



Svetlana Libera

Geschichte und Geschichten
aus der Welt des
Puppentheaters

disserta
Verlag

**Libera, Svetlana: Geschichte und Geschichten aus der Welt des Puppentheaters,
Hamburg, disserta Verlag, 2021**

Buch-ISBN: 978-3-95935-558-2

PDF-eBook-ISBN: 978-3-95935-559-9

Druck/Herstellung: disserta Verlag, Hamburg, 2021

Covermotiv: © pixabay.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Bedey & Thoms Media GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© disserta Verlag, Imprint der Bedey & Thoms Media GmbH
Hermannstal 119k, 22119 Hamburg
<http://www.disserta-verlag.de>, Hamburg 2021
Printed in Germany

Dieses Buch ist

meiner guten Freundin Annegret Haake gewidmet

Inhaltverzeichnis:

Vorwort	11
1. Die Ursprünge des Puppentheaters in Europa und Russland	15
2. Analyse der Probleme des Volkspuppentheaters.....	17
3. Beziehungen zwischen den Komponenten eines Puppentheaters und der bildenden Kunst.....	24
4. Die Hauptelemente der Theatersprache	34
5. Die Puppenstimme im traditionellen Puppentheater	37
6. Das italienische Puppentheater	45
a) Die Entstehung des Begriffs „Marionette“	49
b) Commedia dell`arte.....	51
c) Ein italienisches Puppenspiel „Die dreiunddreißig Missgeschicke des Pulcinella“	58
d) Das Marionettentheater auf Sizilien	66
e) Typische Szenenfolge in der „Opera dei Pupi“	72
f) Die Theaterstücke aus dem Repertoire der sizilianischen Puppentheater .	75
7. Das englische Puppentheater	77
a) Der Hauptdarsteller des englischen Puppentheaters-Punch.....	84
b) Punch-Judy-Aufführung	87
8. Das deutsche Puppentheater	95
a) Die Entstehung und Entwicklung des Theaterstücks „Dr. Faust“	98
b) Das Puppentheater in München	103
c) Das Puppentheater zu Köln.....	105
d) Das Theaterstück „Et Kirmesgeld“	109
e) Die Beziehung der deutschen Schriftsteller und Künstler zum Puppentheater	112
9. Das russische Puppentheater	116
a) Das Repertoire des russischen Puppentheaters im Vergleich mit dem des deutschen Puppentheaters	125

b)	Das Theaterstück „Don Juan“	128
c)	Die anderen Theaterstücke aus dem Repertoire des russischen Puppentheaters	135
d)	Die russische Variante des Theaterstückes „Doktor Faust“	135
e)	Bekannteste Figur des russischen Puppentheaters-Petruschka.....	149
10.	Französisches Puppentheater.....	151
a)	Ein französisches Puppenspiel: „Polichinelle und Mutter Gigogne“ ..	158
11.	Die Puppenspiele in Belgien und den Niederlanden	164
a)	Rodolphe de Warsage „Das altwürdige Lütticher Marionettentheater“..	165
12.	Der Ursprung und die Geschichte des javanischen Wayang Purwa ...	171
a)	Die Sprache der Silhouetten javanischen Wayang-Puppen.....	175
b)	Der literarische Stil und Syntax des Wayang Dialogs	176
c)	Eigenschaften und Fähigkeiten eines guten Dalang	178
d)	Zur Ikonographie der Figuren des Wayang Purwa.....	181
e)	Kleidung und Accessoires der Wayang Figuren.....	183
f)	Der Inhalt der Wayang Aufführungen.....	191
g)	Die kurze Zusammenfassung der Geschichten Ramayana und Mahabharata.....	192
h)	Die Lakons	194
j)	Die Aufführungen des Wayangspiels	201
k)	Kleidermuster der Wayang Kulit-Puppen	203
l)	Die Geschichten der Wayang Purwa in verkürzter Form.....	208
m)	Die Gara-Gara-Szene.....	226
13.	Der Ursprung des chinesischen Puppen-und Schattentheaters.....	229
a)	Puppenspiel und Schattentheater unter der Sung- Dynastie.....	235
b)	Die Erinnerungen Sergey Obszows an das moderne chinesische Puppentheater	245
14.	Die Besonderheit der Aufführungen des Puppentheaters in Guandong.....	261

a) Das Repertoire des Puppentheaters in Guandong.....	262
b) Die Puppen des Puppentheaters in Guandong.....	263
c) Die Puppenspieler und die Theatertruppen in Guandong.....	266
d) Das Theaterstück „Lanzi verkauft seine Mutter.“	277
e) Das Theaterstück „Die weiße Schlange“	281
15. Schattentheater.....	283
a) Das italienische Schattentheater	283
b) Das deutsche Schattentheater.....	289
c) Französisches Schattentheater	298
d) Pariser Schatten des „Le Chat Noir“	300
16. Das chinesische Schattentheater.....	313
a) Die Herstellung der Schattenfiguren	313
b) Die Charaktere der Figuren im chinesischen Schattentheater.....	315
c) Das Schattentheater auf Taiwan	316
17 Weitere Arten des Puppentheaters.....	319
a) Das indonesische Wayang Beber Theater	319
b) Die Entstehung des „Wayang Beber“-Theaters.....	319
c) Die Version von G. Hazeu.....	321
d) Die Version von Clair Holt.....	322
e) Aufführungen Wayang Beber.....	330
f) Die Spielart der statischen theatralischen Bildaufführungen in Russland.....	333
g) Das chinesische Bildaufführungstheater.....	334
h) Wayang Gedog und Wayang Kerucil Theater (Indonesien)	336
i) Die Aufführungen mit Wasserpuppen im antiken China und im modernen Vietnam.....	343
18. Die Traditionen des asiatischen Puppentheaters und des modernen europäischen Puppentheaters.....	348

Schlusswort	360
Anhang	362
1. Javanisches Farbenkonzept.....	362
2. Jōruri-Puppenspiele	364
3. Das Bunraku-Theater als Ergebnis der gegenseitigen Befruchtung.....	369
Literaturverzeichnis	373
Abbildungen.....	380

Vorwort

Das Thema dieses Buches ist die Geschichte des Puppentheaters. In diesem Buch werden die Geschichten, die charakteristischen Merkmale, die Erinnerungen bedeutender Künstler, Schriftsteller und Historiker zu Puppenaufführungen und Theaterstücken verschiedener Puppentheater der Welt präsentiert. Es wird ein Versuch unternommen, die Frage zu beantworten: wie kam es dazu, dass die auf den ersten Blick so unbedeutende Kunstrichtung „Puppentheater“ die Jahrtausende hindurch die Völker auf dem Wege ihrer geistigen Entwicklung begleitete und in manchen Fällen diese Entwicklung beeinflusste. Die Puppen existierten schon Jahrhunderte bevor sie zum Spielzeug für Kinder oder zu Sammelobjekten wurden. Bevor dies geschah, wurden die Puppen zu religiösen und politischen Zwecken benutzt. In dem Buch werden die verschiedenen Arten von Puppen beschrieben, darunter werden auch ihre Kostüme, technische Details und andere charakteristische Merkmale dargestellt.

Zahlreiche berühmte Dichter, Schriftsteller und Historiker schenkten dem Puppentheater ihre Aufmerksamkeit, in dem sie dafür Theaterstücke schrieben. Und bei manchen von ihnen, wie z.B. Johann Wolfgang von Goethe, den Impuls zur Entstehung ihrer berühmten Werke bekommen haben. Charles Magnin nannte in seinem Buch „Histoire des Marionettes en Europe“ das Puppentheater „Parodie de la vie humaine“. Der deutsche Journalist und Schriftsteller Hermann Siegfried Rehm schrieb in seinem Werk „Das Buch der Marionetten“ folgendes : „Vieles liegt in der Welt der Marionetten verborgen, was sich nur dem Gebildeten offenbart, die ganze Ironie des Lebens, die ungelösten Rätsel unseres Daseins bringt sie uns viel deutlicher zum Bewusstsein als die auf hohem Kothurn daher schreitende Kunst, die sich zunächst Selbstzweck ist, und die kleine Bühne mit ihren stummen und doch so beredten Akteuren scheint eigens dazu erfunden zu sein, uns über das Törichte unserer Illusionen aufzuklären. Denn „Nichts stellt das Lächerliche des großen Ernstes im Getriebe der Menschen und deren unwichtige Wichtigkeit so ganz ans Licht, wie diese verkleinerten, am

Draht geleiteten Menschen aus Holz“, sagt Weber¹ in seinem „Demokritos“; Worte, mit denen uns die moralische Bedeutung der Puppenbühne genügend gekennzeichnet erscheinen.“²

Der berühmte amerikanische Schriftsteller und Humorist Mark Twain hat einmal über das Puppentheater und seine Spieler folgendes erzählt:

„Seit mehreren Wochen hatte ich alle Auskünfte über Italien gesammelt, die ich von Reisenden bekommen konnte. In einem Punkte waren alle Reisenden derselben Meinung-man müsse damit rechnen, bei jeder Gelegenheit von den Italienern betrogen zu werden. Ich machte einen Abendspaziergang in Turin und stieß plötzlich auf einem der großen Plätze auf ein Puppentheater. Zwölf oder vielleicht auch fünfzehn Leute bildeten das Publikum. Diese Miniaturbühne war nicht viel größer als ein aufrechtstehender Sarg, die obere Hälfte war offen und gab den Blick auf einen Rauschgoldsalon frei-ein tüchtiges Taschentuch hätte als Vorhang gereicht. Das Rampenlicht bestand aus zwei zollhohen Kerzestummeln; verschiedene Männchen in Puppengröße erschienen auf der Bühne und redeten anhaltend aufeinander ein. Dabei gestikulierten sie ausgiebig, und ehe sie ganz fertig waren, wurden sie handgemein. Sie wurden an Fäden von oben geführt, und die Illusion war nicht vollkommen, denn man sah nicht nur die Fäden, sondern auch die muskulöse Hand, die sie bewegten, und die Schauspieler und Schauspielerinnen sprachen auch alle mit derselben Stimme. Das Publikum, das vor dem Theater stand, schien jedoch an der Vorstellung großen Spaß zu haben.

