

I. Puppenspielgeschichtliche Voraussetzungen

1. Zeitaktuelles Puppentheater

„Will ein Puppenspieler bei seinem Publikum ankommen, kann er hervorragend spielen, muß es aber nicht, er kann große Schaulusteffekte inszenieren, muß es aber nicht. In jedem Fall aber muß er die Interessen seines Publikums treffen, und diese Interessen unterliegen dem jeweiligen sozialen Milieu und den politisch herrschenden Verhältnissen, in dem [!] sein potentielles Publikum lebt.“¹¹

Die Interessen der Menschen änderten sich im Laufe der Jahrhunderte, und damit einhergehend wandelten sich auch die Stoffe und Themen des Handpuppen- wie auch des Marionettentheaters. Doch was waren nun diese Interessen, die die Menschen in die Aufführungen der Puppenspieler führten? Lediglich zwei Beweggründe allgemeiner Natur dafür, den Darbietungen der Puppenbühnen beizuwohnen, blieben auf der Seite des Publikums konstant erhalten: die Suche nach Unterhaltung und der Wunsch nach Bildung. Soziale Veränderungen und politische Vorkommnisse in ihrer Arbeit zu berücksichtigen, erwies sich als unverzichtbar für die Puppenspieler, wollten sie, dass die Menschen ihre Vorstellungen, die häufig primär dem Broterwerb dienten,¹² besuchten.¹³ Die Stoff- und Themenwahl der volkstümlichen Puppenbühnen war gemeinhin darauf ausgelegt, „sich den wechselnden Stimmungen, Erwartungen, Unterhaltungs- und Informationsbedürfnissen wie auch politischen Meinungen des Publikums anzupassen“¹⁴.

Bis ins 18. Jahrhundert bezogen die Prinzipale der Marionettentheater, die seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert den deutschsprachigen Raum bereisten,¹⁵ ihre Stoffe

11 Olaf Bernstengel: *Militaria im Puppenspiel zwischen 1805 und 1933*. In: *FrontPuppen-Theater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Herausgegeben von Dorothea Kolland und Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elefanten Press 1997, S. 57.

12 Vgl. Ramm-Bonwitt, *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*, S. 48.

13 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 57.

14 Gina Weinkauff: *Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1982. (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 8.) S. 19.

15 Ursprünglich war das Puppenspiel mit Marionetten (wie auch jenes mit Handpuppen) eine Unterhaltungsform, die wandernde Gruppen neben anderen wie etwa Tanz, Variété, Akrobatik oder Zauberstücken boten. Die mit ihren Bühnen von Ort zu Ort ziehenden Puppenspieler zählte man als „fahrendes Volk“ zu der in der Gesellschaft wenig angesehenen Berufsgruppe der Schausteller. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts etablierten sich, besonders in den Marionettenzentren Sachsen und Bayern, zunehmend ganze Spielerdynastien. Ab 1800 erfuhr das Marionettentheater als Kunstform eine generelle Aufwertung und trat als Unterhaltungsmedium auch in den Blickpunkt des Interesses von Fürstenhöfen und etablierten Künstlern. Charakteristisch für die mobilen Marionettentheater war die Aufführung in geschlossenen Räumen wie den Sälen örtlicher Gasthöfe, wobei namhafte Puppenspieler renommierte Lokalitäten nutzten. Vgl. Astrid Fülbiel: *Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein. 1920–1960*. Kiel: Ludwig 2002. (= Kieler kunsthistorische



fast ausschließlich aus der Bibel und den Volksbüchern. Nun erweiterte sich jedoch das Repertoire der Puppentheater; neu hinzu kamen unter anderem und vor allem die so genannten „Haupt- und Staatsaktionen“, deren Anteil dann im 19. Jahrhundert noch weiter anstieg.

