oder andere Künste, wie Schattenspiel und dergleichen auf eine anständig- und erlaubte Art zu präsentieren gestatten.“<sup>28</sup>

Dies bedeutete, dass das Puppenspiel zwar noch geduldet, aber seiner Sprache beraubt und auf den Schauwert reduziert werden sollte. Da es für zahlreiche konzessionierte Künstler einem Berufsverbot gleichkam, wurden für 1773 umfangreiche Übergangsregelungen erlassen und nach 1774 zahlreiche Ausnahmen vom Verbot erwirkt. Dies betraf Marionetten- wie Schauspieler. Die Situation wurde so unübersichtlich, dass schließlich 1777 angeordnet wurde, dass „konftig wehrender Marktzeit die öffentl. Schauspill oder Commedien alhier nicht mehr mit lebendigen Personen, sondern nur in Marionetten exhibieren zu lassen sind.“<sup>29</sup> Puppenspieler, die zum Schauspiel übergegangen waren, holten nun wieder die Marionetten hervor, mit denen natürlich weiterhin das gemeinsame Repertoire der Buden- und Hüttenspieler gegeben wurde. Der Hoftheaterintendant Seeau, der die Hüttenspiele

27 Der nachfolgende Abschnitt basiert ausschließlich auf der Darstellung von Vierlinger, München, Stadt der Puppenspiele, hier zitiert nach S. 26–27.

28 Zitiert nach ebenda, S. 28.

29 Zitiert nach ebenda, S. 29.



eigentlich abschaffen wollte, erteilte jährlich zahlreiche Spielpatente an Marionettenspieler. Was dann ab 1791 passierte, dazu später mehr.

## Verbote und Religion

Flächendeckende vollständige Verbote wie beispielsweise 1738 in den Herzogtümern Schleswig und Holstein sind in der Zeit vor 1770 stets religiös motiviert. Der pietistisch geprägte Herzog, der zugleich auch König von Dänemark war, fürchtete um sein Seelenheil, wenn er das Komödienspiel weiter dulden würde. Nach seinem Tode wurden die Verbote sofort wieder aufgehoben.<sup>30</sup> Ähnlich verhält es sich mit den in der Literatur immer wieder erwähnten Abendmahlsverweigerungen oder den angeblichen Begräbnissen von Komödianten außerhalb der Friedhofsmauern. Dahinter standen gewöhnlich pietistische Pfarrer, die für ihr Verhalten gemäßregelt wurden. In Deutschland hatten die Pietisten nur in Preußen und in Südwestdeutschland einen gewissen Einfluss. Ihre Hochburg war die Universitätsstadt Halle.<sup>31</sup>

Während die katholische Kirche, insbesondere die Jesuiten, und auch große Teile der lutherischen Orthodoxie das Theaterspielen förderten oder zumindest nicht übermäßig behinderten, zeigten sich die reformierten Gebiete und jene, in denen sich die Pietisten breit machten, ausgesprochen theaterfeindlich. Als im evangelisch-lutherischen Hamburg Prediger während des Gottesdienstes die Störung der Sabbatruhe an den Pfingstfeiertagen durch Marionettenspiele von der Kanzel herab beklagten, wurden sie vom Senat verwarnt. Sie hätten sich direkt an die Obrigkeit wenden müssen, anstatt den Senat öffentlich zu kritisieren.<sup>32</sup>

Je länger man sich mit dem Puppenspiel des 18. Jahrhunderts befasst, umso mehr wird klar, dass es einerseits eine enorme Bedeutung hatte, dass es aber andererseits in seinem Gesamtumfang nie zu überblicken sein wird, da es keine funktionierende Exekutive gab. Die archivalische Überlieferung ist äußerst lückenhaft. Weiterhin ist zu berücksichtigen, dass die Berichte über Puppenspiele in Wirtshäusern ebenso Handpuppen wie Marionetten behandeln können. Die Tatsache, dass Verordnungen und Gesetze oft wiederholt werden mussten, zeigt, dass sie kaum Beachtung fanden. Zudem gab es keine Gesetzbücher im modernen Sinne, nur Sammlungen der vielen Verordnungen, die oft erst Jahrzehnte später mit erschließenden Registern veröffentlicht wurden. So lagen in jeder Rittergutsverwaltung große Stapel mit Verordnungen, über denen man den Durchblick verlor. Die Pfarrer sahen sich hier als

30 Vgl. Eike Pies: *Das Theater in Schleswig 1618–1839*. Kiel: Hirt 1970. (= Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft. N.F. 53.) Zugleich Köln, Univ., Diss., S. 39–40.

31 Vgl. Meyer, *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*.

32 Vgl. Bärbel Rudin, Horst Flehsig und Lars Rebehn: *Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich*. Bd. 1. Reichenbach im Vogtland: Neuberin-Museum 2004. (= Schriften des Neuberin-Museums. 13.) S. 40, 100–101.

moralische Instanz, reagierten aber oft unverhältnismäßig oder schwiegen, um sich nicht den Zorn der Gemeindemitglieder zuzuziehen.

### **(Marionetten-)Theaterzensur – ein Kind der Aufklärung**

Eine Theaterzensur im modernen Sinne gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht. Einzelne Verbote von Theaterstücken oder Gastspielen sind belegt, aber immer erst als Nachzensur. So findet sich in fast jeder Puppentheatergeschichte der Hinweis auf den Markgräflisch Baden-Durlachschen Hofkomödianten Titus Maas, dem sein Puppenspiel *Die remarquable Glücks- und Unglücks-Probe des Alexanders Danielowitz, Fürsten von Mentzikopff* aus politischen Gründen vom Hof in Berlin verboten wurde.<sup>33</sup> Bei Archivstudien würde man weitere Fälle finden, aber es wären immer Einzelfälle.

Im 18. Jahrhundert entstand als Reaktion auf den absolutistischen Staat mit seiner Willkür in bürgerlichen Kreisen das Konzept der Aufklärung. Während es beim Absolutismus ausschließlich um die Macht des Fürsten ging, sollte hier die Gesellschaft komplett umgebaut und ein neuer Typ von Mensch geschaffen werden. Die Ratio sollte die Willkür des Fürsten ersetzen, das Hauptinstrument der Aufklärung Erziehung und Bildung sein. Da dies aber nur schwer umzusetzen war, lief vieles über Verbote und Reglementierungen. Die meisten Fürsten setzten sich bald an die Spitze der Aufklärung und erklärten sich selbst zu aufgeklärten Herrschern, die am besten wüssten, was gut für ihr Volk sei. Die Aufklärung griff tief in das Alltagsleben der Menschen ein – und auch in das Puppenspiel.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich das System der Schauspielsbühnen radikal. In den größeren Städten entstanden Stadttheater mit festen Ensembles, die ganzjährig spielten. Die Hoftheateraufführungen, die im Gegensatz zur Hofoper bis dahin eher privaten Charakter hatten, öffneten sich dem zahlenden bürgerlichen Publikum und mussten auf dessen Geschmack Rücksicht nehmen.<sup>34</sup> Die lustigen Figuren wurden aus den Aufführungen weitgehend entfernt, Improvisationen verboten. Die Aufführungen folgten gewöhnlich den gedruckten Büchern. So war die Theaterzensur weitgehend mit der bereits existierenden Bücherzensur identisch. Nur im Bereich der Vorstadtbühnen und insbesondere bei den Marionettentheatern fand diese ‚Verbürgerlichung des Theaters‘ nicht oder nur sehr eingeschränkt statt. Mangels eines literarischen Spielplans konnte die Bücherzensur hier auch nicht greifen.

Im Folgenden soll nur das Marionettenspiel behandelt werden, da das Handpuppenspiel, dessen Texte ausschließlich mündlich überliefert wurden, keiner Textzen-

33 Vgl. Carl Martin Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin; Stettin: Nicolai 1781, S. 109–111.

34 Vgl. Ute Daniel: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Klett-Cotta 1995. Zugleich Siegen, Univ., Habil.-Schr. 1993/94, S. 126–131.



sur unterworfen werden konnte. Es ging dann eigentlich nur noch um Duldung oder Verbot, wie ein Bericht aus München zeigt, denn der Wunsch nach Veränderung war unrealistisch:

„So war ich vor einigen Wochen in einem Weinwirthshause, wo viel Bauernvolk war. Da kam ein Mann, und richtete ein kleines Theater auf. Nebst anderm elenden Zeuge kam auch ein Marionettenspiel auf die Bühne. Ein Bedienter (Purichinello) bestiehlt erstlich seinen Herrn, und schlägt ihn dann todt. Dann schlägt er in Gegenwart der Zuschauer dessen Weib und weinendes Kind, und endlich selbst den Teufel todt. Nun ist alles todt, ruft er in einem empörenden Ton aus, und ein zweyter Teufel bringt ihn vom Theater weg. – Man denke sich die rohen Begriffe des Volkes, die Wirkung der Leidenschaften, die ähnliche Lage dazu, und wundere sich dann noch über begangene Grausamkeiten. Bey solchen Dingen, glaube ich, soll man weniger auf die Armuth des Unternehmers Rücksicht nehmen: Er ändere sein verderbliches Spiel, oder man gebe ihm eine kleine Entschädigung, um seiner Armuth zu steuern.“<sup>35</sup>

In Wien war dem Handpuppen-Wurstl im Prater in der Konsequenz spätestens 1837 die Verwendung von Sprache gänzlich verboten worden:

„Denkt euch einen Menschen von den schönsten Anlagen, von der Natur ausgerüstet, um einst so gut ein Ereigniß zu werden als ein Triller der Mamselle Carl, einen Menschen, dem’s in allen Gliedern juckt und zuckt, seine Lebensfülle von sich zu geben, – diesen Menschen zu ewigem Schweigen verdammt! Dies ist des Wurstels Schicksal. Soll er da nicht sehr unmoralisch, unkeusch, boshaft, grausam, mordlustig werden? Halte ihn niemand für gutmüthig, weil er ein Wiener ist. Im Gegentheil: er hat was von dem grenzenlosen Egoismus eines John Punch in sich, er spricht, da ers nicht mit der Zunge kann, mit Händen und Füßen, mit dem Hammer; was er in die Hand bekommt, wird ihm zum Pistol, wenns auch nicht losgeht. Respektirt dabei wenigstens seinen Muth! Wenn er auch gegen den armen Schacherjuden heimtückisch zu Werke geht, und ihn im Schlafe erschlägt, so hat er doch Courage, mit seinem Weibe und mit dem Teufel anzubinden, und es ist sehr kläglich, daß ihn dennoch der Teufel holt. Wir wollen ihn seines unfreiwilligen Schweigens halber lieber bedauern, als ihn wegen seiner Unchristlichkeit verdammen.“<sup>36</sup>

Dieses stumme Spiel war noch vor dem Ersten Weltkrieg üblich.<sup>37</sup>

35 Stadtneuigkeiten. In: Kurbaierisches Münchner Tagsblatt. Eine Zeitschrift historisch-ökonomisch- und moralischen Inhalts 2 (1803), Nr. 81 vom 5. April, S. 669–670. Der anonyme Autor beschreibt die klassische Auftrittsfolge eines Handpuppentheaters der Straßen und Märkte mit vielen kurzen, aneinandergereihten Szenen. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Pulcinella („Purichinello“) das eigene Weib und Kind erschlägt und nicht jenes seines Herrn. Auch der Aufsatz: Harlekin auf dem Lande. Von Hrn. Pred. Schmidt – Nebst Nachrichten über diesen Gegenstand aus zwei Briefen. In: Neue Berlinische Monatsschrift (Junius 1800), S. 453–460, bezieht sich auf das Handpuppenspiel.

36 Der Brigittenkirchtag in Wien. In: Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1838. Herausgegeben von Valentin Adrian. Frankfurt am Main: Sauerländer 1837, S. 70–71. Die Geschichte des österreichischen Puppenspiels stellt noch immer weitgehend ein Desiderat dar.

37 Vgl. Johannes Emil Rabe: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und

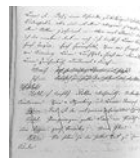
### **Beispiel 1: *Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel* (1769) oder: Marionettenspiel – ein „moralisches Arsenikum“**

1769 erschien in dem *Wittenbergischen Wochenblatt zum Aufnehmen der Naturkunde und des ökonomischen Gewerbes* ein Aufsatz *Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel*. Der anonyme Verfasser, über den der Herausgeber schrieb, dass er „zu wichtigern Arbeiten aufgeleget ist“<sup>38</sup>, war sicherlich ein evangelischer Landpfarrer und von der Spätaufklärung beeinflusst. Da er ein guter Beobachter ist, lassen wir ihn zur Einführung ausführlicher zu Wort kommen:

„David Mutz, der bucklichte Komödiant, streicht mit seiner Familie auf allen Dörfern des Landes herum, und wartet mit seinem so genannten italiänischen Puppenspiel denen respective Liebhabern durch eine Anzahl Haupt- und Staatsactionen auf, wobey er eine mittelmäßige Geige kratzet, um nach vollbrachter Haupt- und Staatsaction den hochgeneigten Zuschauern zum Tänzgen aufzuspielen. Die belappten Personen seiner Schaubühne sind gemeinlich: Ein König in einer entsetzlichen Flachsparücke, eine Prinzessin, ein Engel, ein Teufel, ein Hannswurst, und noch eine Anzahl Kerls und Menscher, die sich in alles verwandeln lassen. Die Menge der agirenden Maschinen richtet sich übrigens nach dem Falle oder Flore seines komischen Commerciums. Was die Stücke selbst betrifft, so sind es folgende: Vom Kaiser Siegfried und seiner bezauberten Prinzessin, die zum Hunde geworden; Vom Kaiser Vespasianus, oder von den zehn Hauptverfolgungen der Christen; Die Gnade des Churfürsten Trajanus von Sicilien; Vom keuschen Joseph; Vom stolzen Haman; Von Adam und Eva; Vom jüngsten Gerichte und von Doctor Fausten. Was in den mir unbekanntten Gegenden für Stücke mode sind, oder doch gangbar gewesen, kann ein jeder leichtlich selbst hinzu setzen. Das wichtigste bey allen diesen unerheblich scheinenden Kleinigkeiten ist der Geist, der in ihnen allen lebet. Er ist ohngefähr, so viel ich mich erinnern kann, also beschaffen: Der Churfürst Trajanus verliert seine englische Uhr, hat deswegen einen aus seinem Gefolge in Verdacht des Diebstahls, und läßt ihn auf die Tortur bringen, unschlüssig ob er ihn will tödten lassen oder nicht. Indessen schläft Trajan unter dieser Berathschlagung auf seinem Bette ein. Kaum ist dies geschehen, so erscheint ein Engel, welcher dem Schlafenden auf den Leib springt und ihm eine brüllende Vermahnung aus einem Predigtbuche giebt, sich nicht mit unschuldigem Blute zu beflecken. (Hier spielt Mutz die Arie: Ihr Sterne hört u. s. w. und die Bauerweiber weinen.) Der Engel ist kaum weg, so kömmt ein Teufel, hüpfet dem armen Siebenschläfer auch auf den Hals, und verhetzt ihn, die verdächtige Person hängen zu lassen. Da sich dieser retiriret, wacht Trajanus auf, klagt (sehr natürlich) über den schweren Traum, und ist noch unschlüssiger als vorher. Unterdessen hat Hannswurst die Uhr im Garten gefunden, und bringt sie, unter unzähligen

hamburgische Kasperspiele. 2. Aufl. Hamburg: Quickborn-Verlag 1924, S. 67–68.

38 J.D.T.: Vorbericht. In: *Wittenbergisches Wochenblatt zum Aufnehmen der Naturkunde und des ökonomischen Gewerbes* auf das Jahr 1769 (1769), Bd. 2, unpag. Der Autor bezeichnet sich selbst als „arme[n] Landwirth“, doch scheint dies eher Verschleierung seiner Identität zu sein.