Als das Stück zu Ende war, ging ein Junge in Hemdsärmeln mit einer kleinen kupfernen Untertasse umher, um zu sammeln. Ich wusste nicht, wie viel ich geben sollte, nahm mir jedoch vor, mich nach meinen Vorgängern zu richten. Unglücklicherweise hatte ich nur zwei, und die halfen mir nicht sehr, denn sie gaben überhaupt nichts. Ich hatte kein italienisches Geld, also legte ich eine

¹ Weber, Karl Julius (1767-1832) war ein deutscher Schriftsteller und bedeutender Satiriker. Mendheim, Max: Weber, Karl Julius. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). 1896, B. 41, S. 334-339

² Rehm, H., S., (1905), S. 6

kleine Schweizer Münze von etwa zehn Cent auf den Teller. Der Junge beendete seine Sammlung und leerte das Resultat auf der Bühne aus; er führte einen lebhaften Wortwechsel mit dem Prinzipal, dann bahnte er sich einen Weg durch die Zuschauermenge zurück-auf der Suche nach mir, wie mir schien. Ich wollte mich schon davonmachen, änderte jedoch dann meinen Entschluss, ich würde nicht weichen und jeder Schurkerei ins Auge sehen. Der Knabe stand nun vor mir und hielt tatsächlich diese Schweizer Münze hoch und sagte etwas. Ich verstand ihn nicht, nahm jedoch an, dass er italienisches Geld haben wollte. Die Menge rückte näher, um zuzuhören. Ich war gereizt und sagte (natürlich auf Englisch): `Ich weiß, es ist Schweizer Geld, aber entweder du nimmst das oder du kriegst gar nichts; ich habe kein anderes. `

Er wollte mir die Münze in die Hand drücken und sagte wieder etwas. Ich zog die Hand zurück und erwiderte: `O nein, mein Lieber. Ich kenne euch ganz genau. Mir kommt ihr nicht mit einem von euren betrügerischen Scherzen. Falls dieses Geldstück unter Pari stehen sollte, tut es mir leid, aber ich zahle deshalb nichts darauf. Ich habe gesehen, dass ein Teil der Zuschauer überhaupt nichts gegeben hat. Alle anderen lasst ihr ohne ein Wort gehen, aber auf mich stürzt ihr euch, weil ihr denkt, ich sei hier fremd und lasse mich lieber erpressen, ehe ich eine Szene mache. Aber diesmal habt ihr euch geirrt. ` Der Junge stand sprachlos und verwirrt mit dem Geldstück in der Hand da; er hatte natürlich kein Wort verstanden. Ein Englisch sprechender Italiener griff nun ein und sagte: `Sie verstehen den Jungen falsch. Er hat nichts Arges im Sinn. Er konnte nur nicht glauben, dass Sie ihm so viel Geld absichtlich gegeben hätten, also kam er schnell zurück, um Ihnen die Münze wieder zu geben, damit Sie nicht schon fort seien, bevor Sie ihren Irrtum entdeckten. Nehmen Sie das Geldstück zurück und geben Sie ihm einen Penny, dann ist alles wieder gut. ` Wahrscheinlich bin ich rot geworden in diesem Augenblick-Anlass dazu hatte ich gewiss. Über den Dolmetscher bat ich den Jungen um Verzeihung, weigerte mich jedoch edelmütig, die zehn Cent zurückzunehmen. Ich erklärte, ich sei gewohnt, große Sum-

men auf diese Weise zu verprassen - es liege nun einmal in meinem Wesen. Dann trat ich den Rückzug an, um mir zu notieren, dass in Italien Menschen, die mit dem Puppenspiel zu tun haben, nicht betrügen.“³

³ Simmen, R. (1977), S. 4

1. Die Ursprünge des Puppentheaters in Europa und Russland

Als im Jahre 1852 der Theaterhistoriker Charles Magnin seine Abhandlung über Marionetten veröffentlichte⁴, meinte er, dass es nötig wäre, eine Rechtfertigung für das „nichtssagende“ Thema seines wissenschaftlichen Buches voranzuschieken: „Ob diese wandernde Szene, diese Parodie nach dem menschlichen Leben eine ernsthafte [wissenschaftliche] Untersuchung verdient... Lohnt diese verstaubte, piepsende Markt-und Straßenkomödie, die Unterhaltung für die Kinder nach dem Schulunterricht und den Arbeiter nach dem Arbeitstag selbst eine winzige Aufmerksamkeit seitens eines Wissenschaftlers?“ – schrieb er.⁵ Seine Ängste waren ungerecht. Nachdem der Autor dieses Buches die Geschichte des Puppentheaters in Frankreich, Deutschland und England er zu der Meinung kam, dass diese Ängste unbegründet waren, genoss sein Buch große Aufmerksamkeit in akademischen Kreisen.

Das Puppentheater ist das Miniaturbild des Theaters mit lebendigen Schauspielern, manchmal sogar freimütiger und gefühlbetonender. In Griechenland wurde das Puppentheater sehr geschätzt, dort wurden sogar Komödien von Arystofan gespielt. Später, während der römischen Herrschaft erlebten sowohl das Puppentheater als auch das Theater mit lebendigen Schauspielern den Niedergang. In Rom wurden die stummen Marionetten bevorzugt; auf der Bühne traten die mimischen Aufführungen und Ballette hervor. Somit wurden die Puppen von den ursprünglichen Götterdarstellern und Verehrungsobjekten zum Objekt der Unterhaltung, die nicht selten ziemlich unschicklich war.

Herodot (484-425 v. Chr.) berichtete, dass bei den Osiris-Feiern die Tempelfiguren, deren Glieder mittels eines Fadens bewegt wurden, herumgetragen wurden. Auch in der christlichen byzantinischen Kirche gab es die Tradition, Puppen, die Christus-, Marien- und Heiligenfiguren darstellten, an den hohen Festtagen zu

⁴ Magnin, Ch.: Histoire des marionettes. Paris, 1862

⁵ Als erste Abhandlung zu diesem Thema gilt die Artikel des Jesuiten Mariantonio Lupi- „Sopra i burattini degli antichi“ In: „Dissertazioni“, S. 17-21. Dieser Artikel wurde im Jahre 1757 in dem „Journal Etranger“ veröffentlicht.

zeigen. Erst nach der Reformationsbewegung in England wurden die Puppendarstellungen abgeschafft.

Im 17. Jahrhundert existierten schon die wandernden Puppenspieler. Im Jahre 1587 erteilte der Rat von Nürnberg einem Daniel Bertel von Lübeck die Erlaubnis, „seine Kunststücke und Spielwerke als erstlich eine Schifffahrt von Galeeren, wie Türken und Christen miteinander streiten auf dem Meer, auch von lustigen welschen und deutschen Tänzen und schöne Luftsprünge drei Tage um einen ziemlichen Pfennig sehen zu lassen.“; 1611 durften „zwei fremde Possierer, die etliche Bilder hierhergebracht haben, die sich selbst bewegen“, drei Tage in der Stadt verbleiben. Ebenfalls in Nürnberg schuf Gottfried Hautsch 1702 für den Wiener Hof ein figurenreiches mechanisches Kunstwerk, „darin er durch etliche hunderterlei Bewegungen die Verrichtungen mehrerer Handwerker, auch noch viel anders, künstlich darstellte, und es „die kleine Welt“ benannte.“⁶

⁶ Simmen, R. (1977), S. 7

2. Analyse der Probleme des Volkspuppettheaters

Das Volkspuppettheater muss als ein Ideenkomplex betrachtet werden, der aus der Weltanschauung, den philosophischen Ansichten, den moralischen und ästhetischen Prinzipien eines Volkes besteht. Und somit können die Aufführungen eines Puppentheaters als eine Ausdrucksform des gesellschaftlichen Bewusstseins betrachtet werden.

Ein wichtiger Aspekt des Volkspuppettheaters ist die künstlerische Sprache seiner Aufführungen. Darunter versteht man das System der Ausdrucksmittel des Puppentheaters, die sowohl verbale als auch nonverbale Kennzeichen beinhaltet. Die nonverbalen Ausdrucksmittel spielen in einem Theater eine sehr wichtige Rolle.

Jedes Theater besitzt seine eigene Sprache und kreiert sein eigenes System der Ideenvermittlung. Da eine Theateraufführung immer ein Akt der Kommunikation zwischen dem Theaterschauspieler und seinen Zuschauern ist, sind die Kenntnisse über die Konventionen eines Theaters nicht nur von Schauspielern, die diese Sprache benutzen, sondern auch von ihren Zuschauern, eine der wichtigen Voraussetzungen. Wenn diese Bedingung verletzt ist, könnte es zur falschen Auffassung der Aufführungsideen führen. Wenn ein natürliches Verhältnis zwischen „Volkstheater- und seinem ständigen Zuschauer“ stattfindet, ist diese Bedingung unversehrt: das Theater gibt eine Aufführung in einer dem Volk bekannten Sprache und in einer den Volkstraditionen entsprechenden Art. Wenn jedoch ein Verhältnis „Volkstheater-fremder Zuschauer“ oder „Volkstheater- und seiner Forscher“ entsteht, könnte diese elementare Bedingung gebrochen werden. So zum Beispiel, wenn einige europäische Reisende über östliche Traditionen sprachen, übertrugen sie die Begriffe und Vorstellungen ihrer Kulturen auf das, von ihnen beschriebene Objekt. In der richtigen Bewertung störte auch, dass einige Wissenschaftler die Zugehörigkeit eines traditionellen Theaters außer Acht ließen, sogar in der Beziehung seiner aktuellen Form zu der uralten Kunst, dessen Gesetze das Theater aufbewahrte und denen es unterstand.

Inwiefern es wichtig ist, bei der Analyse einer traditionellen Puppenschauspielung die prinzipiellen Unterschiede der Gesetze der modernen und der uralten Kunst zu berücksichtigen und zu welchen umstrittenen Schlussfolgerungen es führen könnte, kann man an den Beispielen aus der Publikation von W. Rassers⁷ über den Ursprung des javanischen Theaters Wayang Kulit sehen.