Die neue Vielfalt an literarischen Stoffen, die das Repertoire der Marionettentheater bereicherten, wird in der Puppenspiel-Forschung gerne mit der im Zeitalter der Aufklärung einsetzenden Medienrevolution und dem damit verbundenen Ausbau der Kommunikationsmittel in Verbindung gebracht: „Das sprunghafte Anwachsen der Printmedien vermittelte den Puppenspielern eine Fülle von Stoffen, die sie regelrecht zur Dramatisierung aufriefen.“¹⁶ Oft wurden dabei auch die in den Quellen präsentierten Standpunkte und Einstellungen übernommen: „[A]uf der Suche nach neuen, aktuellen und damit zugkräftigen Stücken bedient es [das Puppenspiel, Anm. d. Verf.] sich als Lieferant der Presse, der Illustrierten etc. und reproduziert dabei selbstverständlich deren Vorurteile und Klischees.“¹⁷ Das Marionettentheater, das sich besonders in ländlichen Gegenden und in den Kleinstädten¹⁸ zu einer Möglichkeit der „Belustigung für das Kleinbürgertum und die unteren sozialen Schichten“¹⁹ entwickelt hatte, bemühte sich aber auch, den neu erwachten Hunger seines Publikums auf Aktuelles, Herausragendes, Bahnbrechendes zu stillen – und wurde dabei schließlich selbst zu einem Informationsmedium: „So wie das Flugblatt der Avisensänger, die rührseligen Moritaten, der Bänkelsang vergangener Zeit, brachte die ‚geschaute Zeitung‘ der Puppenspieler laufend einen anschaulichen Beitrag zum Weltgeschehen und zu aktuellen Tagesfragen.“²⁰

Schriften. N.F. 3.) S. 25–26; Andrea Schmidt: Zwischen Tradition und Experiment. Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen – unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 2002, S. 10; Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 48.

- 16 Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 57.
- 17 Helmut G. Asper: *Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Zur sozialen Situation der Wandermarionettentheater im 19. und 20. Jahrhundert*. In: *Kölner Geschichtsjournal* 1 ([19]76), S. 18. Asper behandelt die Rolle der neuen Informationsmedien als Quellen im Kontext jener Puppenspiele, die zeitaktuelle Kriege als Thema aufgreifen.
- 18 Dagegen etablierte sich auf den Bühnen der großen Städte im ausgehenden 18. Jahrhundert, gefördert von aufklärerischen Bestrebungen, das Personentheater. Vgl. Olaf Bernstengel: *Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*. In: O. B. und Lars Rebehm: *Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert*. Halle: mdv 2007. (= Weiß-Grün. 36.) S. 34.
- 19 Ebenda.
- 20 Gustav Küpper: *Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung*. Emsdetten in Westfalen: Lechte 1966, S. 5.

Als direkte Quellen für das Marionettentheater des 18. Jahrhunderts, das sich sowohl bühnentechnisch-optisch (durch die Visualisierung auf der Guckkastenbühne) als auch inhaltlich-stofflich (bezüglich der Stückauswahl) an den Formen des Schauspieltheaters orientierte,²¹ dienten aber nicht immer Medienberichte. Vielfach adaptierten die Prinzipale veröffentlichte Texte des Schauspieltheaters für die Zwecke des Marionettentheaters – dabei wurden die Stücke gekürzt, vorhandene Nebenhandlungen gestrichen, häufig wurde auch die Rolle des Lustigmachers ergänzt. Neben tradierten Stoffen und Parodien auf zeitgenössische Theaterstücke boten die Puppenspieler oft improvisierte Szenen zu aktuellen sozialen oder politischen Geschehnissen.²²

Auf vielfältige Weise nahmen die wandernden Puppenbühnen „ihre Funktion als Informations- und Verständigungsmedien ihres meist bäuerlich-plebejischen, später auch proletarischen Publikums“²³ wahr. Gemäß Küpper fand ein breites Spektrum an zeitaktuellen Sujets Einzug in die Marionettentheater des 19. und 20. Jahrhunderts: der thematische Bogen spannte sich von sozialen und politischen Auseinandersetzungen (wie etwa der Dreyfus-Affäre²⁴) oder Vorkommnissen an Fürstenhöfen über aktuelle Gerichtsprozesse, Kriminalfälle und Skandale bis hin zu der Präsentation von Modeerscheinungen oder Erfindungen und nicht zuletzt: zu kriege-

21 „Mit der Guckkastenbühne folgte man [...] dem Illusionismus des Barock, in dem das Kulissentheater als scheinbar naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit eine zentrale Rolle spielte. Als ‚kleine Form‘ des ‚großen‘ Schauspiels bezog sich das Marionettenspiel auch auf die literarisch-dramatischen Vorlagen, wobei diese meist ins Parodistisch-Komische gewendet wurden.“ Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 10.

22 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 57; Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 10.

23 Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 18.