Possen, dem sorgenvollen Trajan wieder; welcher durch diesen Zufall so entzückt wird, daß er augenblicklich den Unschuldigen loß läßt, und ihm seine Tochter, nebst der Erbfolge auf das Churfürstentum Sicilien, giebt. Das Beylager wird stehenden Fußes, unter Aufspielung der Freymäurermenuet, frölich vollzogen. Trajan und sein ganzes Gefolge sprechen beständig in dem Tone der niederträchtigsten Troßbuben, so wie die Hauptpersonen in allen übrigen Stücken. Ueberall stechen Stellen aus dem Syrach, aus der Haustafel und andern frommen Schriften hervor. Bußlieder und Gassenhauer wechseln schleunig mit einander ab. Hannswurst aber belebet das ganze Ding, und nimmt die Episoden von den Vorfällen her, die sich seit etlichen Wochen in dem Dorfe zugetragen haben; wobey Zoten und Flegelstreiche nicht gespart werden. Man muß wissen, daß sich ein ächter Marionettenspieler den Tag vorher, oder auch auf dem nächsten Dorfe, zuvor nach allen möglichen Anekdoten des Ortes, wo er künftigen Abend zu spielen gedenket, erkundiget. Mich frage Niemand, wo diese ganz entsetzliche Verbindung der Ideen herkömmt. Genug, es ist so. Und man kann leicht denken, daß es dem Bauer gleich viel ist, ob Trajanus vor oder nach der Sündfluth gelebet habe, und ob er Churfürst oder Stadtschreiber in Sicilien gewesen sey. Das Beste aber kömmt noch. Denn bey Vorstellung biblischer Geschichte ergießen sich solche Ströme von Tollheit, Unsinn und Raseyren, daß man mit seinem Verstande erstarren möchte. Hier geht die Thorheit ins Unendliche. Nichts ist in der Offenbarung und christlicher Sittenlehre so heilig, nichts so ernsthaft und verehrungswürdig, was Mutz nicht mit seiner Bärenhäuter-Aesthetik auf das Gräßlichste verhunzte. Im Haman widerrieth Hannswurst seinem Herrn die Ermordung der Juden deswegen, weil es seiner Gemahlin Seres an Leuten gebrechen würde, die ihr die alten Contouchen vermeubeln und alt Geld mit gutem Agio einwechseln könnten. Im keuschen Joseph machet der lustige Bediente seinen Herrn, wegen der Gegenwart seines Geistes, herunter, rückt ihm seine Armuth auf, nennt Potipharn einen alten Krippenstößer, und versichert (ad spectatores) daß er sich zu dergleichen Commission nicht würde zweymal bitten lassen. Er beruft sich dabey kühnlich auf die Einsichten aller anwesenden Großknechte, die auch nicht unterlassen, ihm Beyfall zuzuschmunzeln. In dem Stücke das jüngste Gericht, ist ein lüderlicher Kerl die Hauptperson, welcher alles verspielt, einen todts sticht, und, Trotz aller Vermahnungen seines Vaters, unter eine Diebesbande geht. Deswegen geht die Welt unter, und das jüngste Gericht wird gehalten, wobey ich das dabey vorkommende kläglich einfältige Zeug unmöglich alle beschreiben kann. Zuletzt bleibt ein Teufel und Hannswurst übrig. Dieser hat nicht Lust mit jenem in die Hölle zu wandern, daher es nothwendig zu entsetzlichen Prügeln kömmt, bey welchen der Sieg lange zweydeutig ist; bis endlich Hannswurst verspielt und die Jungens im Dorfe zu Hülfe rufet. Bey jedem so genannten Actu wird der Marsch vom Anhaltbernburgischen Regimente, oder aus der Opera Soliman gespielt. Ich glaube es meinen Lesern ungeschworen, daß ihnen diese wenigen Blicke in die Abgründe menschlicher Narrheit so sauer zu lesen ankommen, als mir, sie zu beschreiben. Allein ich kann versichern, daß ich aus vielen tausenden

ohnfehlbar nur die geringsten angeführt habe, und was viele tausend jährlich hören, kann man auch gedruckt lesen.“<sup>39</sup>

Der Verfasser sieht die Gefahr vor allem in der Reichweite der Marionettenspiele und in ihrer direkten Wirkung auf die Zuschauer:

„Die größten Religionsspötter sind mit ihren verführerischen Schriften und Proselytenmachen armselige Stümper gegen meinen Puppentheater. Mutz hat in einem Tage mehr Zuhörer, als der Graf Passerant in vielen Jahren Leser bekommt. Mutz hat Leute, die sich ohne Reflexion zur Lüderlichkeit anschicken: da bey Lesern schlechter Schriften unter tausend auch nicht einer ist, der durch gute Erziehung, durch Wissenschaft und guten Geschmack, sich nicht erst auf das Nachdenken besinnen sollte. Die meisten Religionsspötter schonen doch die Jugend: Mutz hält mit seiner Unsauberkeit hier gerade die reichste Aerndte, und seine Proselyten dienen ihm von der Pique an. Ein witziger Spötter kleidet doch wenigstens seine Bosheit, aus Respect gegen das Publicum, in ein gelehrtes Gewand. Mutz aber tritt, als ein grober Lummel, die kleinen Funken von Tugend, Religion, Ehrbarkeit und Zucht so gerade zu aus, wie ein Fidibus; und seine ungehobelte Moral wirkt auf die Seele des Bauern so heftig, wie die Purganz des Quacksalbers auf seinen Körper. Welche Freygeisterey ist nun gefährlicher? diejenige, welche sich mit eiteln speculativischen, oder auch nichtswürdigen, Gedanken in Schriften trägt, und ihre Gewalt beständig an Ueberlegung, Erziehung, Betrachtung der Gegenmeynung und erhabenen Beyspielen der Religion und Weltweisheit, gleich als an so vielen Dämmen bricht: oder diejenige, wo das böse Hören und Thun bey nahe einerley ist.“<sup>40</sup>

Sein Fazit ist daher: „Zehn Predigten und Catechismusübungen können nicht so viel bauen, als ein einziger im Marionettenspiele zugebrachter Abend niederreißt.“<sup>41</sup> Nach Schilderung all dieser Gefahren zieht der Autor aber eine unerwartete Schlussfolgerung:

„Da man so oft nach Mitteln wider Ratzen, Mäuse und Wanzen fragt, so dächte ich, man könnte auch wohl fragen, wie man Mutzens moralisch-komisches Arsenikum, wodurch er so viel gute Sitten tödtet, los werden, unthätig machen, ja wo möglich gar in heilsame Arznei verwandeln könnte?“<sup>42</sup>

Unter Berufung auf den Generalsuperintendenten Johann Friedrich Jacobi (1712–1791) in Celle macht der Autor eine Reihe von Verbesserungsvorschlägen des Puppenspiels, die er über deren Verbot stellt. Noch nenne man die Marionettenspiele zu Recht „das Auskehrigt der theatralischen Muse“<sup>43</sup>. Das aber müsse geändert werden.

39 Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel. In: Ebenda Nr. 8 vom 24. Februar 1769, S. 57–64, Nr. 9 vom 3. März 1769, S. 68–70, hier S. 58–59.

40 Ebenda, S. 61.

41 Ebenda, S. 60.

42 Ebenda, S. 61–62.

43 Ebenda, S. 63.



Zunächst sollen den Marionettenspielern biblische Stücke, Unmoral und Zoten verboten werden.

„Die biblischen Geschichte sind gar nicht für ihn. Und Sachen, deren Behandlung die Muse eines Miltons, eines Youngs, eines Gesners, eines Klopstocks mit Furcht und Zittern unternimmt, müssen von Mutzens Unrath auf immer und ewig unbesudelt bleiben. Andere Dinge muß er gar nicht extemporiren, sondern wenigstens durch aufgeschriebene Concepte Jedermann vorlegen können, was er spielt, sonst wird alle Aufsicht der Obrigkeit nur verspottet.“<sup>44</sup>

Die zweite Forderung berücksichtigt die Theaterpraxis und die Wünsche des Publikums:

„Es müßten keine Stücke gespielt werden, welche nicht vorher die Linie der gesunden Vernunft und eines guten artigen Witzes passirt hätten. Und dieser Punct gehöret ganz für die Einwohner der witzigen Welt. Denn so groß meine Liebe zu aller Art von schönen Wissenschaften ist: so leid thut es mir, daß man dieselben noch lange nicht zur Verbesserung des Characters vom größten Haufen der Nation so angewendet hat, wie es seyn sollte. [...] Und wenn ich tausendmal ein Kaffer oder Huron seyn sollte, so behaupte ich doch den Satz: Es ist der witzigen Köpfe Pflicht und Schuldigkeit, Marionettenspiele zur Bildung des Geschmacks und der Sitten unter dem Landvolke auszuarbeiten. Wenn sie sich nicht schämen, sich von den Einwohnern auf dem Lande ernähren zu lassen: so dürfen sie sich auch nicht schämen, so viel an ihnen ist, die Gemüther derselben in eine bessere Forme zu bringen. Es ist wahr, man findet schon, daß witzige Köpfe von der Studierstube aus auf die Landleute mitleidig herabgesehen. Allein sie sind entweder für die Landleute noch zu gelehrt, setzen allezeit etwas andere Wissenschaften voraus, und gehören also für ausgebildete Seelen; oder sie sind so ungezogen wie David Mutz selbst. [...] Man muß sich nicht allein rühmen, Hannswurstens Person aus der gesitteten Welt verbannet zu haben: sondern auch die gehörige Klugheit anwenden, damit Hannswurstens Geist nicht hinter den neuen scharfen Lettern und artigen Vignetten hervorgucke. Wer sich der vorgeschlagenen witzigen Arbeit unterziehen will, der muß kein kleiner Geist seyn. Er muß die sanfte und einschleichende Muse eines Gays und Gellerts eben so, wie ihr rechtschaffenes Herz, in seiner völligen Gewalt haben. Er muß genau mit der Denkungsart so wohl kluger als einfältiger Landleute durch die Erfahrung, so wie Yorike mit den Franzosen, bekannt werden. Er muß die wahre Kunst zu dialogiren wissen, und sichs nicht merken lassen, daß er sie dem Theokrit, dem Xenophon, oder Terenz abgelernt habe. Er muß Horazens Salz, Juvenals Galle, Fieldings Laune, ja wohl Holbergs Schnörkel, so fein wie möglich mit dem Natürlichen und Einförmigen versetzen, daß es scheint, er habe nichts weniger als seine halbe Lebenszeit auf dem Kochischen Parterre zugebracht – und was weis ich armer Landwirth, in wie viel unzähligen Wendungen ein schöpferischer Koch hier seine Gaben, zum Wohle vieler Tausenden, ausbreiten könne?“<sup>45</sup>

44 Ebenda.

45 Ebenda, S. 63–64. Die ersten für Marionettenspieler wirklich geeigneten Texte, die sich



Der Verfasser sieht sich selbst aber nicht als Autor dieser neuen Puppenspiele, wie seine etwas moralisch geratenen Szenarien zeigen. Er meint aber, dass ein gewitzter Kopf die Szenarien zu einem Puppenspiele formen könnte.

Die dritte Forderung ist so radikal und modern gedacht, dass sie in ihrer Zeit nicht umgesetzt werden konnte:

„Die Obrigkeiten müssen aber auch zu Mutzens vernünftiger Umschmelzung etwas beytragen. Was kostet es für Summen, Anstalten und Berathschlagungen, wenn das Theater der vornehmen Welt ins feine soll gebracht werden; und die geringere Welt, ohne welche die vornehme nicht bestehen kann, sollte nicht auch das Recht haben, zu fodern, daß man der dramatischen Muse erlaubte, unter ihr was Gutes zu stiften? [...] Entweder der theatralische oder dramatische Witz ist gar nichts nütze, oder er macht die Sitten des Volks biegsamer, giebt der Aufführung der Nation einen feinen Anstrich, arbeitet einer wilden und ungezogenen Lebensart entgegen, verbreitet eine gute Ethik zu Verbesserung und Nutzen der bürgerlichen Gesellschaft, und belustiget. Da nun nicht das erste, sondern das letzte wahr ist, so ist es auch vom Marionettenspiele in Ansehung des gemeinen Volkes wahr; weil die beste Bühne in der Stadt, und das Marionettenspiel auf den Dörfern und Flecken nur in Zufälligkeiten unterschieden, in wesentlichen Grundanlagen aber einerley sind. Ist dieses, so ist der nunmehr neuausstaffirte Mutz ein zum Guten eben so wichtiges Geschöpfe, als er vorhero in Ansehung vieler tausend Menschen landverderblich war. Könnte dieser Schluß einleuchtend werden: so würden sich die Mittel, dieses heilsame Werk zu befördern, schon von selbst finden.“<sup>46</sup>

Als Fazit bleibt für den Autor nur folgender Schluss:

„Mist bleibt Mist, und wenn Corneille und Shakespear an seiner Verbesserung arbeiteten. Und wer dergleichen Dinge erlaubet, wird auch zusehen, was er erlaubet. Drey Fälle sind also nur möglich, entweder das Marionettenspiel ganz zu verbieten, oder zu lassen wie es ist, oder zu verbessern. Das gänzliche Verbieten wäre wider alle Klugheit. Warum wollte man dem gemeinen Manne ein Vergnügen bey seiner sauren Arbeit mißgönnen, das sich kein Mensch in der großen Welt bey weniger Arbeit nehmen läßt? Und da die Schauspiele ein viel zu allgemein bekanntes Vergnügen sind: so würde deren gänzlich Verboth tausendmal mehr Unglück anrichten, und das unergründlich zum Bösen geschickte Herz zu andern schädlichen Ergötzlichkeiten anfeuern.“<sup>47</sup>

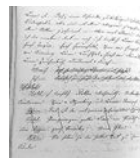
Diese radikalen Forderungen zeugen von einem ungewöhnlich guten Kenntnisstand der ländlichen Verhältnisse. Keiner der späteren Autoren konnte und wollte sich ihnen anschließen. Sie blieben daher zunächst ungehört.<sup>48</sup>

auch auf der Puppenbühne bewährten, verfassten aber erst Siegfried August Mahlmann (Leipzig 1771 – Leipzig 1826) und Johann Daniel Falk (Danzig 1768 – Weimar 1826) ab 1804.