Bei den Aufführungen des Wayang Theaters plazierte sich ein Teil der Zuschauer vor und ein Teil hinter dem Bildschirm. (**Abb.1**) Somit erweist sich die Aufführung als zweiseitige Darstellung: ein Teil der Zuschauer sah die Aufführung mit Puppen, und der andere Teil der Zuschauer die Schatten dieser Puppenfiguren, also ein Schattenspiel. Diese Tatsache führte unter den Wissenschaftlern zur Diskussion in Bezug auf die Frage: wo das Publikum sich ursprünglich befand, und ob dieses Theater zu Beginn seiner Entstehung ein reines „Schattentheater“ gewesen wäre, und der Platz des Publikums an der Seite des Puppenspielers später eingerichtet wurde, oder ob es umgekehrt gewesen sei? W. Rassers war der Autor der Hypothese, dass das javanische Puppentheater ursprünglich kein „Schattentheater“ war. Er untermauert seine Meinung mit sehr aufwändigen Farbverzierungen der Puppen, wenn eine Puppe so fein mit Farben verziert wurde, könnte es nicht nur als ein „Instrument“ für die Entstehung einer schwarzen Silhouette sein.⁸

Diese Hypothese sieht auf den ersten Blick logisch aus, jedoch kann man sich die Frage stellen: ist es möglich, dass die ursprüngliche Wayang-Kunst sich allein auf die Gesetze der Wahrnehmung der modernen Kunst stützt? Ist es möglich, bei dem Erforschen über die Rolle der Farbe in der uralten Kunst sich nur auf ihre ästhetische Funktion der Aufmerksamkeit zu beziehen? Wäre es

⁷ Rassers, Willem Huibert (1877-1979) war ein niederländischer Orientalist und Anthropologe. Er war bedeutender Spezialist für javanisches Theater und indonesische materielle Kulturen, insbesondere für Kris. Er war Kurator am Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden. Er war nie in Indonesien gewesen, daher kann man über ihm sagen, dass er nur ein Theoretiker und nicht ein Praktiker in Bezug auf seine Kenntnisse über Indonesien war. So bestreiten viele Indonesienwissenschaftler seine Ansichten und Überlegungen diesbezüglich.

⁸ Rassers, W.: On the origin of the Javanese theatre. The Hage, 1959, S. 132-133

nicht gesetzmäßiger, an die Rolle der Farbe unter Verwendung der sog. „magischen Theorie“ heranzugehen?

W. Rassers schrieb in seinem Buch ständig über die Altertümlichkeit des javanischen Wayang Theaters. Er stellt seine Verbindungen mit den archaischen rituellen Traditionen fest, weist auf den sakralen Charakter der Figuren des Wayang Theaters und den tiefen Respekt der Javaner vor dieser Kunst, hin. Wäre es in diesem Fall nicht logischer, den Sinn der Farbverzierung nicht in Bezug auf ihren Effekt als Farbe, sondern in Bezug auf ihre „magische“ Eigenschaft, die den Farben und dem Bemalungsprozess in der archaischen Kunst zugeteilt wurde, zu betrachten? Die Möglichkeit, eine Farbe zu sehen, kann nicht als wichtiger Vorzug der Zuschauer, die auf der Seite des Puppenspielers sitzen, betrachtet werden, da bei der Herstellung der Wayang-Figuren für die Bemalung und das Schnitzen die gleiche Bedeutung zukommt. Die ganze Information, die in der Farbe verschlüsselt ist, wird in den Silhouetten parallel ausgeführt. Außerdem ist die Charakteristik der Silhouette einer Figur weiterführender als die farbige Ansicht. So zum Beispiel, wenn die Gesichtsfarbe einer Puppe seine Charakterzüge und sein Temperament symbolisiert, werden diese Eigenschaften beim Figurenschnitzen mit weit feinerer Nuancierung durch die Form der Augen, des Mundes, der Profillinie und der Kopfneigung vermittelt. Deswegen sieht die Argumentation der Farbenwichtigkeit für die Zuschauer weniger überzeugend aus.

Ein anderes Argument von W. Rassers wurde auf der Vorstellung aufgebaut, dass die Aufführungsfiguren sich nach der „linken“ und der „rechten“ Partien teilen und, dass die Plätze dieser Partien auf dem Bildschirm der rechten und der linken Hand des Puppenspielers entsprechend sind. Deswegen meint W. Rassers, nur der Teil des Publikums, der auf der Seite des Puppenspielers sitzt, sieht die Aufführung in richtiger Korrelation. Die Zuschauer, die auf der anderen Seite sitzen, die nur „Puppenschatten“ sehen, sehen die Darstellung in falschem

Zusammenhang. Deswegen ist der ursprüngliche Zuschauerplatz auf der Seite des Puppenspielers.

Jedoch wenn man diese Tatsache aus der Position der alten Kunst angeht, wird die Nichtübereinstimmung mit der rechten und der linken Hand des Puppenspielers und dem rechten und linken Zuschauerteil in einem ganz anderen Licht erscheinen.

Die Position des alten Künstlers in Bezug auf die dargestellte Welt unterscheidet sich von der Vorstellung des modernen Künstlers. In der modernen Kunst ist der Standpunkt eines Künstlers in Bezug auf der, auf einem Bild dargestellten Welt äußerlich, sie stimmt mit dem Standpunkt eines Betrachters überein. In der mittelalterlichen europäischen Kunst und in der archaischen Kunst insgesamt, herrschte ein anderes Gesetz: der Standpunkt eines Künstlers war nicht außen, sondern innerhalb des Bildes. Er platzierte sich und den Betrachter in einen dargestellten Raum hinein. Die alten Künstler erzählten die Geschichte von innen eines Bildes. Ihr System im Verhältnis zum Betrachter ist um 180° gedreht. Um mit ihren Augen den Bildraum zu betrachten, sollte das Raumsystem um 180° gedreht sein. Wenn das indonesische Theater als eine Form dieser archaischen Kunst angesehen sein sollte, dann ist es möglich, dass es auch dem Gesetz der „inneren Position“ eines Künstlers unterstellt ist.

Der ursprüngliche Puppenspieler bildete zusammen mit der Darstellung auf einem Bildschirm ein System, und dabei berücksichtigte er nicht, dass Zuschauer, die ihm gegenüber, hinter dem Bildschirm saßen, eine seitenverkehrte, um 180° gedrehte Darstellung sehen. Und der ursprüngliche Zuschauer der Wayangaufführungen war wahrscheinlich an ein solches System der Bildschirmdarstellung gewöhnt. Wenn man das Gesetz der archaischen Kunst berücksichtigt, dann erscheint es gar nicht unlogisch die Nichtübereinstimmung der Plätze der „rechten“ und der „linken“ Partie auf dem Schirm mit der linken und der rechten Hand eines Zuschauers, der auf der „Schattenseite“ sitzt, zu verbinden. So

verliert die Aussage über die Entstehung einer ursprünglich „schattenlosen“ Version der Wayang Kulit-Aufführungen seine Kraft.⁹

Beim Analysieren einer traditionellen Puppentheateraufführung ist es sehr wichtig ihre Spielsprache zu verstehen. Es ist wichtig zu verstehen, nach welchen Regeln diese Sprache aufgebaut ist, nach welchen Gesetzen passiert die Übersetzung der Ideen in der Theateraufführung, ihrem Inhalt und Formen in der Darstellung. Eine Puppentheateraufführung kann man nach primären (ein Puppenspieler und Puppen), sekundären (Wort, Bildhaftigkeit, Musik usw.) und ergänzenden Komponenten (hier sind die Hände des Puppenspielers, maskierte Schauspieler und Schauspieler ohne Puppe) aufteilen. Der Begriff „Bildhaftigkeit“ breitete sich auch auf die Schauspielerdarstellung, Puppen und Musik aus.¹⁰

Da sich dieses System sich als wenig genau in Bezug auf die Puppentheateraufführung als Objekt der Entschlüsselung erweist, kann man ein anderes System in Betracht ziehen. Als erstes kann in der Bildsprache der Puppentheaterkunst der Inhaltsplan (Ideenkomplex der Aufführung) und die Ausdrucksweise (der materielle Teil der Aufführung und die Korrelationsbedingungen zwischen Inhaltsplan und Grundriss der Ausdrucksweise) dienen.

Der Inhaltsplan ist eng mit der Dramaturgie verbunden. Zur Grundlage des Inhaltsplans gehört die Information, die während der Aufführung gegeben wird. Jedoch kann die Dramaturgie der Ideen von den Darstellern auf unterschiedliche Art interpretiert werden. Das ist besonders für das Puppentheater wesentlich, da sein Repertoire in der mündlichen, freien Form aufbewahrt wird.

Die Ausdrucksweise beinhaltet erstens die materiellen Elemente einer Aufführung-alles, was das Publikum hören und sehen soll. In der Puppentheateraufführung sind es die Puppen, die Stimme des Schauspielers (wenn er für die Puppe spricht oder die Aufführung kommentiert), Musik usw.

⁹ Solomonik, I. (1983), S. 30-31

¹⁰ Bogatiröv, P.: Über die Wechselbeziehungen zwei eng verbündeten semiotischen Systemen. 1973. In: Salomonik I., (1983), S. 31

Der Inhaltsplan kann als Einheit von mit einander verbundenen Ebenen betrachtet werden.

1. Auf der Ebene der elementaren Merkmale der Figuren und deren Handlungen (zum Beispiel die Bedeutung einzelner Gesten, verschiedener Farben oder bestimmter Melodien).
2. Auf der Ebene der konkreten Gestalten und ihrem Benehmen. Die Elemente dieser Ebene stellen die Kombination der festgesetzten Merkmale von Einheitsebenen (Zum Beispiel Verbindung von roter Mütze, langer Nase, hoher greller Stimme und Knüppel schafft die Charakteristik des Haupthelden des russischen Puppentheaters- „Komödie über Petruschka“).
3. Auf der Ebene der Abstraktionen, die durch konkrete Gestalten und Geschehnisse des Theaterstückes ausgedrückt werden.

Der Ausdrucksplan stellt ein kompliziertes System dar, das aus einer Reihe der untereinander verbundenen Zeichensubsysteme oder Methoden des Ausdrucks des Inhalts besteht. Wenn man die Puppenaufführung als Akt der Kommunikation betrachtet, dann kann man das Sprachsubsystem in Bezug auf die Kommunikationskanäle womit sie verbunden sind, in zwei Gruppen aufteilen. Eine Gruppe ist mit Audio -, die andere mit Visual-Kanälen verbunden. Auf dem Audiokanal agiert das Wort (das natürliche Sprachsystem, Stil, verschiedene poetische Methoden der literarischen Sprache). Unter dem Begriff Audio-Kanal versteht man auch das Timbre oder die Klangfarbe und Musik (das System der musikalischen Sprache einer Aufführung). Aber unter dem Begriff „Timbre“ versteht man nicht nur die Klangfarbe, sondern auch die Klangstärke, Intonation und Art der Artikulation eines Schauspielers. Unter dem Visual-Kanal versteht man das Bewegungssystem im Bühnenraum, Silhouette (plastische Form einer Puppe, Linear- und Flächensystem), Farbe (das System der Farboppositionen), Komposition (Verwendung der Symbole im Bühnenraum).