24 Der franco-jüdische Offizier Alfred Dreyfus (1859–1935) wurde 1894 unschuldig wegen Spionage und Verrat zu lebenslanger Haft verurteilt. Dreyfus wurde vorgeworfen, dass er Deutschland geheime Informationen über die Mobilmachung der Artillerie angeboten habe. Rechtlich endete der Fall erst 1906 mit der Annullierung des Urteils und der Rehabilitierung Dreyfus' samt dessen Wiederaufnahme in die Armee. Die Dreyfus-Affäre steht im französischen kollektiven Gedächtnis in einem größeren Zusammenhang für die Gesellschaftskrise der Dritten Republik im ausgehenden 19. Jahrhundert und den in dieser herrschenden modernen Antisemitismus. Jahrelang beschäftigte sie im Besonderen auch die deutsche Öffentlichkeit. Vgl. [Anonym]: Alfred Dreyfus [Biographischer Überblick]. In: *J'Accuse...! ...ich klage an! Zur Affäre Dreyfus. Eine Dokumentation. Begleitkatalog zur Wanderausstellung in Deutschland Mai bis November 2005*. Herausgegeben von Elke-Vera Kotowski und Julius H. Schoeps. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2005, S. 61–64; Esther Benbassa: Risse im Franco-Judaismus. Die Dritte Republik und der Antisemitismus. In: Ebenda, S. 19; Detlev Zimmermann: Eine Bewährungsprobe für die Republik. Frankreich und die Dreyfus-Affäre. In: Ebenda, S. 33; Eckhardt und Günther Fuchs: „Ohne Zeitungslärm... keine Affäre“. Die Affäre Dreyfus im Spiegel der Berliner Presse. In: Ebenda, S. 93.



rischen Ereignissen.²⁵ Neben tatsächlichen sozialen Problematiken und politischen Gegebenheiten wurden somit auch triviale Geschehnisse thematisiert, die von den Prinzipalen gerne als „Sensationsdramen“ beworben wurden.²⁶

Besondere dramatische Darstellungsmöglichkeiten bot das *Theatrum mundi*, das „Welttheater“ oder – mit den Worten des Puppenspielhistoriographen Otto Link – „die Wochenschau vergangener Zeiten“²⁷. Einerseits gab es Schausteller, die mittels dieses mechanischen Theaters²⁸ „Weltgeschichte“ präsentierten, andererseits integrierten auch Marionettenspieler *Theatrum-mundi*-Szenen in ihre Stücke oder offerierten diese dem Publikum als Nachspiel. Ab dem 18. Jahrhundert reagierte das „Welttheater“, das dann seine Blütezeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erleben und noch bis in die 1930er-Jahre als Schauart Verwendung finden sollte, auf besondere Weise auf die Informationsbedürfnisse und die Neugier der Menschen. Im *Theatrum mundi* konnte der Ablauf fesselnder zeitaktueller Ereignisse wie Naturkatastrophen (in den Blickpunkt rückten etwa Erdbeben und Seestürme), Schiffsuntergänge oder kriegerischer Auseinandersetzungen eindrucksvoll für die Zuschauer auf die Bühne gebracht werden.²⁹

Über die in ihrer Entwicklung vom „großen“ Schauspieltheater autonomen Handpuppenbühnen, deren öffentliches Spiel auf Straßen, Plätzen, Jahrmärkten und Messen stattfand, ist weitaus weniger überliefert als über das traditionelle Marionettentheater.³⁰ Doch steht fest, dass die Handpuppenspieler in ihren „leichte[n] Stoffbude[n],

25 Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 14–88. Auf Küppers Konzentration auf die Marionettendramatik weist etwa Bernstengel hin. Vgl. Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 64, Anm. 1.

26 Vgl. Weinkauff, Der rote Kasper, S. 18–19.

27 Otto Link: Das *Theatrum mundi*, die Wochenschau vergangener Zeiten. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppentheatersammlung Dresden 4 (1961), S. 11–12.

28 Das *Theatrum mundi* befand sich hinter einem Prospekt, der nach oben gerollt wurde. Dem Zuschauer, der in das „Welttheater“ durch den so genannten Durchbruch – einen Prospekt, dem das Mittelstück fehlte – blickte, bot sich eine aufregende Zentralperspektive. Die Szenerie dominierten flache Figuren, die auf in Holzschienen laufende Bänder gesetzt und so von einer Seite zur anderen gezogen wurden. Kopf-, Arm- und Laufbewegungen wurden mittels eines einfachen Systems von Drähten hervorgerufen. Die Drähte, die von den Gliedmaßen der Figuren ausgingen, endeten exzentrisch an den Rädern, die auf einer Schienenkante neben dem Band dahinrollten. Vgl. Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 58.