46 Ebenda, S. 69.

47 Ebenda, S. 70.

48 Subventionen für Puppenbühnen wurden erst im 20. Jahrhundert ein Thema, ebenso die Autorenförderung.



## Beispiel 2: *Briefe eines Landpredigers* oder: „Besser weg, ganz weg mit diesen Possen dieser liederlichen Menschen“

Erst am Vorabend der Französischen Revolution lassen sich wieder Belege finden, die aber weit weniger weitsichtig sind. So schrieb ein Landprediger im Herbst 1788, dass er sich vor den Puppenspielern, die zu einer wahren Plage geworden seien, fürchte:

„Diese Leute sind ein wahrer Ausschuß der Menschheit, mehr als *sentina* des Staats, Leute die keine Religion besitzen, alles Gefühl von Ehre in sich erstickt haben, ganz ohne Schaam sind, sich bloß vom Eigennutz leiten lassen, nur damit zufrieden sind, wenn sie Geld bekommen, und nichts dafür thun dürfen, Landstreicher sind's, die nicht arbeiten und gut thun wollen, etwas Kopf und Fertigkeit haben, und sich dadurch den Beifall des armen Landvolks erwerben, meistens Leute aus katholischen Ländern, aus Böhmen, Bayern x. wo man sich vielleicht recht übt, das Volk auf mancherlei Art mit Blindheit zu schlagen; auch sind sie gemeiniglich Diebe, die die Gelegenheit, das arme Volk zu bestehlen, wahrnehmen. Diese sind's, die mit ihren Puppen so vielen Lärm, so vielen Schaden anrichten, das Volk ausziehn, und die Leute um ihr zeitliches und geistliches Wohl bringen. Denn das thun sie. Die besten Einrichtungen der Religion und des christlichen Staats stellen sie von der lächerlichsten Seite dar. So hatten sie zum Beispiel vor zwei Jahren in unserm Dorfe den Ehestand so herabgesetzt, daß schon deßwegen diese Puppenspieler eine Zeit lang das Zuchthaus verdient hätten. So läßt man die Puppen Unzucht, Unflätereien in Gegenwart des versammelten Volks reden und üben. Der Teufel hat mehrentheils auch sein Spiel dabei, Hanswurst muß um Lachen zu erregen mehr viehisch als menschlich handeln, die Worte der Puppen oder Umstehenden verdrehen u. s. w. Durch ihre Geschwindigkeit machen sie das Volk so dumm, daß es oftmals Teufeleien, Hexereien u. dergl. vermuthet, und es hernach tausend Mühe kostet, ihnen dieses wieder aus dem Kopfe zu reden. Soll ich Ihnen noch mehr von diesen Leuten sagen? Nicht wahr, Sie gerathen mit mir wider diese Pest in den größten Eifer? – Wie ist aber diesem Unwesen abzuhelpen? Nicht anders, als es mischt sich eine mächtigere Hand darein. Es muß den Schenken und Krügern nothwendig bei Strafe verboten und es müßte, welches wohl zu merken, auch strenge darauf gehalten werden, dergleichen Leute zu diesem Zweck in ihre Häuser aufzunehmen; sonst unterbleibt es nicht, weil die Wirthe auch dabei mit gewinnen. Denn diese Vagabonden verzehren zum Theil das was sie einnehmen und das versammelte Volk verzehrt mit ihnen, indem mancher bei einer solchen Gelegenheit mehr trinkt als er sonst würde gethan haben. Oder sollte es ja bei dem Alten bleiben, aus politischen Absichten, die mir zwar nicht bekannt sind; so müßten sich diese Leute doch nothwendig erst von der Obrigkeit eines jeden Orts und von dem dasigen Prediger examiniren lassen, wo sie herkommen, wer sie sind, was sie spielen wollen x. damit doch bei Besorgnissen Vorkehrungen gemacht werden könnten. Ich glaube, eigentlich sollte dieses nach den Landesgesetzen auch so seyn, allein man vergißt's und sieht den Gegenstand für zu gering an. Besser weg, ganz weg mit diesen Possen

dieser liederlichen Menschen. So gerne ich dem Landmann Freude gönne, so ungerne diese, da mir sein Wohl wirklich am Herzen liegt.<sup>49</sup>

In Folge der Französischen Revolution nahmen solche Forderungen noch zu.<sup>50</sup> Am Ende stand dann die vielfach zitierte Schrift *Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen. Ein Werk an alle edel denkende Männer, denen die irdische und ewige Wohlfahrt der niedern Stände am Herzen liegt* des damaligen Hofmeisters im Hause des Kammerherrn von Griesheim und späteren Superintendenten in Roßlau, Carl Wilhelm Chemnitz (1777–1851). Das Büchlein soll einige Zeit konfisziert und damit selbst der Zensur anheimgefallen sein.<sup>51</sup> Grundsätzlich argumentiert Chemnitz ähnlich wie der unbekannt Autor im Jahre 1769, doch scheinen die Beispiele aus den Marionettenspielen im Gegensatz zu seiner steten Versicherung eher der Phantasie des Herrn Chemnitz entsprungen zu sein. Vielleicht war dies auch der Grund für das zeitweilige Verbot. Abgesehen davon bleibt er nach seinen reich ausgeschmückten Schilderungen der Zustände bei den Lösungsvorschlägen erstaunlich wortkarg.

## Das Repertoire der Puppenspieler am Ende des 18. Jahrhunderts

Das Repertoire des Marionettentheaters unterschied sich bis in die 1760er nur wenig von jenem der Schauspielertruppen. Texte wurden teils mündlich, teils handschriftlich überliefert. Brauchbare gedruckte Theaterstücke gab es kaum, denn durch die Veröffentlichung im Druck galten diese als urheberrechtsfrei. Dies ist auch der Grund, warum es bis dahin keine professionellen deutschsprachigen Theaterautoren

49 Briefe eines Landpredigers, die mehrere fromme Wünsche wiederholen. In: Journal für Prediger. Bd. 22, Stück 1. Halle an der Saale: Kümmel 1789, S. 1–23, hier S. 2–4.

50 Gibt es denn kein Censur-Edikt über Marionettenspieler?. In: Patriotisches Archiv für das Herzogthum Magdeburg, Bd. 3, Heft 1, Nr. 1 vom 3. October 1792, S. 11–14 (freundlicher Hinweis Johannes Richter, Magdeburg). Friedrich Traugott Schmidt: Einzig mögliche Art gutes Gesinde zu erhalten. Neustrelitz: Michaelis 1798, S. 40–42, 69–71. [Cunow oder Cunov:] Beiträge für die Kunde des preussischen Staats. Stendal: Franzen & Grosse 1799, S. 168. Das Marionettenspiel. In: Patriotisches Archiv für Deutschland 2 (1801), Bd. 3, 2. Stück, S. 517–518. Rüge eines von Fürsten, Konsistorien und andern Obrigkeiten überall noch geduldeten öffentlichen Spottes der Vernunft, der Sittlichkeit und der Religion. In: Der teutsche Patriot. Eine Monatsschrift für die Gebildeten im Volke, seine Vorsteher, Lehrer und übrigen Freunde (1803), Bd. 2, S. 130–137. Herzliche Bitte an die Rittergutsbesitzer in Chursachsen. In: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger Nr. 90 vom 5. April 1804, Sp. 1177–1178. Ohne Titel. In: Ebenda Nr. 252 vom 18. September 1804, Sp. 3293–3295. Ein Wort über die Puppenkomödien. In: Neue Lausizische Monatsschrift (1804), Tl. 1 (März und April), 3. und 4. Stück, S. 201–205. Von der Polizeyaufsicht über Marionettenspieler. In: Magazin der Polizey, Justiz und innern Staatswirthschaft überhaupt (1804), Bd. 1, Nr. 6 (Juni), S. 563–568.

51 Vgl. Andreas Gottfried Schmidt: Anhalt'sches Schriftsteller-Lexikon. Bernburg: Gröning 1830, S. 64. Carl Wilhelm Chemnitz: Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen. Zerbst: Kramer 1805.



gab. Ihnen fehlte die ökonomische Basis. Nach 1770 bedienten sich die Puppenspieler vermehrt bei der neuen Generation von Dramatikern. Allerdings mussten diese Texte jetzt stärker überarbeitet werden, da gewöhnlich die lustige Figur fehlte und auch die Dialoge für ein gutes Puppenspiel meist zu lang waren. Manches wurde auch selbst erfunden. Neue Stücke kamen vor allem aus dem Bereich der Ritter-, Räuber- und Schauerdramen. Erfolgreiche Schauspiele machten schnell die Runde, wurden getauscht oder heimlich kopiert. Justinus Kerner berichtete 1809 über den Hamburger Marionettenspieler Joachim Wilhelm Storm: „Der Marionettenmann erzählte mir, daß er seine Stücke meist aus andern abgeschrieben, mehrere aber nach Lesebüchern selbst bearbeitet habe.“<sup>52</sup> Das Stück *Hamann und Esther* hatte er sich von einem Studenten aus Kiel nach dem Alten Testament verfassen lassen. Es enthielt Passagen in jiddischer Sprache, die für ein jüdisches Publikum konzipiert waren.<sup>53</sup>

Neue Stücke wurden also immer mehr zum Problem, insbesondere, wenn aufgeklärte Pfarrer eine Erneuerung des Repertoires verlangten. Dialogisierte Texte wurden manchmal als „Puppenspiele“ veröffentlicht, doch waren sie für diesen Zweck nicht geeignet, weder jene von Goethe noch solche des Spätaufklärers Schink.<sup>54</sup> 1791 berichtete der Göttinger Arzt und Zoologe F. A. A. Meyer über diese Problematik:

„Ich war in einem Buchladen vor einiger Zeit, als eben der Direktor eines Marionettentheaters hereintrat, und Schauspiele verlangte, die für seine Bühne paßten. Er habe, sagte er, schon vor einiger Zeit Comödien dort gekauft, die seyen aber für lebendige Menschen eingerichtet gewesen und für ihn also unbrauchbar. Als man an seinem Ernst zweifelte, erbot er sich Geld voraus zu bezahlen, und bat, man möge ihm ein in Berlin gedrucktes, mir unbekanntes, Marionettentheater verschreiben, er wolle es gern bezahlen, wenn es auch über einen großen Thaler koste, eine Summe, die allerdings für den Beutel eines solchen Mannes keine Kleinigkeit ist.

Dieser Vorfall brachte mich auf mehrere Gedanken, wovon ich einige niederschreiben will.

Zuerst war es wohl natürlich, daß mir die Aufklärung unsers Zeitalters einfiel, wo sogar Direktore von Marionettentheatern nicht mehr zurückbleiben,

52 Zitiert nach Lars Rebehn: Mechanikus Joachim Wilhelm Storm – ein Hamburger Marionettenspieler. In: Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter 12 (1989), Nr. 4–5, S. 81–98, hier S. 89. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel: [http://lithes.uni-graz.at/downloads/rebehn\\_mechanikus\\_storm.pdf](http://lithes.uni-graz.at/downloads/rebehn_mechanikus_storm.pdf) [2020-02-11].

53 Vgl. ebenda, S. 92.

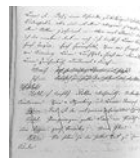
54 Johann Friedrich Schinks *Marionettentheater* von 1778 fiel 1779 selbst der österreichischen Zensur anheim, ebenso das *Neueröffnete moralisch-politische Puppenspiel* (1775, verboten 1777) seines Kontrahenten Goethe. Vgl. Verpönt, Verdrängt – Vergessen? Eine Datenbank zur Erfassung der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher. Erstellt im Auftrag der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien: <https://www.univie.ac.at/zensur/info.php> [2020-02-11].

sondern gleichen Schritt halten wollen. Eine Menschenrasse, von der man kaum glauben sollte, daß sie hinter ihrer spanischen Wand die Wirkungen der Aufklärungsfackel empfinden müßten. Sie müssen also, dachte ich, doch mit ihrem Herzog Michel, ihrem Leiden der schönen Dorothee, mit Doctor Fausts ruchlosem Leben und schrecklichem Ende und mit Don Juan und ihren Hanswurstgeschichten kein Glück mehr machen. Man verlangt jetzt mehr. Kleine Spuren der Aufklärung hatte ich wohl geahndet, da in Braunschweig auf einem solchen Theater Blanchards Luftreise und Marlboroughs Tod aufgeführt wurde, wozu man in den Zwischenakten Lieder aus Weißens Opern oder das bekannte *Marlbruk s' en vat' en guerre* spielte,<sup>[55]</sup> aber viel weiter glaubte ich, würde sie schwerlich kommen. Denn ein Marionettendirekteur, der sich herausnahm, Garrik, Madam Koch und andre Schauspieler auf seinem Theater in den Hauptscenen ihrer Hauptrollen aufzuführen, fand so wenigen Beyfall, daß er hätte verhungern müssen, wenn nicht hinter jeder Vorstellung Hanswurst einige Späße vorgebracht hätte.

Wie wäre es, dachte ich ferner, wenn man diesen Enthusiasmus benutzte, wenn man zum Hügel hinginge, der nicht zu uns kommen will. Es wäre ja wohl so schwer nicht, Marionettenstücke zu schreiben, die im komischen oder tragikomischen Gewande Wahrheit schilderten. Hanswurst brauchte eben nicht in allen zu erscheinen, oder er könnte doch höchst unbedeutend spaßen, da es doch das Volk nicht so genau nimmt und sehr mäßige Dinge fordert. So sah ich das ganze Parterre eines solchen Schauspiels höchst vergnügt, wie Hanswurst, der übrigens gar nicht im Stück vorkam, den Leichenzug der schönen Dorothee, in einem schwarzen Mantel gehüllt, begleitete, und von Zeit zu Zeit die Achseln zuckte. Man müßte freylich die komischen Charaktere etwas überladen, auch eben das Ganze nicht zu fein einrichten, um seinem Publikum zu gefallen, aber das wäre ja so schwer nicht. Bis jetzt hat man nur wenig, vielleicht mit Fleiß gar nichts geschrieben, was ganz für ein Marionettentheater paßte, aber ich dächte immer, man finge an. Denn alle andere Volksbücher mögen noch so schön seyn, so haben sie doch beynahe alle den ganz kleinen Fehler, daß das Volk ihre Existenz nie erfährt.<sup>[56]</sup>

Meyers Wunsch wurde erst im 19. Jahrhundert erfüllt, als sich Literaten wie Siegfried August Mahlmann, Johann Daniel Falk und Julius von Voß ernsthaft mit Puppenspielen beschäftigten, die auch auf den professionellen Marionettenbühnen erschienen. Der normale Weg blieb die mühsame Bearbeitung gedruckter Theaterstücke:

- 55 Hierbei wird es sich aber um die Vorstellungen eines Metamorphosentheaters italienisch-französischen Ursprungs (von Carlo Périco oder dessen Nachfolger Jean Verdant?) oder eines seiner deutschen Nachahmer (Friedrich Wilhelm Lange?) gehandelt haben, bei denen es kaum Sprache gab, die dafür aber einen hohen Schauwert hatten.
- 56 Friedrich Albrecht Anton Meyer: Ueber Marionetten. In: Olla Potrida. Erstes Stück. Berlin: Wever 1791, S. 87–89. Eine wichtige Textquelle waren in den größeren Städten die gewerblichen Leihbibliotheken, von denen sich einige auf Theaterstücke für Schauspielgesellschaften spezialisiert hatten.



„Ein wahres Geschichtchen von einem Marionetten-Spieler will ich Ihren Lesern erzählen. – Bekanntlich müssen – und zwar zu wahrem Heil der Sittlichkeit! – alle Stücke, welche diese Puppen-Direktoren aufführen wollen, erst censirt werden, so brachte in voriger Woche einer der Herren ein Produkt, „die Zigeunerin“ überschrieben, welches dem Censor gefiel, der hierauf mit dem, das Manuscript wieder abholenden, folgendes Gespräch hatte: Censor. Wer hat das Stück geschrieben? – Marionetten-Spieler. Ich, Ihnen zu dienen! – C. Das macht Ihnen alle Ehre! das Stück ist recht hübsch! – M. Ja, es ist auch von Kotzebue! – C. Sie sagten ja eben, Sie hätten es selbst geschrieben? – M. Das ist auch wahr; ich schreibe alle Stücke, die ich aufführe, selber – ab! – C. Ah so!“<sup>57</sup>

## Fallbeispiele

### Die Zensur in Bayern

Nachdem in den 1770er Jahren eine Reglementierung der Hütten- und Budenspiele in München gescheitert war, hatte sich der verantwortliche Graf Seeau mit den Puppenspielern arrangiert, Schauspieltheater blieben allerdings verboten. 1791 nahm sich das seit 1769 bestehende Bücherzensurkollegium der Marionettenspieler an. Graf Seeau wurde aufgefordert, den Marionettenspielern „so lang die Erlaubnis abzuschlagen, bis selbe eine Adprobatation über ihre Comödien von diesseitigen Collegio werden beygebracht haben“.<sup>58</sup> Da Seeau die Aufenthalte der Puppenspieler nicht nennen konnte, wurde ihm bis auf Weiteres ausdrücklich verboten, neue Erlaubnisse auszustellen. Die Puppenspieler mussten ihre Texte zur Prüfung einreichen. Manche hatten aber keine niedergeschriebenen Texte und reichten nur Theaterzettel oder Szenarien ein. Daraus entstanden wiederum Nachfragen. Diese Prozedur führte sicherlich zu einer Selbstbeschränkung der Puppenspieler bei ihrem Repertoire, aber auch zur Überlastung des Zensurkollegiums.<sup>59</sup> Erst nach zwei Jahren war die Zensur abgeschlossen, weshalb das Kollegium an die Obere Landesregierung eine Weisung erließ:

„Da zu wünschen wäre, dass derlei Sachen mehr unterbleiben – und diejenigen Leute, welche nur im Lande herumstreichen und anbey ihre Kinder höchst elend erziehen, zu nützlichen Gliedern werden mögen – mit Ertheilung derley Patents in Zukunft sparsamer zu sein.“<sup>60</sup>

Letztlich war die Zensur der Marionettenspiele gescheitert. Es existierte eine schmale Repertoireliste, einige Stücke waren verboten worden und zugleich die Erkenntnis

57 Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz 5 (1821), Nr. 10 vom 17. Januar, S. 44.