Zu den materiellen Kommunikationsmitteln gehören die Schauspieler, die Musiker und ihre Instrumente, die Puppe und die Bühnenapparatur-Bühnenschirm usw.

Die Besonderheit des Puppentheaters ist seine Position zwischen der bildenden und der theatralischen Kunst. Seine Hauptkomponente-eine Puppe-stellt eine Skulptur dar und das erlaubt die Puppenaufführung der bildenden Kunst zuzuschreiben. Andererseits, wenn der Puppenaufführung die Puppe sich bewegt und spricht, gehört die Aufführung ebenfalls zum Bereich der Theaterkunst.

Beide Kunstrichtungen vermitteln dieselben Ideen nur durch verschiedene Wege. Genauer gesagt, sie verteilen den Hauptsinn auf die Inhaltsausdrucksmethoden, die sich durch Audi-und Visual-Wahrnehmungen eines Menschen herausbilden. Diese doppelte Natur der Puppentheaterkunst definiert die Besonderheiten seiner künstlerischen Sprache.

3. Beziehungen zwischen den Komponenten eines Puppentheaters und der bildenden Kunst

Als nächstes werden die Beziehungen zwischen den Komponenten eines Puppentheaters und der bildenden Kunst beschrieben.

Die Sprache der bildenden Kunst beinhaltet einen der oben besprochenen Bestandteile der Theaterkunst. Seine Ausdrucksmethoden sind mit visuellen Wahrnehmungen verbunden. Die künstlerische Sprache beinhaltet folgende Komponenten:

1. Zeichen-ein System aus Linien und Flächen. In Bezug auf das Volkspuppentheater kann man diesen Bestandteil als Silhouette bezeichnen. Die Silhouetten-Charakteristik-Kontur, Puppenform-spielt im Puppentheater eine sehr wichtige Rolle, da sie eine Hauptinformation über die dargestellten Figuren beinhaltet.

2. Die Farbe. In den meisten Stücken des Puppentheaters sind die Puppen bunt bemalt oder tragen vielfarbige Kostüme. Die Farbe kann dabei eine Bedeutungsfunktion haben; darin könnten die bestimmten Merkmale der Helden verschlüsselt sein. Im javanischen Theater Wayang Purwa wird diese Funktion für die Zuschauer, die an der Seite des Puppenführers sitzen, durch die Gesichtsfarbe einer Puppe, die den Charakter oder Laune des Helden andeutet, erfüllt. In der russischen Komödie über Petruschka ist es die Farbe der Kleidung, die auf den sozialen Status der Person anspielt.

3. Die Komposition. In manchen Puppenspielen kann die Platzierung einer Figur sie auf eine bestimmte Art und Weise charakterisieren. So existiert zum Beispiel im Wayang Purwa die Einteilung der Helden nach Figuren auf der „linken“ und auf der „rechten“ Seite. Hier werden die Puppen vor Aufführungsbeginn von dem Puppenspieler (Dalang) in einer Reihe am Bildschirm aufgestellt, die entsprechend ihren Rollen, in die linke oder rechte Gruppe gehören. Auf diese Weise dient die Platzierung einer Puppe am Bildschirm als räumlich

visuelle Charakteristik der Zugehörigkeit des Helden zu einem bestimmten Lager.¹¹

Genauer gesagt, die Grenze zwischen den Komponenten des Theaters und der bildenden Kunst ist relativ. Überhaupt wäre es möglich die absolute Grenze zwischen Theater und bildender Kunst zu finden, wenn die Zwischenformen, die sich vom Theater entfernen und sich der bildenden Kunst annähern, berücksichtigt sein sollten. In dieser Zwischenzone findet man zuerst das Maskentheater; hier ist nur das Gesicht eines Schauspielers vom Theater „weggenommen“. Als nächstes kommt das Puppentheater-das Theater der beweglichen Puppe. Und schließlich folgt die besonders extreme Form der Aufführungen, die man kaum als Theater bezeichnen kann-javanisches Wayang Beber oder das russische Rajok. Bei diesen Aufführungen entsteht die Handlung durch den Wechsel der gemalten Bilder.¹²

Das Theater kann ohne die Verwendung der Komponenten der bildenden Kunst nicht existieren. Jedoch spielen sie nie die Hauptrolle. Auf der Mittel der bildenden Kunst greift man meistens im traditionellen östlichen Theater zurück. Die komplizierte Gesichtsbemalung eines Schauspielers lässt diesen wie eine Maske erscheinen, und die statischen, trägen Posen des Schauspielerkörpers machen ihn einer Skulptur ähnlich.

Bei den Vergleichen der Hauptkomponenten der künstlerischen Sprache von Theater und bildenden Künsten wird ein Bestandteil offenbart, der Merkmale sowohl der theatralischen als auch der bildenden Kunst hat. Es ist die Plastik. Diese „zweisprachige“ Komponente liegt im Berührungspunkt zwischen theatralischen und bildenden Künsten. In der erstarrten, momentanen Form durchdringt die Plastik sowohl in der Sprache der bildenden Kunst als auch in der Theaterkunst das Medium. Dabei zeigt sich die Plastik in einer Zeichnung (bildende Kunst) oder in einer Silhouette (Theater). So ist zum Beispiel im siamesischen

¹¹ Solche Teilung der Puppenreihen nach rechts und links, um ihre Charakteristika anzudeuten, ist auch in dem sizilianischen Marionettentheater vorhanden. S. 68

¹² Solomonik, I. (1983), S. 37

Schattentheater oder im javanischen Wayang Purwa eine Reihe von Puppen in einer bestimmten, besonders dynamisch wirkenden Pose geschnitzt. Die Javaner sagen über eine solche sogenannte „Krieger-Puppe“, dass der Krieger bereit ist, „mit dem Fuß seinen Feind zu treten“, und nennen solche Puppen „*dugangan*“- „der die Gewohnheit hat, mit dem Fuß zu treten“.¹³

Die Puppenaufführung ohne Puppen, ist ohne die Komponente Silhouette nicht möglich. Daher kann man das zweite Basiselement des Puppentheaters – Silhouette oder Form einer Puppe feststellen.

Das javanische Wayang Theater zeigt, dass eines der Hauptelemente der Puppenaufführung das Silhouetten-System ist.

Die Analyse einer künstlerischen Sprache sollte man von der Ebene der elementaren Merkmale beginnen. Sobald ihre Menge und Kombinationsregeln zuerst in dem Subsystem, und danach in dem gesamten System der künstlerischen Sprache erscheint, kann man zum Inhaltsplan übergehen. Das heißt, es werden die Verbindungen zwischen materiellen Merkmalen und den Vorstellungen (Ideen), die hinter diesen materiellen Merkmalen in dieser künstlerischen Sprache stehen, festgelegt.

Zum Beispiel im Subsystem der Silhouette von Wayang Purwa können 250 Merkmale hervorgehoben werden. Dieses Subsystem beinhaltet 15 Augenvarianten, 18 Varianten des Rockes, 7 der Kopfbedeckung, 22 Varianten der Frisur, 13 Arten von Halsketten usw. Die Zusammensetzung von Merkmalen in der Silhouetten-Sprache der Wayang Theater ist streng geordnet. Sie bilden ein flexibles und umfangreiches System der Charakteristika einer Gestalt. In der grafischen Darstellung einer Figur sind die Informationen über seine Herkunft, Alter, Erziehung, Charakter und gesellschaftlichen Status gegeben. Die Augenform ist mit den Charakterzügen verbunden, die Halskette mit dem Alter, die Kopfbedeckung mit dem gesellschaftlichen Status und so weiter.

¹³ Seno-Sastroamidjojo, A. (1964), S. 26

In der künstlerischen Sprache sind alle Subsysteme verbunden, zum Beispiel im Wayang-Theater ist das Subsystem des Timbres eng mit dem Subsystem der Silhouette verbunden. Die Timbre-Färbung ist von Augenform und Kopfneigung abhängig. Im System des Timbres kann man neun Typen der Tonfärbung der Stimme des Schauspielers hervorheben.¹⁴ Die Silhouette bestimmt die plastischen Bewegungen einer Puppe und dadurch ist Timbre mit der Plastik verbunden.

Die Kombination der Merkmale verschiedener Systeme schaffen die Einheiten der Ebene des konkreten Inhaltes, oder der Ebene des Inhalts.

Um den Inhalt eines Theaterstückes zu verstehen, ist es notwendig die Bedeutungen der Einheiten der konkreten Ebene zu wissen. Dabei sollte man betonen, dass die Bedeutung der gleichen Elemente in der Sprache der verschiedenen Theaterarten häufig nicht übereinstimmt. Hier werden dafür einige Beispiele vorgestellt.

Das Element der Silhouetten-Charakteristik-Wuchs, Größe einer Puppe spielt eine wichtige Rolle bei einigen Typen der Volksaufführungen: so z.B. im Volkspuppentheater von Liege, im ukrainischen Volkstheater und im javanischen Theater Wayang Purwa. Jedoch in der künstlerischen Sprache jeder dieser Theatertraditionen erfüllt dieses Element unterschiedliche Sinnfunktionen.