29 Vgl. Olaf Bernstengel und Manfred Scholze: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005, S. 49–50 sowie Bernstengel, Aktualität im Puppenspiel, S. 58.

30 Die spärliche Quellenlage zum Handpuppenspiel führt Purschke auf die Aufführungsumstände zurück: Die entrichteten Platzgebühren der Handpuppenspieler wurden von den für den jeweiligen Stadtbezirk zuständigen Aufsichtspersonen wahrscheinlich als Privateinnahmen aufgefasst, weshalb sie nicht als Posten in den Stadtbüchern aufscheinen (zu den Aufführungen der Marionettentheater gibt es dagegen weitaus mehr Aufzeichnungen, da die Marionettenspieler entweder schriftlich Spielgenehmigungen einholen oder beim

die auf dem Rücken zum Spielort hingetragen oder hingekarrt wurde[n]³¹, wesentlich kritischer wie auch drastischer auf das aktuelle Zeitgeschehen eingingen. Gerade das lange durch mündliche Tradierungswege³² und eine durch diese begünstigte Spontaneität gekennzeichnete Handpuppenspiel der Publikspieler bot gemeinhin gute Möglichkeiten, Protest und Kritik an jenen zu äußern, die die gesellschaftlichen Machtpositionen innehatten, und Informationen weiterzugeben.³³ Das persönliche Erleben sozialer Benachteiligung und Unterprivilegierung als Zugehörige zu den Ärmsten innerhalb der Bevölkerung³⁴ lieferte den Handpuppenspielern dabei viel Zündstoff, weshalb sie „in ihr Spiel Angriffe gegen die Obrigkeit einflochten, was sie nicht selten ins Gefängnis brachte und ihren Unmut nur verstärkte, so daß dann der Polizist im Spiel umsomehr verprügelt wurde“³⁵.

„[A]ls volkstümliche, derb-komische Unterhaltungsform“ nutzte die Handpuppentheaterbühne dabei in besonders eindrucksvoller Weise „die komische Figur als anarchisch aufklärerischen Agitator“³⁶. Gerade über diese Lustige Figur des Handpuppentheaters wurden „die Gedanken des ‚kleinen Mannes‘ verbalisiert, dessen Interessen, Wünsche und Utopien artikuliert“³⁷ und so von unterster gesellschaftlicher Ebene ein Beitrag zum aktuellen gesellschaftlichen, politischen und sozialen Geschehen geliefert.

jeweiligen Bürgermeister vorsprechen mussten). Auch die Standmeister der Jahrmärkte und Messen dürften die Handpuppenspieler aufgrund der geringen genutzten Standfläche häufig als unbedeutend eingestuft und sie deshalb nicht in ihren Standbüchern erwähnt haben. Vgl. Hans Richard Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt am Main: Eigenverlag 1984, S. 121; H. R. P.: Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986, S. 94.

- 31 Purschke, Die Entwicklung des Puppenspiels, S. 121.
- 32 Die schriftlichen Hinterlassenschaften der Stücke der Handpuppenspieler sind im 19. Jahrhundert ebenfalls noch spärlich, denn die für das Publikspiel typischen kurzen Dialogfolgen wurden fast ausschließlich mündlich weitergegeben. Vgl. Minuth, Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte, S. 51.
- 33 Vgl. Fülbier, Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein, S. 23.
- 34 Die Handpuppenspieler gehörten der untersten Schicht der Bevölkerung an. Um über die Runden zu kommen, übten viele von ihnen saisonabhängig verschiedene Berufe aus: In der Zeit von März bis Oktober fuhren sie von Jahrmarkt zu Jahrmarkt und von Messe zu Messe, im Winter waren sie in anderen Metiers tätig oder mussten – so sie über ein solches verfügten – auf bescheidenes Erspartes zurückgreifen. Vgl. Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas, S. 95.
- 35 Ebenda.
- 36 Schmidt, Zwischen Tradition und Experiment, S. 10.
- 37 Gerd Bohlmeier: Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters. Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, Diss. 1993, S. 203.