58 Zitiert nach Vierlinger, München, Stadt der Puppenspiele, S. 31.

59 Vgl. ebenda, S. 31–33, 54–66. Franz Xaver Wagner schrieb 1791: „Wie es bekannt ist, so muß der Marionettenspieler seine Stücke ohnehin auswendig wissen, folglich kann ich meine producierende Stücke, die ich selbst weder gedruckt noch geschrieben inne hab, zur Zensur nicht unterthänigst einreichen, sondern blos die angefügte Ankündigungszettel gehorsamst übergeben“. Zitiert nach ebenda, S. 52.

60 Zitiert nach ebenda, S. 33.

gereift, dass die kurpfalz-bayerischen Behörden die Sache nicht in den Griff bekamen. Am 12. November 1794 wurden von der Landesregierung alle bisher erteilten Spielpatente für ungültig erklärt. Auch in den nächsten Jahren wurden willkürlich einzelne Genehmigungen erteilt, aber bereits am 7. Februar 1800 nochmals alle Patente eingezogen. Bis 1826 gab es im Kurfürstentum bzw. im Königreich Bayern keinerlei Spielpatente für Marionettenbühnen, nur kleine Schattentheater ohne Dialoge wurden erlaubt.<sup>61</sup> Daraufhin entstand in den Nachbarstaaten Salzburg und Österreich ein solcher Druck, dass beide 1797 bzw. 1802 ihre Grenzen für Komödianten schlossen und weitreichende Verbote erließen.<sup>62</sup>

### Anfänge der Zensur in Berlin und Preußen

Die preußische Zensur nahm ihre Anfänge in Berlin. Nach der Niederlage Preußens gegen das napoleonische Frankreich befand sich der Staat in einer tiefen Krise. Es wurden zahlreiche Reformen durchgeführt und Maßnahmen zur Modernisierung des Staates unternommen. Pfarrer begannen verstärkt die Marionettenspiele auf dem Lande zu kritisieren. In der Konsequenz wollte Friedrich Wilhelm III. am 17. November 1809 „den Unfug, den konzeßionirte und nicht konzeßionirte Puppenspieler treiben, ferner nicht geduldet, sondern nachdrücklich abgestellt wissen“.<sup>63</sup> Während die Kurmärkische Regierung in Potsdam in Dörfern nur eine strenge Kontrolle durch Schulzen und Schullehrer verlangte und in Städten dafür Magistratspersonen vorsah, ging man bei der Polizeidirektion Berlin wesentlich weiter. Die Nachzensur war, wie aus dem Bericht eines Polizeikommissars über ein beanstandetes Stück hervorgeht, wenig erfolgreich:

61 Vgl. ebenda, S. 33–41.

62 Vgl. Sammlung der wichtigsten Salzburgerischen Landesgesetze seit dem Jahre 1790 bis zum Schluß der hochfürstlichen Erzbischöflichen Regierung. Herausgegeben von Judas Thadäus Zauner. Salzburg: Mayr 1805, S. 244–247. National-Zeitung der Deutschen Nr. 19 vom 12. Mai 1803, Sp. 431.

63 Zitiert nach Alexander Weigel: „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hieselbst“. Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Manfred Wegner. Köln: Prometh 1989, S. 20–33, hier S. 27. Der König selbst hatte in Königsberg den Vorstellungen des Marionettenspielers Johann Georg Geisselbrecht in seinem Schloss beigewohnt und diesem erst am 27. Juli 1809 eine Generalkonzession erteilt. Er besuchte auch eine seiner Vorstellungen im November 1811 in Berlin (vgl. Tagesbegebenheiten. Berlin, den 13ten Dezember. In: Der Freimüthige. Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser 8 [1811], Nr. 248 vom 13. Dezember, Sp. 992). Vorarbeiten zu Weigels Aufsatz stammen bereits von 1980, vgl. Alexander Weigel: König, Polizist und Kasperle. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte nach bisher unbekanntem Akten. In: Mitteilungen. Herausgegeben von der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (1980), Nr. 1–4, S. 15–22. Alexander Weigel: König, Polizist, Kasperle ... und Kleist. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, nach bisher unbekanntem Akten. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Folge 4. Herausgegeben von Walter Dietze und Peter Goldammer. Berlin; Weimar: Aufbau 1982, S. 253–277. Der Bezug zwischen den Zensurmaßnahmen und Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*, den Weigel konstruiert, ist allerdings so nicht aufrechtzuerhalten.



„Die Puppenspiele haben durchaus nichts regelmäßiges, sie geben die Stücknahmen, und führen in einem Stück drey oder mehrere Stellen aus Comödien auf [...], verlieren sie ihre Geschichte, so faßen sie das erste das beste was ihnen einfällt, und tragen es vor, ihr Zweck ist nur Lachen zu erregen, wodurch manches Unsittliche entsteht.“<sup>64</sup>

Der ehemalige Schullehrer und Leiter der Sittenpolizei, Polizeinspektor Dr. Wilhelm Holthoff<sup>65</sup>, erarbeitete nun einen Plan, der in einem Dekret des Polizeipräsidenten Gruner vom 31. August 1810 mündete:

„Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hierselbst, wird hierdurch aufgegeben, bey zehn Thaler Strafe, innerhalb drey Monaten eine genaue Abschrift von allen Stücken, die sie aufzuführen pflegen, zur Censur einzureichen und für die Zukunft bey neuen Stücken, bevor sie dieselben vorstellen, ein Gleiches bey Vermeidung derselben Strafe zu beobachten.“<sup>66</sup>

Hier wurde also der zweite Versuch in Deutschland unternommen, eine Vorzensur für Marionettenbühnen einzuführen. Mit dem Einreichen von Szenarien gab man sich nicht zufrieden. Vielmehr wurden vollständige Texte verlangt. Der Einspruch der Puppenspieler war verständlich, wie das Schreiben von Friedrich Daniel Schuchart zeigt, blieb aber folgenlos:

„Ohnerachtet alles meines Bestrebens ist daß eine unmöglichkeit für mich jedes vorhero von mir gespielte Stück wörtlich aufzuschreiben. Erstlich sind mir viehle davon schon aus dem Gedächtnis gekommen. Zweitens habe ich meistens Stücke so auf dem National aufgeführt worden nacherzählt, und zwar auf folgende Art. Wird zum Exempel auf dem National Theater ein beliebtes Stück gegeben, so fand ich mich dort als Zuschauer ein, und ein paar Tage darauf, wurde es von mir auf meinem Marionettentheater, doch unter einem anderen Tittel aufgeführt. [...] Von allen diesen Stücken besitze ich [...] kein] Scenarium, und würde also ein hohes Polizei Präsidium belügen, wenn ich hier ein Stück wörtlich aufschreiben wollte. Wovon mir vielleicht das Hundertste Wort welches ich gesprochen nicht mehr bekannt wäre.“<sup>67</sup>

Obwohl dies zu einer starken Reduzierung des Spielplans geführt haben dürfte, legten die sechs konzessionierten Puppenspieler insgesamt 170 Theaterstücke vor, die innerhalb eines Jahres der Zensur unterzogen wurden. Also hatte jede Bühne fast 30 Stücke eines vermutlich wesentlich größeren Repertoires eingereicht.

64 Zitiert nach Weigel, *Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810*, S. 23.

65 Vgl. Alexander Weigel: *Holthoff. Leben und Werk eines preußischen Beamten*. In: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* (2008/09), S. 267–272. Alexander Weigel: *Holthoff oder die Ordnung in Berlin oder Kleists Schatten*. In: A. W.: *Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Vorträge, Theatertexte, Aufsätze*. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2015. (= Heilbronner Kleist-Studien. 13.) S. 183–215.

66 Zitiert nach Weigel, *Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810*, S. 29.

67 Zitiert nach ebenda, S. 30.



Die Berliner Maßnahmen wurden als so erfolgreich eingestuft, dass sie bald von den verschiedenen preußischen Regierungen übernommen wurden. Zunächst verlangte die Kurmärkische Regierung am 24. Februar 1812, dass von allen Konzessionsinhabern ein Signalement (Personenbeschreibung) eingeholt werden solle.<sup>68</sup> Am 20. Juni wurde eine Verordnung über Zensur der Marionettenspiele für die gesamte Kurmark erlassen:

„1.) sämmtliche herumziehende Marionettenspieler müssen spätestens bis zum ersten August d.J. ein geschriebenes oder gedrucktes Exemplar eines jeden ihrer Stücke bei dem Landrath des Kreises, worin sie wohnen oder sich gerade befinden, zur Zensur einreichen.

2) Der Landrath prüft demnächst die eingereichten Stücke, verwirft die nicht qualifizirten, und attestirt in den übrigen, daß sie nichts Anstößiges enthalten, unter seiner Namensunterschrift und Beidruckung des schwarzen Amtssiegels, womit übrigens auch jedes Blatt gestempelt werden muß. Jeder Marionettenspieler muß ferner ein Buch bei sich führen, worin der Landrath die Titel sämmtlicher von ihm zensirten Stücke, unter Beifügung seiner Namensunterschrift und des schwarzen Amtssiegels einträgt. Ein auf diese Weise zensirtes und approbirtes Stück kann nunmehr überall von dem Besitzer aufgeführt werden, ohne daß es, wenn er in einen andern Kreis kommt, einer nochmaligen Zensur der landrätlichen Behörde dieses Kreises bedarf.

3) Jeder Marionettenspieler ist verbunden, der Polizeiobrigkeit des Orts, wo er spielen will, und in Dörfern, wo nur Schulzen sind, diesen und den Ortspredigern das aufzuführende Stück anzuzeigen, und durch das Zensurattest seine Befugniß zur Darstellung desselben nachzuweisen.“<sup>69</sup>

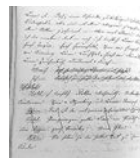
Die Zensur, deren Durchführung in Berlin bei einer großen Polizeibehörde über ein Jahr gedauert hatte, sollte nun in wenigen Wochen bewerkstelligt werden. Die in der Residenz zensurierten Stücke galten auch für die Kurmark als genehmigt. Bei Widersetzung gegen die kurmärkische Verordnung erfolgte die sofortige Einziehung der Lizenz wie auch die Beschlagnahme des Theaters. Gleichlautende Verordnungen wurden für alle preußischen Regierungen erlassen.<sup>70</sup>

Während die Zensur der Puppenspiele in den folgenden Jahrzehnten in Berlin recht erfolgreich arbeitete, lässt die wiederholte Erneuerung der Verfügung für die einzel-

68 Verordnungen und Bekanntmachungen der Königlichen Kurmärkischen Regierung No. 108. In: Amtsblatt der Königlichen Kurmärkischen Regierung Nr. 9 vom 28. Februar 1812, S. 90–91.

69 Verordnungen und Bekanntmachungen der Königlichen Kurmärkischen Regierung No. 329. In: Ebenda Nr. 27 vom 3. Juli 1812, S. 295.

70 Repertorium der Polizeigesetze und Verordnungen in den Königlich Preußischen Staaten. Herausgegeben von W. G. von der Heyde. Zweiter Theil. Halle: Gebauer 1820, S. 546–559. Repertorium der Polizeigesetze und Verordnungen in den Königlich Preußischen Staaten. Herausgegeben von W. G. von der Heyde. Vierter Theil. Magdeburg: Creutz 1822, S. 330–331.



nen preußischen Regierungen darauf schließen, dass diese „entweder vergessen ist, oder nicht beachtet wird.“<sup>71</sup> In der Puppentheatersammlung Dresden gibt es nur einen einzigen Beleg für die Tätigkeit der Zensur außerhalb Berlins.<sup>72</sup> Die Wirkung der Puppenspielzensur in Preußen dürfte insbesondere in der Beschränkung des Repertoires gelegen haben. Alte, nur mündlich überlieferte Puppenspiele gingen so verloren. Da es stets nur ein Zensorexemplar der Handschrift gab, die während der Vorstellung hinter der Bühne benötigt wurde, blieben die Nachweise für das verbotene Extemporieren allerdings sehr schwierig.

### Pressefreiheit ab 1848 und letzte Überbleibsel der Puppentheaterzensur

Mit der Revolution von 1848 wurde in fast allen Staaten des Deutschen Bundes die Zensur der Presse und des Theaters abgeschafft – und in den Jahren der Restauration wieder eingeführt. Inwieweit sich die als besonders scharf geltende Zensur der habsburgischen Staaten auch auf das Puppenspiel erstreckte, bedarf noch weiterer Forschungen.<sup>73</sup> Im Gebiet des späteren Deutschen Reichs scheint die Vorzensur nur noch von den lokalen Behörden – und dort überwiegend in den Residenzen – ausgeübt worden zu sein. Die größte Nicht-Residenzstadt des Deutschen Reichs, die Freie und Hansestadt Hamburg, kannte keine Zensur von Puppenspieltexten.<sup>74</sup> Aus München sind Texte des Joseph Leonhard („Papa“) Schmid (1822–1912) überliefert, die eine Zensurpraxis zumindest ab 1858, dem Gründungsjahr des Theaters, belegen. Die Kommentare der Zensoren sind teils recht ausführlich gewesen, zeigen zugleich aber auch eine gewisse Nachgiebigkeit gegenüber den Puppenspieltexten.<sup>75</sup>

- 71 In: Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Breslau für das Jahr 1829 (1829), Bd. 20, Stück XIV, S. 95–96, hier S. 95. Auch in: Amts-Blatt der Königlich Preussischen Regierung zu Minden (1830), Stück 17, S. 114–115. Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Magdeburg (1838), Nr. 32 vom 11. August, S. 237–239. – Im Stadtmuseum Berlin, Abteilung Theater, Konvolut Julius Linde, hat sich ein Manuskript mit einem Zensurstempel von 1825 erhalten (*Mathilde von Teifersbach oder die Braut der Hölle. Ein Pendant zu Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt in II Abtheilungen*, vgl. auch Max Frederich: Eine Erinnerung an Julius Linde. In: *Das Puppentheater*. Bd. 2 [1926/27], Heft 12, S. 263–267, hier S. 267).
- 72 Manuskript D4–212 der Puppentheatersammlung Dresden (in der Folge: PTS) mit Abschrift eines Zensurstempels von 1844: „Der Aufführung der bis hier mit dem Zensurstempel versehenen Stücke steht nichts entgegen. Magdeburg, den 31ten Juli 1844. J.A. Clemens, q. censor“ (Abschrift von 1887 nach einer Handschrift von Friedrich Grimmer).
- 73 Für die Zensurdatenbank Verpönt, Verdrängt – Vergessen? <https://www.univie.ac.at/zensur/> [2020-08-08] dürften Puppenspiele überhaupt nicht berücksichtigt worden sein. Die Theaterzensur scheint sehr wohl, aber vor allem lokal betrieben worden zu sein. Aus dem Besitz eines sächsischen Puppenspielers hat sich ein gedrucktes Textbuch erhalten: E. Carl: Vater unser! Lebensbild mit Gesang in drei Abtheilungen und einem Vorspiel. Wien: Wallishauser 1869. (= Wiener Theater-Repertoire. 228.) PTS D4–665. Trotz der Druckerlaubnis wurde es 1871 in Prag zensuriert und nochmals 1894 in Graz für die Schauspielgesellschaft Hans Neu, wobei die k. k. Statthalterei neuerliche Streichungen verlangte.
- 74 Vgl. Lars Rebehn: *Hamburger Marionettenspieler im 19. Jahrhundert*. Hamburg, Univ., Magisterarbeit 1994.
- 75 Vgl. die Abschriften von Handschriften mit Zensurvermerken (PTS D4–056, D4–339, D4–341, D4–624). Die Originale der Handschriften befinden sich in der Puppentheatersammlung Dresden.