Im Puppentheater von Liege benutzt man es, um den Zuschauern visuell den gesellschaftlichen Status der Gestalten auszudrücken. Diese Bühnenkonvention verlangt, dass die Größe einer Puppe im direkten Verhältnis zu ihrem sozialen Status zunimmt. Wenn die Größe eines einfachen Soldaten etwa 30cm, und die eines Ritters etwa 50cm ist, erreicht die Größe eines Prinzen-des Militärbefehlshabers-70cm, der König ist 90cm groß, und die Puppe, die Kaisers Karl den Großen darstellt, ist sogar 1,20m hoch (das Hauptrepertoire des belgischen Puppentheaters ist auf die Legenden über Karl den Großen aufgebaut).¹⁵

¹⁴ Sutardi, R.M. (1953), K. 8

¹⁵ Warsage de, R. (1905), S. 61-62

In der künstlerischen Sprache des Wayang Theaters weist die Größe eines Helden in erster Linie auf seine physische Kraft hin. Außerdem im kompliziert ausgearbeiteten System der Silhouetten-Charakteristik dieses Theaters spiegelt die Größe einer Figur auch die moralischen Gegenseiten wieder: Grobheit, Grobschlächtigkeit gegen Wohlerzogenheit, Höflichkeit, Feinheit. Daher kann im Gegensatz zu den Konventionen des belgischen Theaters eine javanische Figur des höheren gesellschaftlichen Status kleinwüchsiger als eine des niedrigeren Status sein. Und die Helden des gleichen gesellschaftlichen Status können durch Puppen unterschiedlicher Größe dargestellt sein.¹⁶

In dem ukrainischen Puppentheater beschränkt sich die Sinnfunktion einer Größe auf die Festlegung des Haupthelden einer Aufführung. Der Hauptheld in diesem Theater ist bedeutend grösser als die übrigen Gestalten. In der Kunstsprache dieses Theaters funktioniert die Gegenüberstellung: Hauptheld-übrige Figuren.¹⁷

Ein anderes Beispiel für die Nichtübereinstimmung der Bedeutung derselben Elemente in den Kunstsprachen verschiedener Theater kann man im Vergleich der Farbsymbolik in einer russischen Aufführung des „Petruschka“ und einer des javanischen Wayang Theaters sehen. Während in der Komödie „Petruschka“ das schwarze Kostüm des Arztes seinen gesellschaftlichen Status andeutet, zeigt die schwarze Farbe bei Wayangfiguren die Verwandlung eines Helden in einen Gott, zeigt seine mystische Charakteristik oder betont starken Willen in Bezug auf Selbstbeherrschung und die Fähigkeit zur Selbstkontrolle. Auf jeden Fall hat die Farbe keine Verbindung zur sozialen Charakteristik einer Person.

Bei allen Eigenarten der Kunstsprachen jeder Tradition in den Vorstellungen sogar territorial und kulturell weit voneinander entfernten Ländern, gibt es verblüffende Analogien. Höchstwahrscheinlich sind diese Analogien mit dem

¹⁶ Solomonik, I. (1983), S. 40

¹⁷ Galagan, G. (1982), S. 22

Wesen der Puppentheaterkunst zu erklären. Dafür werden hier zwei weitverbreitete Methoden der Kunstsprache des Volkspuppentheaters aufgeführt.

Auf der Inhalt-Ebene im System der Kunstsprache werden die Puppe, die Stimme des Schauspielers, Musik und Dekorationen einbezogen. Der übrigen Bühnenausstattung und sogar auch den Schauspielern, Musikern, sogar, wenn sie für die Zuschauer sichtbar sind, wird auf der Inhalt-Ebene eine sogenannte „Nullbedeutung“ zugeteilt. Das heißt, nach den Regeln desjenigen Theaters sollten sie von den Zuschauern ignoriert, nicht berücksichtigt sein, da sie keinen Bezug zur Aufführung haben. Das kann man im japanischen traditionellen Theater Bunraku und im javanischen Wayang Purwa sehen. Im japanischen Theater findet die Aufführung auf einem offenen Podest statt. Die Puppe wird vor den Augen der Zuschauer von drei Puppenführern gesteuert. Im javanischen Puppentheater wird die Aufführung von zwei Seiten gesehen, und diese Konvention gilt nur für die Zuschauer, die an der Seite des Dalang sitzen. In beiden dieser traditionellen Theater sind die Puppenführer für das Publikum sichtbar, aber da der Puppenspieler keinen Bezug zum Inhalt hat, muss er nach den Regeln des Theaters als unsichtbar gelten.

Solche „Nullbedeutung“ wird im belgischen Theater der Lenkstange zugeschrieben, die vom Kopfscheitel der Puppe nach oben geht und für die Zuschauer immer sichtbar bleibt; im Marionettentheater gilt das Gleiche für die Fäden, und im Wayang Theater für die Holzstöckchen, womit die Puppenarme bewegt werden.

Die zweite Besonderheit der künstlerischen Sprache des Volkspuppentheaters besteht darin, dass manche Elemente des materiellen Teils nicht ständig auf der Darstellungs-Ebene agieren, sondern dass sie in einzelnen Aufführungennur während einiger Momente anwesend sind. Man kann sagen, dass sie aus dem Sprachsystem mal eingeschaltet mal ausgeschaltet werden. Eines solcher Beispiele bietet das belgische Puppentheater. Wie schon gesagt wurde, bleibt ein Teil des Lenkstocks einer Puppe für die Zuschauer immer sichtbar. Nach den

Regeln des Theaters soll das Publikum diese Tatsache ignorieren-einfach nicht beachten-nicht sehen. Es gibt jedoch einige Szenen, wo die Konvention sich ändert, es sind die Kampfszenen. Da es häufig nicht klar ist, ob der Held tot oder nur verletzt ist, war es nötig, dass das Publikum das diagnostische Schema akzeptiert: wenn der Ritter zusammenbricht, seine Lenkstange fehlt aber nicht, bedeutet es, dass der Ritter nur verletzt ist. Andernfalls bedeutet es, dass der Ritter seine Seele dem Kriegsgott opferte.¹⁸ Auf diese Weise wird die Lenkstange zum Symbol des Lebens oder des Todes einer Person und wird in die Inhaltsebene als aktives Element aufgenommen.

Eine ähnliche Methode wurde auch in der russischen Aufführung von „Petruschka“ angewendet. Der Musiker, der neben dem Schirm stehend mit der mechanischen Orgel die Aufführung begleitete, hatte die „Nullbedeutung“-er sollte für die Zuschauer unsichtbar sein. In dieser Komödie jedoch gibt es manche Szenen, wo der Orgelspieler die Dialoge mit Petruschka führt, und somit wird er zur teilnehmenden Person dieser Aufführung. Dadurch wird der Orgelspieler in das System der vollwertigen Elemente der Inhaltsebene aufgenommen, das heißt, er wird in das System der künstlerischen Sprache der Aufführung einbezogen.

Solche Beispiele findet man auch im javanischen Theater. In den Vorstellungen des Wayang Purwa, das Holzstückchen für die Lenkung der Puppenhände, (ein Element der „Nullbedeutung“ auf der Inhaltsebene) benutzt, wird damit eine rein technische Funktion erfüllt. Manchmal jedoch verwandelt sich so ein Holzstückchen in einen Säbel und schlägt auf die Feinde des Helden ein. In den temporeichen Bewegungen der Kampfszenen kann der Held für die Zuschauer, die auf der Schattenseite plaziert sind, vom Bildschirm verschwinden- „sich in Luft auflösen“ (der Dalang bringt die Puppe schnell vom Bildschirm weg). Die Zuschauer legen keinen besonderen Wert auf dieses Verschwinden des Helden. Es wird einfach als technischer Eingriff in die Kampfszene angesehen. Wenn

¹⁸ Warsage de R. (1905), S. 70

das Verschwinden der Figur eine mystische Bedeutung bekommt, wird den Zuschauern vermittelt, dass der Held übernatürliche Qualitäten besitzt, z. B., dass er die Fähigkeit hat, sich zu dematerialisieren. Das heißt, dann, wenn dieser Trick als Bezeichnung eines bestimmten Begriffs durch das System der künstlerischen Sprache der Aufführung ausgedrückt wird.

Als nächstes wird hier die Ebene des abstrakten (symbolischen) Inhalts besprochen. Die Darstellung ist nur die äußere Hülle des Inhaltes. Hinter dieser Hülle verbirgt sich der Hauptsinn einer Aufführung. Durch die künstlerische Gestaltung der Dramaturgie strebt ein Theater an, mit seiner Vorstellung von der Realität, den Zuschauern sein „Weltmodell“ zu vermitteln. Und dieser Sinn wird durch das tiefgreifende Niveau seiner künstlerischen Sprache ausgedrückt. Auf dieser Ebene bekommen die konkrete Besetzung mit den Figuren, Inhaltswendungen und Konflikte einen neuen Sinn; sie werden zu Symbolen der abstrakten Ideen und Begriffe.

Es gibt kaum eine Theateraufführung, in der hinter dem Inhalt keine abstrakten Ideen verborgen wären. Die Entschlüsselung derselben ist viel schwieriger, als der Aufführungsinhalt zu verstehen. Das Verstehen des Aufführungssinns auf dem tieferen Niveau ist mit dem Wissen des allgemeinen Codes eines Volkes verbunden. Den Schlüssel zu diesem Code muss man in der Kultur der jeweiligen Gesellschaft-Philosophie, Geschichte, Religion, Moral usw.- suchen, da der Sinn dieser tiefen Ebene verbal in einem Theaterstück nicht ausgedrückt werden kann. Es ist nötig, zu klären, welche abstrakten Begriffe dieses Theater in seiner Vorstellung verschlüsselte und wie dieses Theater sie formell ausdrückt. Ein eindrucksvolles Beispiel des Verstehens des tieferen Sinns einer Aufführung bietet das javanische Wayang Theater, das mit Gestalten und Handlungen, einen ganz anderen Sinn, als die unmittelbar gezeigten Bilder, erfüllt. Besonders wichtige Funktionen erfüllen hier die nonverbalen Ausdrucksmethoden der Theateraufführung.

So kann man sagen, dass zwischen den konkreten und abstrakten Ebenen hierarchische Verhältnisse existieren; die erste Ebene stellt das Material für die zweite Ebene zur Verfügung. Es passiert Umcodierung der Bedeutungen: das Theater teilt den Helden und Handlungen bei Inhaltsrealisieren der Darstellungs-Ebene, neue, abstrakte Begriffe zu. Wie es konkret passiert kann man an den Beispielen aus der Komödie „Petruschka“ sehen.