Diese Zensur betraf auch die Texte des königlich bayerischen Hofmusikintendanten und späteren Oberzeremonienmeisters und Oberstkämmerers Franz Graf Pocci (1806–1876). Vor der Zensur waren eben alle Menschen (fast) gleich.<sup>76</sup>

In Dresden, der Residenz des Königreichs Sachsen, sind die einzigen systematischen sächsischen Zensurmaßnahmen überliefert. So mussten – anscheinend aber erst ab 1898 – die zu spielenden Texte der königlich sächsischen Polizeidirektion vorgelegt werden. Diese versah die Texte mit Dienstsiegel, Handzeichen und Datum auf dem Innentitel. Warum diese Maßnahme eingeführt wurde, ist unbekannt. In keinem der Texte wurden Streichungen oder Abänderungen verlangt. Gänzlich verbotene Texte sind aus dieser Zeit ebenfalls nicht überliefert.<sup>77</sup> Für Leipzig und Chemnitz sind solche Maßnahmen nicht nachweisbar. Mit der Ausrufung der Republik fanden die Zensurmaßnahmen auch in Dresden ihr Ende.

Einzelaktionen kamen vor. So überprüfte der Gendarm Gustav Nestmann in Franckenberg bei Chemnitz 1888 das Repertoire des Marionettenspielers Alexander Wunsch. Ausgangspunkt waren die Aufführungen von Räuberschauspielen, die als Kolportageromane verboten waren. Nestmann war der Ansicht, dass diese Schauspiele als schlechtes Vorbild für die Jugend dienen könnten. Es wurden von Wunsch die Texte *Rinaldo, der Räuberhauptmann*, *Schinderhannes, der Räuberhauptmann*, *Carl Stülpner, der Wildschütz*, *Der bairische Hiesel* und *Die Teufelsmühle* eingefordert und zur Prüfung an die Amtshauptmannschaft Flöha geschickt. Nestmann merkte noch an, dass die letzten beiden Stücke im Druck nicht verboten, seines Erachtens aber einer Prüfung wert wären. Nach Entscheid der Amtshauptmannschaft wurde einzig das Stück von Goethes Schwager Vulpus verboten:

„Bei Rückgabe [...] wird Ihnen die Aufführung des Stückes *Rinaldo Rinaldini: Dramatisches Räuberstück in 4 Akten von dem Verfasser des Romans gleichen*

tersammlung des Münchner Stadtmuseums (vgl. Kasperl Larifari, Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionettentheater 1858–1988. Herausgegeben vom Münchner Stadtmuseum und dem Stadtarchiv München. München: Hugendubel 1988, S. 24, 102. Krafft, München und das Puppenspiel, S. 52). Zum Theater des „Papa“ Schmid vergleiche neuerdings auch Karl Winkler: Chronik des Münchner Marionettentheaters 1858–1933. Die Ära Josef Leonhard Schmid, Babette Klinger, Karl Winkler. Herausgegeben im Auftrag des Münchner Stadtmuseums von Manfred Wegner, Klaus Peitzmeier und David Schuster-Stengel. München: Allitera 2018.

76 Vgl. Franz Pocci: Kasperl- und Gedankensprünge. In Erinnerung gebracht und mit einer Einleitung versehen von Ludwig Krafft. München: Langen-Müller 1970. (= Bibliotheca Bavarica. 8.) S. 58.

77 Zum Beispiel in den Texten PTS MS-0014, D4-078, D4-082, D4-094, D4-237, D4-246, D4-330, D4-614, D4-638, im Text in der Münchner Puppentheatersammlung 9383 und in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden Msc. Dresd. App. 76. Es handelt sich ausschließlich um Texte der Familie Apel. Andere Bühnen spielten wegen der mächtigen Konkurrenz durch die Apels aber kaum in Dresden. Vielleicht war die Aufführung des *Kapitän Dreyfuß* die Veranlassung (vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10736 Ministerium des Innern Nr. 11335, Theaterzensur 1898–1911, S. 1–6, Abschrift in Sammlung Gerd Taube in PTS). In Bautzen und Königstein wurde dieses Stück verboten, in Dresden dagegen nicht.



*Namens* wegen seines anstößigen [... unleserlich, L. R.] frivolen und insbesondere für die, bei Puppentheater Aufführungen vorzugsweise die Zuschauerenschaft bildende Kinder u. jugendlichen Personen gefährlichen Inhalts für den ganzen hiesigen Bezirk aus sittenpolizeilichen Gründen hiermit ausdrücklich verboten.“<sup>78</sup>

In Preußen ist für die Zeit nach 1848 nur in der Hauptstadt Berlin eine Zensur der Bühnen nachweisbar. Im September 1848 wurde die Theaterzensur in Preußen – vorübergehend – vollständig aufgehoben. So schrieb 1850 ein sächsischer Journalist über die Verhältnisse in Berlin:

„Aber beachtens- und anrechnungswerthe Thatsache ist doch, daß trotz eines ziemlich strengen Preßgesetzes, in Rede, Druck, bildlicher und scenischer Darstellung eine Freiheit des Witzes, der Satyre, der derben und geißelnden Bezüglichkeiten herrscht und respectirt wird, wie sie die rücksichtsvolle Mäßigung der sächsischen Natur in wahrhaftes Schrecken versetzen würde. Keine sächsische Polizei würde dergleichen, worüber man sich hier in diesem Genre täglich öffentlich amüsirt oder ärgert, dulden, und ein Dresdner Publicum würde namentlich jene scenischen Darstellungen, wozu die Festzeit vorzugsweise hier Veranlassung gegeben, nur mit jener rücksichtsvollen Scheu genießen, mit der man verbotene und gar gefährliche Früchte kostet.“<sup>79</sup>

Am 10. Juli 1851 wurde die Theaterzensur in Berlin aber wieder offiziell eingeführt.<sup>80</sup> Die Besonderheit dieser Zensur bestand darin, dass jeweils ein Zensur-exemplar jedes aufzuführenden Theaterstücks bei der Polizei archiviert wurde. 37 Puppenspieltexte der Marionettenspieler Julius Linde (1813–1882) und Sigismund Leopold Richter (1808–1875) aus den Jahren 1857 bis 1880 haben sich erhalten und geben ein beredtes Zeugnis für die Praxis der Berliner Zensoren. Es ist allerdings davon auszugehen, dass der Textbestand einst viel größer war und manches von den Archivaren kassiert oder bei Recherchen nicht als Puppenspiel identifiziert wurde. Allein den Berliner Adressbüchern des Zeitraums kann man die Namen von 13 Puppenspielern entnehmen.<sup>81</sup> Außerdem fällt auf, dass sich ausschließlich Texte von Parodien und einigen Märchen erhalten haben. Möglicherweise hatten die Zensurvermerke aus der Zeit vor 1848 weiterhin Gültigkeit, so dass es sich nur um jüngere

78 Sächsisches Staatsarchiv Chemnitz, 30044 Amtshauptmannschaft Flöha, Nr. 2446, Privattheater-Gesellschaften 1878–1888, Bl. 27–30 (zitiert nach Transkript in Sammlung Gerd Taube in PTS).

79 Berliner Marionettenbilder. In: Dresdner Journal und Anzeiger Nr. 1 vom 1. Januar 1850, S. 6; Nr. 2 vom 2. Januar 1850, S. 13–14, hier S. 6.

80 Vgl. Curt Meyer: „Aujust, zieh' die Strippe“. Texte Berliner Puppenspiele aus dem 19. Jahrhundert. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte (1970), Bd. 21, S. 129–150, hier S. 131.

81 Neben Julius Linde und Richter waren dies: Freudenberg (vermutlich Gustav Adolf F., 1826–1906), Friedrich, Gustav Adolf Froloff (c. 1812–1876), Hirthe, E. Linde, Pfeiffer, Schuckert (Schuchardt?), Karl Albert Stewe (ca. 1823–1891), Tietz, Voigt und Wolfram (laut den Berliner Adressbüchern 1857–1880). Das Puppenspiel in Berlin ist ein weiteres Desiderat der Forschung.

Texte handelte.<sup>82</sup> Die einzigen drei (gedruckten) Texte eines anderen Puppenspielers, R. Wolfram, sind dagegen typische Puppenspiele: *Don Juan*, *Die Wilddiebe oder der sogenannte Bairische Hiesel* und *Das Abenteuer in der Schreckensburg oder das Müller mädchen im Sack*.<sup>83</sup>

Insgesamt blieb die Zensur gegenüber den Puppenspielern nachsichtig. So urteilt ein Zensor über ein Manuskript: „Kaum zu beanstanden, obgleich es allerdings in seinen einzelnen Versen vielseitige, wiewohl sehr schwer greifliche Beziehungen enthält, die gerade beim Puppenspiel keine Demonstrationen befürchten lassen.“<sup>84</sup> An anderer Stelle heißt es 1863: „Voll von politischen Anspielungen, in Anbetracht der Darstellung weniger bedenklich.“<sup>85</sup> Beispiele für von der Zensur gestrichene Stellen aus dem Jahre 1857 lauten: „un wäre de Krone nich beim Klemptner, ick hätte sie ooch mitgenommen“<sup>86</sup>. – „Ehrlich währt am längsten“, dazu Caspar: „Weil es so wenig gebraucht wird“.<sup>87</sup> – „Aber einen ostindischen Meerbusen hat sie vor sich, der ist popper.“<sup>88</sup> Ein Beispiel für eine nicht gestrichene Stelle des Jahres 1858 ist: „Unten ist die Nacht so gräßlich, als wäre sie von einem Jesuiten geschaffen“.<sup>89</sup> In *Der Taucher* gibt Kasper an, dass er nichts vom Regieren versteht, der Herzog entgegnet darauf: „Eben deshalb will ich dich zum Minister machen.“<sup>90</sup>

Wie wichtig dem preußischen Staat die Kontrolle über die Puppenbühnen und andere öffentliche Vergnügungen war, zeigt ein *Allerhöchster Erlaß vom 30. Juni 1858, betreffend den Uebergang eines Theils der Gewerbepolizei an das Ministerium des Innern*. Bereits seit dem Erlass vom 17. März 1852 waren alle Schauspielunterneh-

82 Im Berliner Stadtmuseum, Abteilung Theater, hat sich im Fundus Julius Linde ein gedrucktes Heft erhalten (Sammlung von Theaterstücken zur Aufführung auf dem Figurentheater. Heft 1: Der Bairische Hiesel. Schauspiel in 4 Akten. Nunnemann vor Gericht. Komische Scene in 1 Akt. 3. Aufl. Berlin: Trowitzsch & Sohn o.J.), in dem der Zensor unter Beifügung des Siegels vermerkte: „Die Aufführung des vorstehenden Stückes ist unbedenklich. Die Censur ist bereits früher erfolgt. Berlin, den 18. Apr. 1860 [1866?].“ Freundlicher Hinweis von Bärbel Reißmann, Berlin.

83 Vgl. Meyer, „Aujust, zieh’ die Strippe“, S. 137, 145. Die Drucke Wolframs konnten in Bibliotheken nicht nachgewiesen werden. Wolfram ist vermutlich identisch mit dem in der Literatur genannten angeblichen Bruder Julius Lindes, Wolfram Linde (vgl. Hans-Joachim Zimmermann: „Ick mache allens selber“. Über den Berliner Puppenspieler Julius Linde. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins. 10. Folge [1961], S. 88–104, hier S. 89). Ein Wolfram Linde konnte jedenfalls nicht nachgewiesen werden. Julius Lindes wirklicher jüngerer Bruder dürfte E. Linde gewesen sein, der in den Berliner Adressbüchern genannt wird.

84 Zitiert nach ebenda, S. 136.

85 Zitiert nach ebenda, S. 144.

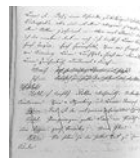
86 Zitiert nach ebenda, S. 137.

87 Zitiert nach ebenda, S. 138.

88 Zitiert nach ebenda, S. 142.

89 Zitiert nach ebenda, S. 138.

90 Zitiert nach ebenda.



mer und jene, die dem Gesetz über die Presse vom 12. Mai 1851 unterworfen waren, der Kontrolle des Innenministeriums unterstellt. Nun wurde die Zuständigkeit auch auf alle Schauspielunternehmen im Umherziehen ausgedehnt, insbesondere auch auf „Musiker, Drehorgelspieler, Schaukastenführer, Equilibristen, Kunstreiter, Marionetten- und Puppenspieler, Taschenspieler und solche[] Personen, d[ie] Kunst- oder Naturseltenheiten zur Schau ausstellen, sowie der Schauspieler- und ähnlichen Gesellschaften“.<sup>91</sup>

Inwieweit die Zensur auch marktstabilisierend gewirkt hat, müsste noch erforscht werden. Jedenfalls lassen sich nur wenige Gastspiele auswärtiger Bühnen wie der Familien Grimmer<sup>92</sup> oder Schwiegerling<sup>93</sup> in Berlin nachweisen. Möglicherweise entstanden durch die Zensur ein so hoher bürokratischer Aufwand und so hohe Kosten, dass den meisten Bühnen der Berliner Markt verschlossen blieb. Die Schwiegerlings besaßen nach eigenen Angaben keine handschriftlichen Texte, aus diesem Grund hätte ihnen die Berliner Zensur Auftritte eigentlich verweigern müssen.<sup>94</sup>

Im Norddeutschen Bund wurde 1869 eine neue Gewerbeordnung erlassen, die Gewerbefreiheit versprach, diese aber für die Puppenbühnen wieder einschränkte. Die Gewerbeordnung galt mit leichten Veränderungen in den nächsten Jahrzehnten auch im Deutschen Reich. Ein wichtiger Aspekt dabei war die Bedürfnisfrage und die zusätzliche polizeiliche Überwachung der Gewerbebetriebe im Umherziehen.<sup>95</sup>

- 91 Vgl. Gesetz-Sammlung für die Königlich-Preußischen Staaten (1858), Nr. 43 vom 8. September, S. 501; (Nr. 4945.) Allerhöchster Erlaß vom 30. Juni 1858, betreffend den Uebergang eines Theils der Gewerbepolizei an das Ministerium des Innern.
- 92 Vgl. Volks-Zeitung. Organ für Jedermann aus dem Volke (Berlin) 2 (1854), Nr. 152 vom 2. Juli, 1. Beilage; Nr. 153 vom 4. Juli, Beilage; Nr. 155 vom 6. Juli; Nr. 157 vom 8. Juli; Nr. 158 vom 9. Juli, 1. Beilage; Nr. 159 vom 11. Juli. National-Zeitung (Berlin) 18 (1865), Nr. 469 vom 7. Oktober, 2. Beiblatt; Nr. 481 vom 14. Oktober; Nr. 493 vom 21. Oktober, Beiblatt; Nr. 505 vom 28. Oktober.
- 93 Vgl. Wiener allgemeine Zeitung für Theater, Musik, Kunst, Literatur, geselliges Leben, Conversation und Mode (1851), Nr. 120 vom 23. Mai, S. 480. Allgemeine Theater-Chronik. Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder 21 (1852), Nr. 100–102 vom 20. August, S. 403. Zweiter Bericht des Berliner Handwerker-Vereins in der Alexanderstraße Nr. 26 betreffend die Verwaltung vom 1. April 1861 bis 31. März 1863. Berlin 1863, S. 34. Fremden-Blatt (Wien) 20 (1866), Nr. 269 vom 1. Oktober, S. 6.
- 94 Vgl. A[libert] Bielschowsky: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom Doktor Faust zum ersten Male herausgegeben. In: E[duard Jacob] Noeggerath: Bericht über die Königliche Gewerbeschule (Lateinlose Realschule mit 9jähriger Lehrdauer und technische Fachschule) zu Brieg [Brzeg, Polen] a/O [an der Oder] für das Schuljahr 1881/82. [Brieg: Kirchner 1881], S. 1–24, hier S. 2. Vielleicht ist damit die Legende fehlender Manuskripte ebenfalls widerlegt.
- 95 Vgl. Die Gewerbe-Ordnung für den Norddeutschen Bund vom 21. Juni 1869. Nebst der Anweisung zur Ausführung der Gewerbe-Ordnung. Mit Erläuterungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Gustav Rasch. Berlin: Burmester & Stempel 1869, S. 3, 15, 22–27, 63–64. Gewerbeordnung für das Deutsche Reich. In der Fassung der Bekanntmachung vom 26. Juli 1900. Berlin: Guttentag 1900, S. 24, 26–27, 44. Puppenspiele wurden grundsätzlich als Schaustellungen oder als „theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet“, betrachtet. Diese zusätzliche Definition wurde erst nachträglich in das Gesetz eingefügt (§§ 33 a und b).

Auch wenn die polizeiliche Kontrolle außerhalb Berlins nur eine geringe Bedeutung hatte, kam es doch immer wieder zu polizeilichen Ermittlungen und auch Gerichtsprozessen. In Sachsen betraf dies vor allem die Feiertagsordnung. So prozessierte der Staat über mehrere Instanzen gegen Heinrich Apel senior:

„Auf Grund des Gesetzes über die Sonntagsruhe vom 10. September 1870 sind für den Totensonntag alle Schaustellungen verboten. Ausgenommen sind wissenschaftliche und theatralische Vorführungen. Der Dresdner Kinematographenbesitzer A. Apelt ist gleichzeitig Inhaber eines Marionettentheaters. Da kinematographische Aufführungen in das Gebiet der Schaustellungen gehören, richtete A. für diesen Tag sein Marionettentheater ein und führte ein Theaterstück auf. Laut einer Ministerialverfügung vom Februar 1911 dürfen aber an solchen Tagen nur Stücke er[n]sten Inhalts aufgeführt werden. In dem von A. gebotenen Theaterstück wirkte ein Diener namens Kaspar mit, dessen komische Einfälle das Publikum oft zum Lachen reizten. Wegen Uebertretung der Verfügung von 1911 wurde A. zu 20 M. Geldstrafe verurteilt, die er auch im Hinblick darauf, daß das von ihm gewählte Theaterstück doch vielleicht nicht dem Ernst des Tages entspreche, bezahlt. Gegen dieses Urteil legte die Staatsanwaltschaft Berufung ein. In der Begründung behauptete sie, daß A. nach dem Gesetz von 1870 über die Sonntagsruhe bestraft werden müsse. Der Angeklagte brachte Unterlagen bei, aus denen hervorgeht, daß alle Behörden seine Puppendarstellungen als theatralische Aufführungen ansehen und danach bewerten. Das sei auch schon über 30 Jahre bei seinem Vater so gewesen. Er gab aber zu, sich am Totensonntag in der Wahl des Stückes vergriffen zu haben, deshalb habe er auch die Strafe anstandslos bezahlt.“<sup>96</sup>

Bei der Aufführung handelte es sich um *Die Rache des Ungarn*, ein durchaus ernstes Stück.<sup>97</sup> Nachdem das Urteil vom Schöffengericht in zwei Instanzen aufrechterhalten wurde, gewann die Staatsanwaltschaft vor dem Oberlandesgericht Dresden, das darauf erkannte, dass Marionettenspiele keine theatralischen Aufführungen, sondern lediglich Schaustellungen seien und damit am Totensonntag hätten unterbleiben müssen.<sup>98</sup>

Mit dem Ende des Kaiserreichs fiel in Deutschland auch die Theaterzensur. Für die Weimarer Republik sind Fälle von Vorzensur auf der Puppenbühne nicht bekannt.

96 Schaustellung oder theatralische Aufführung. In: Der Komet. Organ des gesamten Schau-steller-, Kinematographen-, Messreisenden-, Hausierer- und Detaillisten-Standes Nr. 1468 vom 10. Mai 1913, S. 12.

97 Vgl. Johann von Kalchberg: Ulrich Graf von Cilli. In: J. Ritter von Kalchberg's sämtliche Werke. Bd. 8: Historische Schauspiele: Die Grafen von Cilli. Erstes Stück: Friedrich Graf von Cilli. Zweites Stück: Ulrich Graf von Cilli. Wien: Gerold 1817, S. 135–228. Ein Rezensent in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Juli 1792, Sp. 208) merkt zum ersten Teil von 1791 an, der Verfasser habe „es überhaupt an nichts fehlen lassen, als an Talent“.

98 Der Komet. Organ des gesamten Schau-steller-, Kinematographen-, Messreisenden-, Hausierer- und Detaillisten-Standes, Nr. 1477 vom 12. Juli 1913, S. 10, und Nr. 1501 vom 27. Dezember 1913, S. 10. Möglicherweise war den Schöffen die theatrale Praxis der herumziehenden Marionettenspieler vertrauter als den Berufsrichtern des Oberlandesgerichts.



## Zensur im Dritten Reich

Im Dritten Reich wurde auf Puppenspieltexte keine systematische Vorzensur angewendet. Stücke von Autoren, die nach den Nürnberger Rassegesetzen als „nicht-arisch“ galten, wurden verboten. Da die Autorenschaft der meisten Stücke den Puppenspielern durch das häufige Abschreiben nicht bekannt war, wurden Stücke von David Kalisch (*Hunderttausend Taler*, 1847; *Der Aktienbudiker*, 1856; *Berlin wie es weint und lacht*, 1858)<sup>99</sup>, Leopold Feldmann (*Ein Filz als Prasser*, 1852 u. d. T. *Der Geizhals*), Hermann Hersch (*Die Anne-Liese*, 1859), Eduard Jacobson (*Singvögelchen*, 1867; *Kammerkätzchen*, 1869, sowie andere Einakter, die gewöhnlich als persönliche Nachspiele gegeben wurden) und Adolf L'Arronge (*Mein Leopold*, 1873) zumindest in Sachsen weiterhin gespielt.

Manche Stücke verschwanden ohne Aufsehen von den Spielplänen wie *Die Waffen nieder* nach Bertha von Suttners Roman<sup>100</sup> oder das zweiteilige Drama über die Affäre Dreyfus: *Dreyfus, der Verbannte auf der Teufelsinsel, oder Zola vor den Geschworenen* von Albin Werzner (1898) und *Die Heimkehr des Kapitän Dreyfus von der Teufelsinsel oder Das Wiedersehen im Militärgefängnis zu Rennes*, angeblich von Fritz Borchert nach Charles Rochel oder Rochell 1899 verfasst.<sup>101</sup> Die beiden Dreyfus-Stücke waren zwischen 1898 und 1900 große Kassenschlager, verschwanden dann aber rasch wieder von den Spielplänen. Als Reaktion auf den Dreyfus-Film von 1930 mit Fritz Kortner<sup>102</sup> wurden die Theaterstücke wieder auf den Spielplan gesetzt – bis 1933. In Bezug auf das Repertoire fand also zunächst eine Form von Selbstzensur statt.

Von den Nazis wurden für einzelne Puppenspieler oder Bühnen vollständige Spielverbote erteilt. Dies geschah fast immer aus „rassischen“ Gründen. Es gibt nur wenige Beispiele von Verboten aus politischen Gründen. Nach dem Zweiten Welt-

99 David Kalisch: *Hunderttausend Taler*. Altberliner Possen. Neu herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Manfred Nöbel. Bd. 1–2. Berlin: Henschel 1988.

100 Hans Engler (d. i. Robert Overweg): *Die Waffen nieder!* Ein Drama in 4 Akten. Nach dem gleichnamigen Roman von Bertha von Suttner. 2. Aufl. Leipzig: Richter [um 1916]. (= Richters Mehrakter. 5.). In der PTS befinden sich fünf Handschriften des Textes (MS-1542–MS-1544, MS-1857, MS-1962), die älteste datiert aus dem Jahre 1912. In der Theatersammlung der Universität zu Köln ist ein Text erhalten (Sign. Nr. 1067), in der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum ein weiterer Text (Sign. 7310). Siehe auch Gustav Küpper: *Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung*. Emsdetten: Lechte 1966. (= *Die Schaubühne – Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*. 65.) S. 55–57. Zur Bühnengeschichte auf der Schauspielbühne siehe Eveline Thalmann: *Kriegsgeheule – Friedensklänge. Diskursanalytische Studien zu Theaterstücken im Deutschen Kaiserreich mit Bezug auf Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!**. Graz, Univ., Masterarbeit 2013: [http://lithes.uni-graz.at/downloads/thalmann\\_eveline\\_masterarbeit.pdf](http://lithes.uni-graz.at/downloads/thalmann_eveline_masterarbeit.pdf) [2020-08-08].

101 Werzner verfasste noch einen Einakter *Dreyfus Heimkehr*, der im Anschluss gegeben werden konnte. Siehe auch Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 73–77.

102 Vgl. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Herausgegeben von Günther Dahlke und Günter Karl. 2. Aufl. Berlin: Henschel 1993, S. 226–227.



krieg beriefen sich insbesondere ostdeutsche Puppenspieler auf Widerstand gegen das NS-Regime und Berufsverbote. Einer Überprüfung hielt dies meist nicht stand.

Eines der wenigen überlieferten Beispiele für Nachzensur bietet ein Vorfall im sächsischen Vogtland im Jahr 1933. Damals überschwemmte eine Flut brauner Machwerke die Theaterlandschaft. Viele bedeutende Bühnenschriftsteller verließen das Land. Drittklassige Dramatiker mit rechter Gesinnung drängten mit ihren Stücken auf die Bühne.<sup>103</sup> Zwei „Märtyrer der Bewegung“, Albert Leo Schlageter, der 1923 wegen Sabotage gegen die französischen Besatzer im Ruhrgebiet zum Tode verurteilt und hingerichtet worden war, und der 1930 getötete SA-Sturmführer Horst Wessel standen im Mittelpunkt des Interesses. Auch Marionettenspieler griffen diese Themen auf:

„Vor kurzen hat uns ein Marionettenspieler, Hugo Bille, im Vogtland ziemliches Aufsehen erregt durch ein Theaterstück *Horst Wessel oder S.A. marschiert*.<sup>104</sup> Zur Aufführung kam es nicht, da es zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung poliz.[eilich] verboten und der Saal geräumt wurde. Dabei ist es zu Ausschreitungen gekommen – Fenster und Wohnwagen zerschlagen u. s. w. Hugo Bille hat nun sofort im ersten Zorn an den Reichskanzler und an Stadthalter Mutschmann geschrieben und Beschwerde geführt. Stadth. Mutschmann hat nun an Bille schreiben lassen, er bekäme Bescheid durch die Kulturabt. Dresden Herrn Niederlein und ob er schon einer Organisation angehört.“<sup>105</sup>

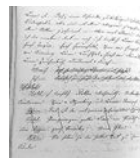
Marionettenspieler hielten stets nach Novitäten Ausschau. Auch ohne innere Überzeugung nahmen sie Texte in ihr Repertoire auf, von denen sie sich Zuspruch erhofften. Der Text *S.A. marschiert!* war bereits 1932 im Laienspielverlag Georg Danner erschienen und damit leicht zugänglich. Der Grund für das Spielverbot und den Tumult kann nicht in der politischen Haltung des Autors Hans Sponholz gelegen haben, der für zahlreiche weitere Propaganda-Machwerke sorgte, die teils im Münchner NSDAP-Verlag erschienen. So ist anzunehmen, dass SA-Schlägertrupps den Tumult verursachten, da ein SA-Sturmführer hier als Marionette vorgeführt werden sollte.<sup>106</sup>

103 Vgl. Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989. (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte) S. 303–310. Jutta Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente. Berlin: Henschel 1983, S. 69–79.

104 Vgl. Hans Sponholz: *S.A. marschiert! oder Horst Wessel*. Ein ernstes Stück in 2 Aufzügen und einem Nachspiel. Mühlhausen in Thüringen: Danner 1932. (= Nationale Volksbühne. 21.). In *Danner's Ratgeber* für die Spielzeit 1932/33 war sogar eine eigene Rubrik „Nationalsozialistische Bühnenwerke“ eingerichtet, die mit Hakenkreuzen ‚verziert‘ war.

105 Schreiben von Heinrich Apel junior an Xaver Schichtl, Dresden, 24. Oktober 1933. Puppentheatersammlung München, Akte Fachschaft.

106 Auch die Familie Horst Wessels mischte sich wiederholt in die Diskussion ein und ließ Werke verbieten (oder wurde von der Reichstheaterkammer vorgeschoben); vgl. Joseph Wulf: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh: Mohn 1964, S. 90–91.



Der Marionettenspieler Hugo Weste führte von Mai 1933 bis Juni 1937 das Stück *Schlageter* dreißig Mal auf, wobei schon ab Sommer 1934 die Häufigkeit der Auführungen merklich nachließ. Die besten Einnahmen waren zu Beginn des Jahres 1934 zu verzeichnen gewesen.<sup>107</sup> Sicherlich griff Weste nicht auf das gleichnamige Schauspiel von Hanns Johst zurück, der wegen dieses Machwerkes den Posten eines Präsidenten der Reichsschrifttumskammer erhielt. Als Quelle wird ein früheres Schauspiel eines Laienspielverlages gedient haben. Solche waren bereits vor 1933 in größerer Zahl erschienen.

Der Handpuppenspieler und frischgebackene NS-Funktionär Johannes Niederlein aus Dresden schrieb im September 1933 über die von ihm bekämpften Puppenspieler: „In neuster Zeit sollen ‚Nationale Stücke‘, natürlich Kitsch in Reinkultur, ihre Unfähigkeit verbergen.“<sup>108</sup> In seinen „Richtlinien zur Überprüfung der Puppenspiele“ forderte er: „Nationale Stücke haben die erforderliche Würde zu besitzen. Die Einfügung Kasperles darf nicht [...] taktlos sein.“<sup>109</sup> – Normalerweise reagierten die Marionettenspieler in ihrem Spielplan fast reflexartig auf gesellschaftliche Veränderungen, doch verzichteten die meisten Puppenspieler auf vordergründig nationalsozialistische Stücke. Ob sich der Wandel – die Nazis selbst sprachen gern von einer „nationalsozialistischen Revolution“ – zu rasch und radikal vollzog oder ob die Zeichen der neuen Machthaber unmissverständlich waren, muss dahingestellt bleiben. Zwar sollte „alte Volkskunst“, zu der das traditionelle Marionettentheater gezählt wurde, gepflegt werden, dem kompletten Umbau der Gesellschaft aber stand dies eher im Weg. Man traute es den alten Marionettenbühnen auch nicht zu, sich daran zu beteiligen.

Was in diesen Jahren unter den Marionettenspielern hauptsächlich an Neuheiten kursierte, waren Volksstücke und Komödien. Das Repertoire wurde immer mehr vom Kino geprägt. Die wichtigste Marionetten-Novität des Jahres 1933 war z. B. *Grün ist die Heide* nach dem gleichnamigen Spielfilm vom November 1932.<sup>110</sup>

Mit dem Reichskulturkammergesetz hätte Goebbels zwar die Vorzensur auch für Puppenbühnen einführen können, doch fehlte dazu das Personal. Von den Personentheatern mussten allerdings alle Spielpläne eingereicht werden. In Berlin kümmerte sich Goebbels sogar höchstpersönlich um die Spielplangestaltung der bedeutenderen Theater.<sup>111</sup> Für die Zeit nach dem (zu gewinnenden) Krieg waren

107 Vgl. PTS, Geschäftsbuch Hugo Weste.

108 „Das Puppenspiel im neuen Staat. von Pg. Niederlein, Leiter der U-Abtlg. Puppenspieler in der Abtlg. Kleinkunst der kulturpolitischen Abteilung der N.S.d.A.P. Gau Sachsen“ (undatiert, wohl September 1933, Abschrift Heinrich Vogt, Chemnitz). PTS, Akte Niederlein.