Auf der Inhalts-Ebene wird mittels der Zusammenstellung bestimmter Elemente: lange Nase (Silhouetten-Charakteristik), scharfeckiger Kappe (Silhouetten- und Farbcharakteristik), hohes, näselpndes Sprachtimbre (Timbre-Charakteristik), Eröffnungsrede (verbale Charakteristik) wird den Zuschauern, die mit der künstlerischen Sprache der russischen Komödie „Petruschka“ vertraut sind, vermittelt, dass vor ihnen auf dem Schirm der Hauptheld der Aufführung Petruschka-ist. In einer anderen Puppe, die mit einem schwarzen Regenmantel bekleidet ist (Farbcharakteristik), einem breitkrepigen, schwarzen Hut auf dem Kopf (Farb- und Silhouetten-Charakteristik), und einer großen Brillen auf der Nase (Silhouetten-Charakteristik), Eintrittsrede (Wortcharakteristik) erkennt ein Zuschauer den Kontrahenten Petruschkas, den Arzt. Auf der Bühne läuft folgende Szene: Der vom Pferd gestürzte ruft den Arzt und danach, statt ihn für die Verarztung zu bezahlen, verprügelt er den Arzt mit seinem Knüttel. Auf der Inhalts-Ebene trägt diese Szene einen komischen Charakter. Auf der symbolischen Ebene jedoch bekommt sie einen ganz anderen Sinn. Hinter dieser Prügelei steht ein Konflikt zwischen zwei sozialen Typen. Die konkreten Figuren von Petruschka und Arzt erscheinen auf dieser Ebene als abstrakte soziale Zeichen und der Konflikt zwischen diesen beiden Protagonisten ist keine einfache Schlägerei, sondern der symbolische Zusammenprall zweier feindlicher, antagonistischer Schichten der russischen Gesellschaft. Dieser Sinn wird nicht direkt vermittelt. Ein nicht in den kulturellen Code eingeweihter Zuschauer kann diesen hintergründigen Sinn nicht erkennen. Und dieser hintergründige Sinn ist mit der historisch gebildeten, im zaristischen Russland feindseligen Beziehung

gegenüber andersgläubigen Ausländern verbunden. In der Regel waren die Ärzte damals Ausländer. In einem seiner Briefe schrieb Aleksander Puschkin¹⁹: „Die Zeiten heutzutage sind sehr traurig. Epidemie verwüstet St. Petersburg. Die Bevölkerung ist mehrere Male in Harnisch geraten. Unter den Menschen verbreiteten sich ganz absurde Gerüchte: es wurde behauptet, dass die Ärzte die Stadtbewohner vergiften Eine wütende Menschenmenge hat zwei Ärzte getötet.“²⁰

In der Komödie „Petruschka“ erscheint einem das Aufführungsfinale auf der Inhalt-Ebene völlig unlogisch und sinnlos. Im Finale erscheint nämlich ein Hund, und beim Anblick dieses Hundes verwandelt sich Petruschka, der vorher alle verprügelte oder sogar tötete, plötzlich in einen erbärmlichen Feigling und Schleimer. Er beginnt zu zittern, herumzuschwänzeln und sich bei diesem Hund einzuschmeicheln. Das alles jedoch hilft ihm nicht. Der Hund beißt Petruschka in die Nase, zerrt ihn hinter den Schirm und die Zuschauer hören nur das Abschiedspiepsen des Petruschka: „Ach, jetzt geht mein Köpfchen mit der Mütze verloren!“ auf der symbolischen Ebene jedoch ist diese Szene der Schlüssel zum gesamten philosophischen Aufführungsplan: Unfug, Töten und Raub können nicht ungestraft bleiben. In diesem Fall symbolisiert der Hund die Vergeltung.²¹

Auf der abstrakten Ebene sind die materiellen Elemente mehr als auf der konkreten Ebene in das System der künstlerischen Sprache involviert. Ein Beispiel dafür findet man im Wayang Theater. Der Schauspieler mit „Nullbedeutung“, die Schirmwand symbolisiert den Himmel, die Lampe-die Sonne und die Puppenreihen, die der Dalang links und nach entlang des Schirmbildes aufgestellt hat, symbolisieren die Menschheit.²²

¹⁹ Puschkin, Aleksander (1799-1837) ein berühmter russische Dichter und Schriftsteller

²⁰ Puschkin, A.: Gesammelte Werke. 1941, B.14, S. 184

²¹ Solomonik, I.(1983), S. 44

²² Harjowardojo, R. P. In: Australien Puppetry Guild. 5 –th annual report.1975

4. Die Hauptelemente der Theatersprache

Zu den Hauptelementen der Theatersprache gehören Wort, Timbre, Musik und Bewegungsart.

1. Wort. Die verbale Ausdrucksmethode dominiert im dramatischen Theater mit menschlichen Darstellern. Jedoch diese natürliche Ausdrucksweise der Ideen eines Menschen erweist sich als schwierig und eher unnatürlich für eine Puppe. Das Wort aus dem Mund einer Puppe kann sich nicht auf die Elemente der menschlichen Sprache stützen. Das Puppengesicht ist ohne Mimik, die Natur ihrer Gestik von der Natur der menschlichen Sprache losgelöst, die Lautstärke ihrer Sprache entspricht nicht der Kraft der menschlichen Stimme.

Ein Wort kommt hauptsächlich auf die erste Stelle in diesen Puppenaufführungen, die das Repertoire eines Dramentheaters kopieren oder eine Erzählung benutzen, ohne sie in die Form eines Dramas zu übersetzen. Zu den ersten Beispielen gehören das tschechische²³ und das deutsche Marionettentheater, für das zweite steht das traditionelle belgische Puppentheater. Jedoch am häufigsten strebt ein Puppentheater nach der Übermittlung des Hauptakzentes des Ideen- ausdrucks- auf die nonverbale, auf einer Skulptur (Puppe) angepasste Methode.²⁴

2. Timbre. Die spezifische Stimmfärbung eines Schauspielers wird sowohl im Theater mit lebendigen Schauspielern als auch im Puppentheater ausgenutzt. Sie dient der Charakterisierung der Figuren und deren Handlungen; sie kann Hinweise zum Alter, Charakter des Helden, seine Stimmung usw. geben. Manchmal wird mit dem bestimmten Schall, wie in einer europäischen Oper oder im Volkspuppentheater, z. B. in der russischen Aufführung mit „Petuschka“, wo ein hoher, greller Stimmtönen direkt auf den Haupthelden hinweist, operiert.

²³ In seinem Buch „Tschechisches Puppentheater“ schrieb J. Malik: „Das Publikum nahm das Puppentheater nur als ein Ersatz des Dramentheaters wahr... Die Mehrheit der Puppentheaterstücke sind Überarbeitungen des Schauspielrepertoires... Der Volkspuppentheaterschauspieler besaß kein eigenes Repertoire... Seine grobgemachten Puppen waren, wohl naiv... jedoch es war ein bewusster Versuch die lebendigen Schauspieler in Miniatur zu schaffen. Folglich war es, in der Mehrheit der Fälle die Nachahmung der Schauspielbühne.“ Prag, 1948, S. 6,7,10

²⁴ Salomonik, I. 1983, S. 34

3. Musik. Mit der Musiksprache wird hier die gesamte Musikbegleitung, außer der Sprache eines Schauspielers, in einer Aufführung bezeichnet. Während die Musikbegleitung im Theater mit lebendigen Schauspielern die leitende Rolle spielt, wird die Musiksprache in einem Puppentheater zu einem Hilfsmittel; sie ist aber gleichzeitig sehr wichtig, da sie die emotionalen Akzente kennzeichnet.

4. Bewegungsart. Im Theater mit menschlichen Schauspielern tritt dieses Mittel an die erste Stelle (Ballette, Pantomime, Zirkus). Im Puppentheater „spricht“ eine Puppe mit der Sprache der Gesten und drückt ihre Gedanken durch ihre Bewegungen aus.

Bei der Erforschung eines Volkstheaters ist es wichtig zu berücksichtigen, dass sich in verschiedenen Puppentraditionen die Arten der plastischen Sprache sowohl in Bezug auf die Stilisierung als auch in Bezug auf die symbolische Bedeutung voneinander unterscheiden können.

Wenn man das japanische Theater „Bunraku“²⁵ betrachtet, stellt man fest, dass dort die Sprache der Plastik der menschlichen Gestik sehr nahesteht. Die Puppen dieses Theaters „können ziemlich glaubwürdig jede beliebige Art der menschlichen Tätigkeit wiedergeben: sie können essen, sich umkleiden, Pfeife rauchen, weinen oder „harakiri“ machen.“²⁶

Die Gestik einer Marionette, sogar mit der maximalen Fadenmenge (sie könnte 20 Faden erreichen), ist mehr konventionell als die Gestik einer japanischen Puppe. Den Bewegungen einer Marionette ist eine gewisse Flüssigkeit eigentümlich, sie sieht so aus, als ob sie im Wasser schwämme.

Noch konventioneller sieht die Gestik einer Handschuhpuppe aus, da die Möglichkeiten der Finger des Schauspielers durch relative Ungelenkigkeit begrenzt sind. Das Fehlen von Füßen dieser Puppen läßt ihren Gang und ihr Laufen unnatürlich erscheinen.

²⁵ Bunraku-japanisches Theater, s. im Anhang, S. 380

²⁶ Brandon, J. (1970), S. 66

Ein hoher Grad der Konvention ist Bewegungen und Gestik einer traditionellen belgischen Puppe eigentümlich. Sie wird mit einem metallischen Stab, der an ihrem Scheitel befestigt ist, geleitet. Bei jeder Bewegung des Stabes baumeln Hände und Füße der Puppe unkontrolliert herunter, und ihr Kopf kann sich nur waagrecht drehen. Der belgische Historiker des Puppentheaters von Liege Rudolf de Varsage²⁷ schrieb: „Diese Tatsache [dass der Puppenkopf sich nur waagrecht bewegen kann] führt zu komischen Effekten: egal, auf welche Frage die Puppe „antworten“ sollte-bejahen oder verneinen-sieht ihre Antwort immer negativ aus.“²⁸ Oder wenn die Aufführungshelden zum Beispiel, miteinander kämpfen, gleichgültig „ob es ein Adliger oder ein einfacher Mensch ist, prügeln sie sich wie die Schauerer Männer auf der Straße. Sie machen sich übereinander her und schreien mit allen Kräften: „Komm zu mir, mein treues Schwert!“ Jedoch, weil die Tradition es nicht erlaubt die Puppen zu mechanisieren, bleibt die Klinge in der Scheide, und die Kämpfenden hauen einander wie echte Vagabunden, versetzen sich Schläge mit Füßen und Händen, prallen zusammen mit den Stirnen wie die Böcke oder betrunkene Stammgäste der Tanzlokale.“²⁹ Das Licht als Ausdrucksmittel kam erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Puppentheater wurde das Licht jedoch selten verwendet. Nur in dem traditionellen javanischen Wayang Purwa Theater wurde das Licht als symbolisches Mittel in das System der künstlerischen Sprache einbezogen. Bei der Aufführung des Volkstheaters kann man auf Worte, Musik oder Timbre verzichten. Die einzige Komponente der Theaterkunst, auf die nicht verzichtet werden kann, ist die Plastik. Das erlaubt, die Plastik als eine besonders wesentliche Komponente, die das Puppenspiel mit der Theaterkunst verbindet, zu betrachten.