109 Richtlinien zur Prüfung der Puppenspieler (Dresden, vor Ende September 1933, in Abschrift von Otto Link, Leipzig 7. 10. 1933). PTS, Akte Niederlein.

110 Vgl. Olaf Bernstengel und Lars Rebehn: *Volksstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert.* Halle an der Saale: Mitteldeutscher Verlag 2007. (= Reihe Weiß-Grün. 36.) S. 122–123.

111 Vgl. Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 41–44.

Zensurmaßnahmen geplant. Beim Reichsinstitut für Puppenspiel war dafür eigens 1939 die Stelle eines Dramaturgen geschaffen worden.

Natürlich nahm das NS-Regime im Laufe der Zeit direkten Einfluss auf einzelne Puppenbühnen. Dazu zählte zum einen die Entscheidung, ob eine Bühne von der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ vermittelt wurde und damit eine wirtschaftlich gesicherte Basis erhielt. Besondere Bühnen wie jene Fritz Gerhards' wurden sogar von der NS-Kulturgemeinde (Amt Rosenberg) betreut. Dies verlangte aber beispielsweise auch die Aufgabe des *Puppenspiels vom Dr. Faust*, das wegen seiner christlichen Thematik bei den Nationalsozialisten nicht gerne gesehen war. Die Förderung erhielten aber nur moderne Puppenbühnen, die erst in den letzten 20 Jahren entstanden waren und nicht auf langen Familientraditionen fußten.<sup>112</sup>

### **DDR: Vorzensur und ästhetisches Diktat**<sup>113</sup>

Mit Ende des 2. Weltkriegs wurde in allen Besatzungszonen der Alliierten in Deutschland und Österreich eine Militärzensur eingerichtet. In der sowjetischen Besatzungszone musste jeder Puppenspieltext von der Sowjetischen Militäradministration und von den Volksbildungs- oder Kulturämtern der Kreise genehmigt werden. Die Kulturoffiziere der Roten Armee verlangten Einsicht in die Spielpläne, meist auch säuberlich abgetippte Texte, da sie die gebräuchlichen Manuskripte nicht lesen konnten. Die meisten Zensurvermerke sowjetischer Militärbehörden stammen aus dem Jahre 1947. Aber auch für das Jahr 1949 finden sich neben den deutschen Stempeln die russischen auf den Textbüchern. Waren jedoch anfangs die russischen vor die deutschen Zensurstempel gesetzt, erschienen sie später nur noch zur Bestätigung. Offiziell führten die deutschen Behörden nur eine „Vorprüfung“ durch. Nach Aussagen eines hohen Offiziers der Roten Armee wurde „der Aufbau der demokratischen Kultur“ weitgehend den deutschen Behörden überlassen, die natürlich im sowjetischen Sinne handelten. Mit der Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 wurde die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD oder SMA) in die Sowjetische Kontrollkommission umgewandelt. Die Überwachung der Puppenbühnen ging in die alleinige Verantwortung der Länderbehörden über.<sup>114</sup> Während in der Bundesrepublik Deutschland und in der Republik Österreich die Zensur abgeschafft wurde und eine Steuerung ausschließlich über die Zulassung zu Schulspielen und den Kunstschein mit seiner Steuerermäßigung erfolgte, setzten sich die Maßnahmen direkter Zensur in der DDR fort.

112 Vgl. Gerd Bohlmeier: Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters. Braunschweig, Univ., Diss. 1993, S. 30–48, insbesondere S. 46.

113 Ausführlicher zu dem Thema siehe Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, S. 160–231. Aufgrund der Quellenlage behandelt dieser Abschnitt schwerpunktmäßig das Land Sachsen (bis 1952) und die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt und Leipzig.

114 Vgl. Autorenkollektiv Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED: Die SED und das kulturelle Erbe. Orientierungen, Errungenschaften, Probleme. Berlin: Dietz 1986, S. 83. Handschriftliche Textbücher in PTS und Puppentheatersammlung München.



Trotz Genehmigung durch die Sowjets konnte es bei den Landratsämtern zum Verbot kommen. In den Abteilungen für Kultur und Volksbildung saßen junge Leute ohne entsprechende Ausbildung und Erfahrung, die oftmals willkürlich entschieden. Mit der Etablierung einer Landesverwaltung in Dresden wurde ab Mitte 1946 mit der zentralen Zulassung der Puppenspieler durch die Kulturverwaltung des Landes Sachsen begonnen.<sup>115</sup> Bis Mitte 1947 waren alle Puppenspieler erfasst. Nun gab es auch eine erste Verbotschwelle. Ein System ist dabei nicht zu erkennen. Das Verbot traf junge wie alte, gute wie schlechte Spieler gleichermaßen. Deshalb ist zu vermuten, dass hierfür die Stellungnahmen der einzelnen Kulturämter maßgeblich waren, denn allgemeine Richtlinien oder Prüfungsausschüsse wurden nicht geschaffen. Die Zensur wurde teils auf lokaler, teils auf Landesebene durchgeführt, blieb aber in ihren Grundsätzen unverständlich, wie aus den Diskussionsbeiträgen auf der „Zonalen Puppenspielertagung“ in Leipzig im Juni 1948 ersichtlich wird. Rudolf Büchner aus Zwickau verweigerte sich der Zensur, weil sie nicht der Theaterpraxis entspräche, war aber bereit, sich auf andere Weise überprüfen zu lassen.

„Nun, wie ist das nun bei den Puppenspielern mit dem Einreichen der Texte. Ich habe sie mir angesehen, die eingereichten Texte und die gespielten Stücke. Ihr habt Glück, es war keiner da von der Zensurstelle, der das kontrollierte. Das ist das Exempel, wie es heute steht, aber nicht stehen müsste. Es wäre nötig, dass wir hier eine Resolution oder einen Wunsch an die massgebenden Stellen über unsere Volksbildungsministerien in den einzelnen Ländern senden, weil wir so aus zerstreuten Gegenden kommen, und an die SMA weiterreichen lassen, dass Puppenspieltex-te nicht zur Zensur einzureichen sind, sondern dass die Puppenspieler überprüft werden.“<sup>116</sup>

Alexander Röttsch vom Rochlitzer Puppentheater sah keine Möglichkeit zur Abschaffung der Zensur, erhoffte sich aber wenigstens ein vereinfachtes Verfahren durch eine zentrale Zensurstelle:

„Wir in Rochlitz erleben z. B. daß wir vielleicht ein Vierteljahr lang unsere Texte an den Kreiskulturausschuss geben, von da aus gehen sie nach Dresden, das dauert acht Wochen, dann kommen sie zurück, genehmigt oder nicht genehmigt. Im Kreis Leisnig oder Döbeln ist es wieder anders, im Kreis Leipzig ist es noch anders. Und dazu kommt, dass, wenn jemand aus einem Kreis in einen andern übergeht, wieder eine Zensierung vorgenommen werden muss. Hier müsste ein Weg gefunden werden, diese Zensur für die ganze Zone zu

115 Die Zulassungen erfolgten aufgrund der Verordnung der Landesverwaltung Sachsen vom 14. Februar 1946 (Gesetzsammlung LVS vom 6. April 1946, S. 82) sowie der hierzu ergangenen Ausführungsbestimmungen vom 8. April 1946 (Gesetzsammlung LVS vom 8. Mai 1946, S. 138). Es sollten Ausschüsse mit Vertretern des Ministeriums für Volksbildung, des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) und des Kulturbundes gegründet werden. In der Praxis aber wurden wohl nur schriftliche Stellungnahmen eingeholt.

116 Zonale Puppenspielertagung vom 25. bis 27. Juni 1948 im Walter-Albrecht-Haus Leipzig. Leipzig: Gewerkschaft 17, Sparte Bühne im FDGB 1948, S. 18. PTS, Akte Tagungen 1948.

regeln, dass es in der Zone eine Zensurstelle gibt, die die Texte genehmigt oder ablehnt. Dieser Entscheid hat dann für die ganze Zone zu gelten.“<sup>117</sup>

Ein Marionettenspieler aus dem Raum Dresden, wohl Walter Ritscher, zeigte die Absurdität des ganzen Verfahrens auf:

„Bei uns in Dresden ist folgendes. Wir sind drei Spieler. Wir müssen jedes Stück mit der Schreibmaschine abschreiben und der SMA einreichen. Dort wird der Stempel draufgedrückt. Was wir spielen, sind meistens dieselben Stücke, bloss spielen wir sie natürlich nicht zur selben Zeit. Jeder einzelne muss also eine Menge Papier opfern für dieselbe Sache. Es wäre doch einfacher, unsere Organisation reichte diese Stücke ein und gibt den Spielern den Bescheid, ‚angenommen‘ oder ‚abgelehnt‘, damit nicht jeder einzelne dasselbe zu machen braucht. Mir ist es passiert mit dem Stück *Krach im Hinterhaus*, das Stück ist dem Kollegen Apelt [Apel] in Dresden von der SMA genehmigt worden. Ich habe dasselbe Stück von Kollegen Apelt abgeschrieben, habe denselben Text in Schreibmaschinenschrift eingereicht und habe es als ‚nicht genehmigt‘ zurück-erhalten! Wenn das aber nun von der Organisation eingegeben wird für alle Puppenspieler also meinetwegen *Krach im Hinterhaus* und es wird genehmigt, dann muss es für alle genehmigt sein, ich habe es ein zweites und ein drittes Mal eingereicht und schliesslich wurde es doch genehmigt.“<sup>118</sup>

Die Zensur der Texte war von Willkür geprägt. Noch weiter gingen aber die Eingriffe in die Spielweise, wie eine Puppenspielerin in einem Brief schildert:

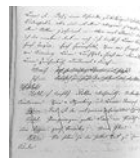
„Wir waren mit unsern Geschäft auch in Nauen, Bez.[irk] Brandenburg, da bekamen wir auch keine Conzession, die verwarfen sämtliche Stücke wo Könige und Prinzen drin sind, und von Engeln, lieben Gott und vom Teufeln soll garnichts drin vorkommen, eine Probevorstellung haben wir gegeben, Sie waren sehr erstaunt über unser Geschäft, da hatten sie uns Schneewittchen erlaubt, wurde aber auch entzogen, weil wir den Engel erscheinen ließen wo Schneewittchen bettet, und die Gaderobe wäre zu Prunkvoll für die jetzige Zeit.“<sup>119</sup>

Die Bühne ging nach Sachsen zurück. Nach einer einmonatigen Zwangspause wegen Zensur ihrer Texte ging es mit einem arg gerupften Spielplan weiter. Davon waren besonders die Stücke des Abendspielplans betroffen. Als Reaktion entstanden damals zahlreiche neue Handschriften, diese teilten sich fast zu gleichen Teilen in Lustspiele und in Schauspiele und Volksstücke auf. Insgesamt betrachtet, verdichtete sich durch die zahlreichen Verbote der Spielplan der Marionettenbühnen. Aufgrund der Zensurmaßnahmen gab es auch eine Vereinheitlichung des Repertoires, da die genehmigten Stücke zwischen den einzelnen Bühnen ausgetauscht wurden.

117 Ebenda, S. 51.

118 Ebenda, S. 51–52.

119 Schreiben von Elisabeth Kressig an Otto Link, Dittmannsdorf, 21. Dezember 1948. PTS, Akte Kressig.



Auch Positivisten der Behörden wurden als Grundlage für eine für die Puppenbühne geeignete Stückauswahl herangezogen. Besonders beliebt waren beim Publikum die Lustspiele der „Schwankfabrik“ Arnold und Bach. Da den betreffenden Aufführungen gedruckte Textbücher als Vorlage dienten, war hier die Zensur verhältnismäßig einfach. Beliebt waren aber auch Volksschauspiele, die oftmals eigene Dramatisierungen nach Filmen und Romanen waren. Hier war die Entscheidung der Zensurbehörde schon ungewisser.

Die traditionellen Marionettenspieler versuchten ihren Spielplan zu erneuern, was ihnen aber nicht leicht gemacht wurde. Die Abteilung Kulturelle Fragen beim Amt für Information des Landes Sachsen beschloss, dass durch die bereits seit Längem geplante Überprüfungsaktion alle Puppentheater, „die in Form und Inhalt den Anforderungen, die wir an die sozialistische Kleinkunst stellen, nicht entsprechen und auch nicht entwicklungsfähig erscheinen, auszuschalten“ seien.<sup>120</sup> Unter diesen ungünstigen Vorzeichen begannen die Überprüfungen der Marionettenbühnen im April 1951. Bis zum Juni sollten sie abgeschlossen sein, doch zogen sie sich bis 1952 hin. Überprüfungen hatte es zwar schon früher gegeben, nicht aber in dieser Art. Das Ergebnis war für die meisten Marionettenspieler verheerend. Kurt Dombrowsky, damals noch Elektriker, berichtet über eine Prüfungsvorstellung:

„Die Prüfungskommission bestand aus drei oder vier Herren, und die Leiterin war ein Fräulein Hartig. Zur Prüfungsvorstellung wurde das Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* gespielt. In der dort gespielten Fassung kam auch eine Szene vor, in der der Oberteufel seine Teufel auf die Erde schickt, um einen Bäcker zu holen, der die Brötchen zu klein backt, einen Bierbrauer, der das Bier zu dünn braut, usw. Nach der Vorstellung beanstandete die Kommission als erstes das Proszenium und den prachtvollen Rollvorhang. Ein solches Theater sei nach barockem Vorbild gemalt und in der heutigen Zeit völlig unpassend. Zweitens könne man in einem Saal, in dem um den Kronleuchter an der Decke ein Erntekranz gemalt war, nicht Theater spielen. Zaghafte Einwand von Herrn Kressig: ‚Glauben Sie, der Gastwirt läßt seinen Saal neu malen, weil hier ein Marionettentheater spielen will?‘ Dann wurde noch beanstandet, daß die Teufel auf die Erde geschickt werden. Bei den genannten Verfehlungen wäre die Volkskontrolle zuständig. Kein Wort über die Qualität des Spiels, der Puppenführung usw. Schlußsatz: ‚Sie bekommen das Ergebnis schriftlich mitgeteilt.‘“<sup>121</sup>

120 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung 2562, zitiert nach Gerd Taube: Von der Ächtung zur Achtung einer Tradition. Zur Geschichte des Puppentheaters in der DDR. In: Theater der Zeit. Organ des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR 44 (1989), Nr. 12, S. 33–36, hier S. 33.

121 Kurt Dombrowsky: Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen oder der schöne, aber mühevollen Versuch, eine alte Tradition am Leben zu erhalten. Traditionelles Marionettentheater Kurt Dombrowsky. Herausgegeben von Andreas Martin und Lars Rebehn. Dresden: Thelem 2007. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 9.) S. 22.

Der Bühne wurde die Zulassung entzogen. Anfang 1952 waren die Überprüfungen abgeschlossen. Das Referat Theater-Kleinkunst in der zwischenzeitlich aufgebauten Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen hatte ganze 31 Puppenbühnen zugelassen. Damit hatte sich die Zahl der Puppenbühnen gegenüber 1948 halbiert, die Zahl der traditionellen Marionettenbühnen war sogar um mehr als zwei Drittel auf acht zurückgegangen.

Auf dem Dresdner „Puppenspieler-Kongreß“ im Dezember 1950 fragte der verunsicherte Prinzipal Arno Ritscher, ob man denn nun noch Ritterspiele aufführen könne? Martin Läuter vom Ausstellungsbetrieb der Stadt Dresden antwortete darauf:

„wenn es so leicht wäre, die gesellschaftlichen Forderungen, die erwartet werden, dadurch zu lösen, daß Barone, Grafen oder Kasper weggelassen werden, so sind das Kindereien. Auf diese Weise ist überhaupt keine Lösung zu erwarten. Sie können jeden Text bringen, wenn sie spannend sind. [!] Sie können alle diese Dinge so interpretieren, daß sie so zeitgemäß sind wie nur irgend etwas. Es kommt nur darauf an, wie die Nuance sitzt, wie man die Dinge anfaßt. Der Puppenspieler muß selbst mit vollster Begeisterung auf dem Boden unserer neuen Gesellschaftsordnung stehen. Wenn man z. B. das allermodernste Stück zur Förderung des Fünfjahresplanes einem Menschen in die Hand gibt, der nicht mit Herz und Sinn dabei ist, wird er es so spielen, daß es rundweg negativ wirkt.“<sup>122</sup>

Die Puppenspieler befanden sich in einer Zwickmühle. Ihre alten Stücke wurden als veraltet bezeichnet, aber neue erhielten sie nicht. Georg Sterl schrieb dazu im Dezember 1950:

„es ist heute überhaupt sehr schwer etwas richtiges zu treffen, die Herrn Volkskorrespondenten [Volkskorrespondenten] können bloß gut krietisieren aber was richtiges können sie auch nicht vorschlagen und wenn wir nur russische Sachen bringen wollen, haben wir kein Zuschauer mehr, dem Kino geht es ja auch schon so, auf dem Lande.“<sup>123</sup>

Die Zensur wurde seit 1950 vom Amt für Information im Land Sachsen, Abteilung Kulturelle Fragen, durchgeführt. In den meisten Fällen wurden die Zensurenentscheidungen nicht begründet. Anfang 1951 jedoch hatte Walter Ritscher das vor 1933 in seiner Familie gespielte Stück *Die Waffen nieder!* nach Bertha von Suttners Roman zur Zensur eingereicht und erhielt eine aufschlussreiche Antwort. Denn die Zensur war zugleich eine politische und eine künstlerische.

„Eine Aufführung des Stückes ist erst nach nochmaliger Bearbeitung möglich. Die Dialogführung ist zum großen Teil schwulstig, unnatürlich geradezu kit-

122 Puppenspieler-Kongreß, Stadthalle [Dresden] am Sonntag, 17. Dezbr. 1950, 9 Uhr, S. 4. PTS, Akte Tagungen 1950.

123 Georg Sterl an Otto Link, Oberlichtenau, 12. Dezember 1950. PTS, Akte Sterl.



schig. Als Beispiel führen wir die Gespräche zwischen dem Ehepaar Martha und Arno Totzky [Dotzky] an. Wir haben einige der Wortführungen rot angestrichen. Im großen und ganzen ist das Stück stark zu kürzen und der Schluß viel positiver zu gestalten. Das Stück darf keinesfalls damit enden ‚die Waffen nieder‘, sondern es muß eine Aufforderung an die Menschen ergehen, sich für einen aktiven Friedenskampf zusammenzuschliessen. Weiterhin schlagen wir vor, den letzten Akt ebenfalls besonders zu kürzen und das Unheil, welches über die Familie hereinbricht, nicht in einer derartig breiten Form zu behandeln.

Im übrigen sind wir der Ansicht, daß es günstiger wäre, ein anderes Stück, das den Friedensgedanken beinhaltet und mit unseren gegenwärtigen Problemen mehr in Berührung steht, für die Marionettenbühne umzuarbeiten.<sup>124</sup>

Waren für die Verbote die Landesbehörden zuständig, ab Mitte 1951 die Kommission für Kunstangelegenheiten, so sollte die Entwicklung neuer Texte von Berlin aus vorangetrieben werden. Das Berliner Amt für Information verfügte über einen großzügig bemessenen Etat für den Ankauf von Puppenspieltexten. Die Puppenspieler sollten ‚fortschrittliche‘ Texte einschicken. Demzufolge wimmelte es in diesen von Buntmetalldieben, feindlichen Agenten und Saboteuren und anderen Gefahren für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft. Die Begutachtung erfolgte u. a. durch eine Dramaturgin des Deutschen Veranstaltungsdienstes (DVD), durch das Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig und Puppenspieler überwiegend aus Berlin. Die für gut befundenen Texte wurden angekauft und sollten vervielfältigt, anderen Bühnen zur Verfügung gestellt und bei besonders hoher Qualität auch veröffentlicht werden. Ankäufe gab es einige, aber Veröffentlichungen kaum.<sup>125</sup>

Unabhängig von den früheren Zensurmaßnahmen mussten ab Ende 1951 in Sachsen wiederum alle Spielpläne und Texte an die Landesregierung eingereicht werden. Dresdner Schriftsteller, teils von ihrem Verband vermittelt, und andere Berufene begannen im Frühjahr 1952 im Auftrag der Kunstkommission mit der Lektorierung der Texte. Während der Kinderspielplan („Für die Jugend muß das Beste gerade gut genug sein!“) kaum Einschränkungen erfuhr, gab es bei den Spielen für Erwachsene einen ziemlichen Kahlschlag. Etwa die Hälfte der eingereichten Stücke fielen der Zensur zum Opfer.<sup>126</sup> Bei Heinrich Apel junior, der wegen seiner stationären Spielstätte in Dresden ein besonders großes Repertoire benötigte, waren es sogar fast 70 Prozent. Dabei ist zu berücksichtigen, dass alle bereits abgelehnten Stücke nicht noch einmal eingereicht werden durften und dass viele Zugstücke bereits verboten

124 Schreiben des Amtes für Information an Walter Ritscher, Dresden, 21. Februar 1951. PTS, in Handschrift MS-1962. Es ist nicht anzunehmen, dass die Sachbearbeiter eine dramaturgische Ausbildung genossen hatten.

125 Die Originalunterlagen mit den Texten und ihren Bewertungen wurden 1958 vom Ministerium für Kultur an Otto Link übersandt. PTS, Akte Lizenz- und Spielplanfragen 1951 / 52.

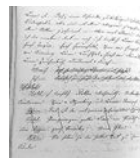
126 Hier sind die Angaben des Verfassers in Dombrowsky, Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen, S. 198, zu korrigieren.



waren. Was nützten einem die genehmigten Stücke wie *Dorf im Aufbau*, *Bürgermeisterin Anna* (Friedrich Wolf) oder *Der Weg ins Leben* (nach dem sowjetischen Pädagogen Anton Semjonowitsch Makarenko), die sowieso nur den Zensoren zuliebe gemeldet wurden und nicht für reguläre Aufführungen vorgesehen waren?

In den Repertoirelisten der Kommission für Kunstangelegenheiten wurden die Stücke verschiedenen Rubriken zugeordnet, die aufschlussreich für das Verständnis der Zensoren sind. Nicht angetastet wurden: „Spiele nach sowjetischen Märchen und sowj. Autoren“, „Spiele, die auf die Gegenwart Bezug nehmen“ und „Alte Puppenspieltex-te (Sagenstoffe)“, dabei handelte es sich um *Faust*, *Stülpner Carl* und *Die Entstehung des Trompeterschlösschens zu Dresden*. In den anderen Bereichen wurde dafür umso mehr gestrichen. Kaum etwas übrig blieb in der Rubrik „Puppenspiele, die Bearbeitungen der Werke bekannter Verfasser sind“. Schiller, Shakespeare und Molière sollten von der Marionettenbühne verschwinden, da man den Spielern grundsätzlich nicht zutraute, diese werkgetreu aufzuführen. Dass die Werke von Anzengruber und Kotzebue ebenfalls verboten wurden, lag darin begründet, dass man diese als veraltet betrachtete. Übrig blieben nur das Wiener Volksstück (Nestroy) und die im erzgebirgischen Spielzeugmachermilieu angesiedelte Komödie *Kater Lampe* von Emil Rosenow aus dem Jahre 1902. Auch *Kater Lampe*, das Heinrich Apel bereits in den 1920er Jahren für seine Marionettenbühne bearbeitet hatte, zählte zu den gerne genannten, aber kaum aufgeführten Spielen. Von den „Operettenstoffen“ blieb nur *Der Vogelhändler* übrig. Die in den Nachkriegsjahren besonders erfolgreichen *Im weißen Rössl*, *Das Dreimäderlhaus* und *Das Schwarzwaldmäd- del* wurden gestrichen. War die Operette überhaupt in die Kritik geraten, traute man ihre angemessene Umsetzung den Marionettenspielern nicht zu und verbot sie sicherheitshalber. Gerade mit dem *Weißten Rössl* feierten Bühnen wie Apel, Apel-Böttger oder Wünsch Triumphe selbst im städtischen Bereich, so dass ihre Leistungen, die sich hier mit der Personenbühne messen lassen mussten, so schlecht nicht gewesen sein können. Gegen *Das Dreimäderlhaus*, das die Lebensgeschichte von Franz Schubert unter Verwendung seiner eigenen Lieder erzählte, kam noch der Vorwurf, dass Schuberts Werk hier missbraucht würde. Auch in der Rubrik „Unterhaltungsstücke“, zu der merkwürdigerweise die meisten Volksstücke zählten, wurde kräftig zensiert. *Die Musikantenchristel* (Rudolf Kneisel), *Die Geier-Wally* (Wilhelmine von Hillern), *Das Forsthausmäd- del*, *Jägerblut* (Benno Rauchenegger), *Die Dorfmusik*, *Heimweh nach Deutschland*, *Wenn die Heide träumt* und selbst der scheinbar unverfängliche, weil eigens für die Zensur ins Repertoire aufgenommene *Florian Geyer* (Friedrich Carl Schubert) – sie alle wurden verboten. Erstaunlicher- weise blieben in der Rubrik „Spiele, die nur Lachen hervorrufen wollen“ (!) etwa die Hälfte aller Stücke verschont. Aber den meisten Puppenspielern war das Lachen sowieso vergangen. Eine Zeitung titelte nach dem Kahlschlag im Repertoire: „Es ist aus mit den Spektakelstücken. Das Puppenspiel wird sich wieder zu echter Volks- kunst entfalten“.<sup>127</sup>

127 Die Union, Ausgabe Dresden, Nr. 173 (7) vom 24. September 1952. Bei der „Union“ handelt es sich um eine Parteizeitung der sächsischen CDU.



Herbert Ritscher beschrieb das Dilemma, in dem sich traditionelle Spieler befanden, treffend: „Sie haben uns am Nerv getroffen, da Sie das Menschentheater auf der Puppenbühne ablehnen. Ein Teil unseres Erfolges ist, dass wir dem Geschmack des Publikums Rechnung tragen. ‚Das ist wie im Theater‘, sagen die Leute.“<sup>128</sup> Das Publikum wollte die Puppen als Menschensatz, die politisch Verantwortlichen waren aber dagegen. „Volkstümlich“ hieß nach dem Verständnis der Spieler, den Geschmack des Publikums zu treffen, im Verständnis des Ministeriums aber, das Publikum zu erziehen. Von den meisten Stücken, die vorgestellt wurden, hatten die Spieler keine gute Meinung. Sie wussten genau, dass die Bevölkerung so etwas nicht sehen wollte. Otto Bille sagte dazu: „Wenn mein Vater sehen könnte, was ich heute spiele, er würde mir eine Ohrfeige geben.“<sup>129</sup>

Nach Auflösung der Bezirke wachte das neugegründete Ministerium für Kultur in Berlin ab 1953 auch über die Zensur, und so hieß es in der „Lizenz“, einem Dokument, das formlos mit Schreibmaschine auf dem Briefpapier der Behörde geschrieben und mit einem Passbild versehen war, dass der Träger verpflichtet sei, „seine Spieltexte sowie sein Werbematerial, Programmhefte, Broschüren, Plakate usw.“<sup>130</sup> genehmigen zu lassen.

Das Repertoire war und blieb die Achillesferse des frühen DDR-Puppenspiels. Eine eigenständige sozialistische Puppentheaterdramatik entstand nicht. So wurden in den folgenden Jahren Übersetzungen von Puppenspielen aus den sozialistischen Bruderstaaten zur wichtigsten Quelle.<sup>131</sup> Der Puppenspielreferentin beim Ministerium für Kultur, Charlotte Genthe, gelang es trotz großzügiger finanzieller Förderung nicht, fähige Schriftsteller für Puppenspiele zu finden. Das Referat im Ministerium wurde 1958 aufgelöst und Genthe schließlich an das Puppentheater im Haus des Kindes delegiert.

Seit 1958 kontrollierten die Bezirke der DDR die Einhaltung der Lizenzbestimmungen und den Spielplan der Puppenspieler. Alle Vorstellungstermine mussten dem jeweiligen Rat des Kreises, die Aufenthaltsorte dem Rat des Bezirkes gemeldet werden. Im Gegensatz zum Ministerium für Kultur in Berlin wachten die meisten Bezirke recht streng über die Einhaltung dieser Verpflichtung. Einige verlangten sogar die Meldung aller aufzuführenden Titel. Die Zensur hatte allerdings nicht mehr die Schärfe wie 1952. Die in den vorhergehenden Jahren von Berlin aus geneh-

128 Zitiert nach Bericht über die 1. Marionettenspieler-Tagung 1954 in der Zeit vom 29.11.–4.12.54 in Annaberg-Buchholz von Charlotte Zimmer, Dresden. PTS, Akte Tagungen 1954.

129 Ebenda. Otto Billes Vater Oswin war 1945 von der SS ermordet worden.

130 Beispielsweise in PTS, Akte Ritscher, Herbert. In der Lizenz hieß es weiterhin: „Darüber hinaus kann die Zulassung jederzeit entschädigungslos vom Ministerium für Kultur widerrufen werden, wenn der Inhaber die für die Ausübung der angeführten Tätigkeit erforderliche künstlerische oder politische Eignung oder Zuverlässigkeit nicht mehr besitzt oder gegen das moralische Empfinden und den Anspruch des Volkes auf künstlerische Leistung verstoßen hat.“

131 Vgl. PTS, Akte Lizenz- und Spielplanfragen 1951/52 und Akte Tagungen 1952.

migten Texte scheinen keiner erneuten Überprüfung unterzogen worden zu sein. Manche früher verbotenen Stücke erschienen auch wieder auf den Spielplänen der Bühnen. Als 1962 die Arbeitsgemeinschaft Berufspuppentheater gegründet wurde, die eine gewisse Selbstverwaltung der Puppenbühnen innerhalb des wiedererstandenen Referats Puppentheater im Ministerium für Kultur in Berlin ermöglichte, spielte die Zensur keine große Rolle mehr. Spielpläne wurden eher zu statistischen Zwecken erfasst. Die missliebigen Puppenspieler waren weitgehend mit Berufsverbot belegt und hatten das Land Richtung Westen verlassen.

Aber auch in späteren Jahren gab es Maßregelungen aus politischen Gründen. 1980 wurden die Puppenspieler Detlef-Andreas Heinichen und Stephan Hellmann am Puppentheater Zwickau fristlos entlassen, weil sie im Kinderstück *Kasper kauft ein Haus* improvisiert und sich über den Staat lustig gemacht hatten. Erst nach Untersuchungshaft, Hausdurchsuchungen und einem Jahr Berufsverbot durften sie wieder auftreten. Detlef-Andreas Heinichen reiste 1986 in den Westen aus.<sup>132</sup> Am Puppentheater der Stadt Gera versuchte die Kreisverwaltung Gera des Ministeriums für Staatssicherheit indirekt auf den Spielplan Einfluss zu nehmen, da sie nicht öffentlich agieren wollte. Es sollten Stücke, die den Friedens- und Umweltschutzgedanken propagierten, verhindert werden. Trotz Audio- und Videoüberwachung des Theaters und mehrerer Inoffizieller Mitarbeiter vor Ort gelang dies aber nur sehr beschränkt.<sup>133</sup> 1990 wurde die Zensur in der DDR endgültig aufgehoben.

132 Vgl. den vom Verband Deutscher Puppentheater e. V. mit 7. März 2013 geteilten Facebook-Eintrag von Detlev Heinichen (5. März 2013): <https://de-de.facebook.com/verband.deutscher.puppentheater/posts/-und-am-10-mai-verleiht-der-vdp-die-spielende-hand-gemeinsam-an-die-stadt-hohnst/336062659838602/> [2020-08-08].

133 Vgl. Baldur Haase: *Kasper kontra Mielke. Die Geraer Puppenbühne und die unabhängige Friedensbewegung*. Herausgegeben vom Landesbeauftragten des Freistaates Thüringen für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR. Erfurt: Selbstverlag 1999, S. 91–116.