²⁷ Die vollständige Artikel S. 171

²⁸ Warsage de R. (1938). In: Niessen, C. (Hg.) Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur, 1938, Jan. Nr.: 1

²⁹ Ebd., S. 67

5. Die Puppenstimme im traditionellen Puppentheater

Eine Puppe kann nicht selbst mit menschlicher Stimme sprechen. Die ästhetischen Gesetze des Theaters, das Gesetz der Übereinstimmung des Lauts mit der Darstellung und den plastischen Bewegungen verlangt danach, dass die Puppenstimme ganz anders klingt als die Stimme des menschlichen Schauspielers. Die Mehrheit der traditionellen Puppentheater in der Welt verwendet in der Regel Puppen, die kleiner als ein Mensch sind. Und je kleiner eine Puppe ist, desto höher die Frequenz der Tonschwingungen ihrer Stimme. Die größeren Objekte dagegen sprechen mit einer Bassstimme.

Im traditionellen Puppentheater wurden spezielle Methoden der Wiedergabe und Verbalisierung der Puppenstimme verwendet. Unter der „Sprache“ einer Puppe versteht man nicht nur verbale, sondern auch jedes beliebige rhythmisch- musikalische oder sonstiges Intonationssignal. In den Puppentheatern der Welt werden für die Schaffung der spezifischen Puppenstimme drei Methoden verwendet: die Veränderung der eigenen Schauspielstimme, das Textsprechen einer Puppe von einem Narrator (Erzähler), und die Verwendung eines Instruments für das Entstellen der menschlichen Stimme-eines Sprachmodifikators.³⁰ (z. B. „*Pischtik*“-russ., oder „*Swazzle*“-engl.)

Jeder, der einmal die Stimme von Petruschka, Pulcinella, Punch oder Polichinelle gehört hat, wird sie nie vergessen. Diese besondere Stimme wird mit Hilfe eines besonderen Instruments- „*Pischtik*“-erzeugt. Es gibt zwei Typen dieser Stimmmodulatoren. Zu dem ersten Typ gehört das Zungenaerophon.

³⁰ Sprachmodifikatoren: in oder Pito Russland-*Pischtik*, England-*Swazzle*, in Italien-*Fischio* oder *Pivetta*, in Spanien-*Lennqüeta*, *Cerbatana*, in Frankreich- *Sifflet-pratique*, in Rajasthan und Indien-*Booli*, in China-*U-dyu-dyu*, in Iran-*Sootak* oder *Safir*, in Ägypten-*Amana* genannt. Dabei findet die Reduktionsverfahren: Bestimmte Elemente der Sprache werden zur Darstellung ausgewählt und die andere werden eliminiert. Dabei zeigt es, dass mit der Verwendung der Sprachmodifikatoren die Reduktion der Sprache, ohne Verständlichkeit zu beeinträchtigen möglich ist. Und, dass der Dialog strukturiert werden kann, während

Handlungen und Gesten dazu dienen, um die Sprache zu klären. In: wepa.unima.org./en/voice.
Abgerufen am 29.06.2019

Dabei wird der Laut des Sprachmodifikators durch den Sprachapparat des Menschen moduliert. Zu dem zweiten Typ gehören die „*Mirlitonen*“³¹.

Im Puppentheater war das Zungenaerophon des ersten Typs weit verbreitet. Dabei wird das Zäpfchen als eine elastische dünne Membrane in einem Spalt zwischen zwei gebogenen Lamellen aufgespannt. Das Zungenaerophon wird zwischen den Zähnen zusammengepresst, oder es wird im Hals neben der Zungenwurzel plaziert, sodass die Fläche der Membrane sich parallel zur Richtung der ausgeblasenen Luft befindet. Dieses Instrument erlaubt dem Schauspieler ziemlich deutlich, eine gewisse Menge wahrnehmbarer Sprachtöne ziemlich deutlich zu erzeugen, ohne Stimmbänder dabei zu involvieren. Ein trainierter Schauspieler ist im Stande, den Sprachmodifikator von der Zunge zu entfernen und ihn wieder dort zu plazieren. So lösen sich die modifizierten Laute sehr schnell mit den „normalen“ menschlichen Stimmlauten ab. Dieser Prozess ist nur bei der speziellen Stimmaufstellung möglich. Dabei sollte berücksichtigt werden, dass ein Schauspieler, der mit den Puppen von unten arbeitet, seine Hände über den Kopf hebt, den er zurückwirft. In einer solchen Position droht dieses Instrument in den Magen oder in den Atemweg des Puppenspielers zu geraten.³² Trotzdem ist dieses Instrument in europäischen, nahöstlichen und zentralasiatischen Theatern weit verbreitet.

Ein anderes Instrument für die Lautmodifizierung ist „*Mirliton*“. Nach dem Prinzip des „*Mirlitons*“ sind auch die Blasinstrumente „*Kazoo*“ oder „*Zobo*“³³

³¹ Mirliton (franz.) ist ein durch Luftbewegung angeregtes Membranophon. Es wird eine an einem Hohlkörper befindliche dünne Membran durch Ansingen oder Ansprechen durch eine Öffnung in Schwingung versetzt, wodurch sich der Klang der Stimme verändert.

³² Gref, A. (2002), S. 2

³³ *Kazoo* und *Zobo* sind Blasinstrumente, die von afro-amerikanischen Bewohnern der USA im 19. Jhd. verwendet wurden. Diese Instrumente haben ihre Wurzeln in der afrikanischen Kultur. Heute sind sie vor allem in der Jasse Musik vertreten. In: www.kazoos.com.

aufgebaut. Dieser Sprachmodulator wird häufig in afrikanischen, süd-ostasiatischen und im tamilischen Schattentheater verwendet.³⁴

Die Materialien für die Herstellung des Lautmodulators sind unterschiedlich. Russische Puppenschauspieler, zum Beispiel, schlugen eine Münze platt. Bei der Herstellung wird auch die Anatomie des Kehlkopfes des Schauspielers berücksichtigt. Die Silbermünze wird hauptsächlich von europäischen Puppenschauspielern verwendet. Prinzipiell kann jedes nicht rostende Metall dafür benutzt werden. Ein berühmter Londoner Punch-Spieler, Konrad Frederiks, schreibt: „Ich verwende Aluminium. Früher habe ich auch Silber und Gold benutzt, danach habe ich verstanden, dass diese Metalle für mich zu schwer sind, da ich sehr schnell zwischen Lautmodulator und meiner eigenen Stimme wechsele. Wenn ich mit der Stimme von Punch spreche, schiebe ich den *Swazzle* auf den hinteren Teil der Zunge. Wenn ich mit meiner eigenen Stimme spreche, dann schiebe ich das Instrument auf den vorderen Teil der Zunge und dann-für die Stimme des Punch, wird das „*Swazzle*“ wieder zurückgeschoben. Die Straßenaufführungen dauern stundenlang und es wäre sehr ermüdend, währenddessen ein Instrument aus einem schweren Metall zu verwenden.“³⁵ Von manchen traditionellen Puppentheatern werden Knochen, Holz oder Bambus für die Herstellung des Lautmodulators verwendet.

Die Membrane des Sprachmodifikators ist sein wichtigstes Element. Sie soll aus dünnem, elastischem Material angefertigt werden, das während vieler Stunden im Mund eines Schauspielers seine Spannkraft nicht verliert. Europäische Puppenschauspieler benutzen dafür Leinen. Bruno Leone, ein berühmter neapolitanischer Pulcinella-Darsteller, erzählte dem Autor, dass er das geeignete Material nur in Spanien gefunden habe. Conrad Frederix sagte: „Das Band selbst (Membrane) ist jetzt sehr schwer zu finden, da diese heute aus synthetischem Material angefertigt werden. Und wir müssen feinen, dünnen Baumwollstoff

³⁴ Proschan, F.: Language in Folk Puppetry. Journal of American Folklore 94 (1981), S. 527- 555. In: Gref, A. (2002), S. 2

³⁵ Aus dem privaten Briefwechsel mit Gref, A. am 19.07.2020

benutzen, da der Stoff beim Durchweichen im Mund fester wird. Die Punch-Puppenschauspieler weichen sie in Bier ein, um die Membrane zu gerben; ein russischer Puppenspieler erzählte, dass er zu diesem Zweck die Membrane mit Zigarettenrauch anhauchte.³⁶

Die Rolle des Stimmmodulators wird hier zuerst am Beispiel der Petruschka Familie (Petruschka, Punch, Pulcinella usw.) gezeigt. Die Bestimmung der *Pischtik* (*Swazzle*) liegt nicht nur in der Verbalisierung der Puppensprache. Es ist ziemlich schwierig, die absolute Verbalisierung zu erreichen, da man mit Hilfe eines *Pischtik* nicht alle Sprachlaute deutlich wiedergeben kann. Die Verständlichkeit der Aussprache ist von der Individualität eines Schauspielers, der Anatomie seines Sprachapparates, der Position des *Pischtiks* im Mund, der Sprache, der Konstruktion und dem Material des *Pischtiks* sowie von der Spannung der Membrane abhängig.

In der Sprache der Puppe gibt es eine Reihe von Lautklischees, worauf hinzuweisen ist. Diese Lautklischees illustrieren das Puppenbenehmen, und werden sogar ohne Wortdialoge von den Zuschauern sofort fehlerlos verstanden. Das Lachen, Weinen, Seufzen, ein Ausruf sind die Sprachinstrumente einer Puppe, die durch ihre künstliche Sprache noch verstärkt werden. In Bezug darauf nimmt das Lachen von Punch eine besondere Stelle ein. Das Lachen ist das Zeichen dieser Figur. Dieses Lachen kann man mit nichts vergleichen, es ist mit nichts zu verwechseln, und ist die unabdingbare Eigenschaft der Puppe zugleich mit ihrer übergroßen Nase. Das Lachen begleitet praktisch alle Puppenbewegungen, formiert ihren Charakter und erläutert ihr Benehmen; und schließlich legt es seine Beziehungen zu den anderen Figuren der Aufführung und den Zuschauern fest. Die Abwesenheit des Lachens-sogar für eine kurze Zeit-ruft bei den Zuschauern ein Staunen hervor, als ob während der Aufführung der Ton ausgeschaltet wäre. Die gesamte Lautreihe der Aufführung ist die Abwechslung des Lachens von Petruschka-Punch mit anderen Lauten.

³⁶ Gref, A. (2002), S, 11

Dabei ist es nicht die Hauptaufgabe des *Pischtiks* in einer Aufführung. *Pischtik* und Schlegel (Schlagstock) von Petruschka-Punch sollten wegen der Natur der von ihnen produzierten Geräusche, als Musikinstrumente-einem Blas- und einem Schlaginstrument betrachtet werden, da sie eine jahrtausendlange Tradition im Puppentheater darstellen. Das Duett des *Pischtiks* und des Schlegels stellt die Musik der Aufführung dar. Diese Musik illustriert und formiert die Reihe der Puppenbewegungen und ist ausreichend, so dass die Verbalisierung von Dialogen häufig überflüssig wird. Somit findet der Prozess der Sprachreduktion statt. Diese Feststellung wird durch die Aufführungen des Puppentheaters in einer fremdsprachigen Umgebung bestätigt. Ohne ein Wort zu verstehen, lacht das Publikum an den gleichen Stellen der Aufführung. Das heißt die Sprache in einer Puppenaufführung ist wirklich fast überflüssig ist.³⁷

Die Entstehung der Sprachmodifikatoren als Theaterinstrument, führt man auf den Anfang des 17. Jhs. zurück.³⁸ Die Puppenaufführungen in Sevilla im Jahre 1608 wurden von dem Geräusch der *Cerbatana* („Erbsenwaffe“ oder „pneumatische Pistole“) begleitet. Und die Puppenspieler in Kastilien verwendeten im Jahr 1611 „*Pito*“ (Trillerpfeife); seine Phrasen wurden von dem hinter der Bühne stehendem Deuter wiederholt. Es wurde auch berichtet, dass die Puppenspieler in Italien eine „*Pivetta*“ (Diminutiv von *Pivo*-Trillerpfeife) für Textrezitationen verwendeten. Dabei sprach nur ein einziger Puppenspieler für alle Figuren mit unterschiedlichen „Stimmen“, das heißt er verwendete dafür Trillerpfeifen unterschiedlicher Größen (die Größe der Trillerpfeife bestimmt ihr Timbre). In Deutschland verwendete man die Sprachmodifikatoren, um die Sprache des Teufels zu symbolisieren. In England wurde in der Mitte des 17. Jhs. der *Swazzle* oder *Swotchel* (aus dem Deutsch *Schwassl* – das Gespräch, Geschwätz) während der Punch-Aufführungen verwendet.³⁹

³⁷ Siehe dazu die Fußnote 32

³⁸ Nach der Überzeugung von dem amerikanischen Forscher Frank Proschan

³⁹ Proschan, F. (1981), S. 527-555. In: Gref, A. (2002), S. 6

Es ist interessant die Benennungen der Sprachmodifikatoren zu analysieren. Frank Proschan schrieb dazu in seinem Artikel: „Wir finden auch die Verwendung dieses Instrumentes (Sprachmodifikatoren) bei den französischen Puppenspielern im 18. Jhd.: Im Jahre 1722 schrieb Abbé Cherier, dass die Aufführungen mit der Teilnahme von Polichinelle von den Ordnungshütern nur dann erlaubt wurden, wenn die *Sifflet-practique* verwendet wurde, bei dem der Kompanion, der die Fragen an Polichinelle gestellt hatte, involviert wurde. Die iranischen und afghanischen Puppenspieler verwendeten „*Safir*“, „*Wizwizak*“ oder „*Pustak*“, ein Schilfinstrument, das sie im Mund hielten. Und in dem türkischen Puppentheater Karagös wurde ein ähnliches Instrument-„*Nareke*“-verwendet. In Pakistan und Indien wird das Instrument „*Booli*“ („Sprache“, „Gespräch“) genannt, verwendet, außerdem nehmen an der Puppenspielaufführung ein Musiker oder Übersetzer aktiv teil. In dem ägyptischen Handschuhpuppentheater „Araguz“ verwendete der Puppenspieler den Sprachmodifikator „*Amana*“. Dabei sprach er manchmal entweder für alle Helden der Aufführung oder nur für den Hauptdarsteller-Araguz. Dabei nahmen an dem Gespräch auch die hinter dem Bildschirm sitzenden Musiker teil. Der Name „*Amana*“ (bedeutet wörtlich Garantie oder Bürgschaft) und wird im Gespräch dann verwendet, wenn zwei Menschen in Anwesenheit der Zuhörer etwas so besprechen wollen, dass die anwesenden Personen sie nicht verstehen können. Es ist bekannt, dass auch die chinesischen Puppenspieler die Sprachmodifikatoren verwendeten („*gou shuo*“), [...], und die koreanischen Puppenspieler sprachen mit knarrenden Stimmen durch ein Bambus-oder Schilfrohr.“⁴⁰

Die Verbalisierung der Puppensprache, das Verlangen nach der Texterklärung der Sprachmodifikatoren führte zu Entstehung einer besonderen Person in der Aufführung-den Übersetzer. Seine Rolle reduziert sich nicht zur Kommentierung der Handlung oder zur Erklärung schwieriger Passagen der deformierten Sprache des Puppenspielers. Vielmehr war der Übersetzer der Organisator der

⁴⁰ Gref, A. (2002), S. 6

Aufführung, das Verbindungsglied zwischen dem Publikum und der Puppe. Dieser Mensch bewegte sich ständig, lief hin und her, wendete sich mal zu den Puppen, mal zum Musiker und mal zum Publikum. Er übersetzte, fragte, antwortete und kommentierte, fragte nach Applaus und zwang das Publikum, großzügig zu sein, indem er einen Tanz begann oder das von den Puppen angefangene Lied aufgriff.

Die Hauptmethode der Textaufklärung besteht häufiger aus der Wiederholung der Worte, (die die Puppe sagte) als einer gestellten Frage. So zum Beispiel ein Dialog zwischen dem Punch und Judy: hier stellt nicht der Kommentator dem Punch die Fragen, sondern eine andere Puppe:

„Judy: What do you want?

Punch: A kiss!

Judy: A kiss! Girls and boys, shall I give Punch a kiss? “

Wenn man alle Schwierigkeiten der Verwendung von Sprachmodifikatoren analysiert, kommt die Frage: warum verwendet man überhaupt dieses Instrument, obwohl es eine andere Möglichkeit gibt, die Sprache oder Stimme eines Puppenspielers zu verändern? Frank Proschan erklärt es folgenderweise: „Die Motive, die dafür verantwortlich sind, kann man in der Tätigkeit eines Puppentheaters finden. Der charakteristische Laut des Sprachmodifikators zum Beispiel macht die Menschenmenge aufmerksam. Eine piepsende Stimme klingt grundsätzlich komisch, besonders für die Kinder, die den größten Teil des Publikums ausmachen...“⁴¹

Es gibt auch eine andere Version für die Verwendung dieses Instruments. Sogar wenn man sich nur auf eine europäische Tradition stützt, die sich am meisten von dem archaischen Theater entfernt hat, kann man feststellen, dass die modifizierte Stimme nur einer Puppe gehört, die die Verwandtschaft zu dem archaischen, ursprünglichen Theater beibehalten hat. Die seltsame Stimme Petruschkas, seine übergroße Nase, sein Buckel und seine Kleidung trennen ihn damit

⁴¹ Proschan, F. (1981), S. 527 – 555 In: Gref, A. (2002) S. 9

von den anderen Gestalten und rechnen ihn damit mehr dem Menschlichen, dem Diesseits zu. Die besondere, verzerrte Stimme ist die Stimme der Puppe. Alles andere-die menschliche Stimme, die der Puppe zugefügt wurde, ist nichts anderes, als ein Versuch, sie dem Menschen ähnlich zu machen.⁴²

⁴² Gref, A. (2002), S. 9

6. Das italienische Puppentheater

Das leicht nachzuweisende hohe Alter der italienischen Puppenkomödie verleiht ihr eine besondere Beachtung. Wenn man alle Entwicklungsperioden der „*Fantoccini*“ und „*Burattini*“⁴³, wie die Italiener ihre Marionetten nennen, verfolgt, bekommt man in der Tat ein mannigfaltiges, gesellschaftsbeschreibendes Bild. Der erste Schriftsteller, der über die italienischen Marionetten schrieb, ist der 1501 in Pavia geborene berühmte Arzt und Mathematiker Hieronymus Cardanus.⁴⁴ In seinem Werk „*De Varietate rerum*“ beschrieb er den Mechanismus zweier von Sizilianern vorgeführten Puppen, die durch die Natürlichkeit, mit der sie die menschlichen Bewegungen nachahmten allgemeine Bewunderung hervorriefen. In seinem Traktat „*De Subtilitate*“ beschreibt er diese Puppen folgenderweise: „Wenn ich alle die Wunderdinge aufzählen wollte, welche diese durch Fäden in Bewegung gesetzten Holzfiguren, die man gemeinhin mit dem Namen „*Magatelli*“ bezeichnet, verrichten, so würde ein ganzer Tag dazu nicht ausreichen, denn diese niedlichen Puppen spielen, fechten, schießen, tanzen, musizieren und zeigen sich ebenso geschickt in vielen anderen Dingen.“⁴⁵

⁴³ Fantoccini-ital. Winzig von fante (Kind), Marionette, Burattino ital.-Hampelmann

⁴⁴ Cardanus, Hieronimus (lat.)-Cardano, Girolamo (1501-1576) war ein italienischer Arzt, Philosoph und Mathematiker. Cardano wurde 1501 als uneheliches Kind in Pavia geboren. Er studierte in Pavia, Mailand und Padua, promovierte in Medizin und erlangte einen Ruf als hervorragender Arzt in ganz Europa. Die zahlreichen Angebote, als Leibarzt für verschiedene Würdenträger zu arbeiten, schlug er aus und lehrte stattdessen als Professor für Medizin an verschiedenen Universitäten. Cardano betätigte sich auch als Astrologe. Vermutlich wurde er 1570 in diesem Zusammenhang von der Inquisition für drei Monate inhaftiert. Er wurde gezwungen seine Professur niederzulegen und lebte bis zu seinem Tod 1576 als Arzt im Dienste des Papstes in Rom. Cardano hinterließ mehr als 200 Schriften zu den Themen Mathematik, Naturwissenschaften, Astrologie, Theologie und Philosophie. Cardano war ein Vorreiter der Wahrscheinlichkeitsrechnung, deren Grundlagen er in seinem „*Buch der Glückspiele*“ (*Liber der Ludo Aleae*) beschrieb. Darüber hinaus verbindet sich sein Name mit bestimmten Zykloiden, die beim Abrollen eines Kreises im Innern eines Kreises mit doppeltem Radius entstehen. Sie werden als *Cardanische Kreise* bezeichnet. In: de.bettermarks.com/mathe/cardano-girolamo

⁴⁵ In: Rehm, H., S. (1905), S. 136