

„HEUTE UND TÄGLICH WUNDER“

Geschichte(n) des tschechischen Puppentheaters

Von Rike Reiniger

Von Kult-Figuren aus vorchristlicher Zeit über mechanische Bergwerks- und Krippenspiele zu Schwarzem Theater, von Jahrmarktsattraktionen über künstlerisch-bildnerische Experimente zu Familientheatern, von Pimpler über Kašpárek zu Hurvínek, von der „nationalen Wiedergeburt“ zur „Prager Schule“ zeigt sich das tschechische Puppentheater in einer ebenso reichen wie interessanten und schwer faßbaren Vielfalt. Alle diese Erscheinungsformen und einige andere mehr lassen sich zwar unter dem Begriff „Puppentheater“ zusammenfassen. Das bedeutet jedoch nicht, daß sie notwendig in einem Entwicklungszusammenhang stünden oder sinnvoll unter einem Aspekt – sei es ein ästhetischer oder ein sozial-kultureller – zu sehen wären. Um eine Ahnung von der Bedeutung des Puppentheaters in Böhmen zu bekommen, sollen deshalb im vorliegenden Beitrag einige Kapitel aus seiner Geschichte herausgegriffen und mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung beschrieben werden.

Aus der Zeit des Barock stammen die ersten erhalten gebliebenen Quellen über böhmisches Puppentheater, vornehmlich Gesuche um Spielerlaubnis, aber auch Theaterzettel und einige wenige persönliche Dokumente. Aus diesem Material lassen sich Rückschlüsse darauf ziehen, warum gerade die Zeit des Barock für eine bestimmte Traditionslinie des Puppentheaters stilbildend wirkte. Matěj Kopecký gilt als der tschechische Puppenspieler schlechthin. Legende und Wirklichkeit des Puppentheaters der „nationalen Wiedergeburt“ sind zwei Seiten einer Epoche, welche für die gesellschaftlich-kulturelle Stellung des Puppentheaters von nachhaltiger Bedeutung war. Inwiefern sich nicht-tschechischsprachiges Puppentheater in Böhmen als kultureller Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe auffaßte, und wie sich ein solches Selbstverständnis auf Arbeitsprozeß und Rezeption auswirken konnte, sind offene Fragen von weitreichendem Interesse. Daß der derbe und eigenwillige Kašpárek zu einer sich harmlos vergnügenden Kinderfigur wurde, stellt sich als eine Entwicklung dar, die mit dem Interesse der Pädagogen an Puppentheater als Mittel der Erziehung ihren Anfang nahm. Einzigartig, mindestens was die Quantität der Beteiligten betrifft, ist die tschechische Amateurpuppentheaterbewegung. Sie schuf ein Potential, auf das die sich professionalisierenden Ensembles nach 1948 effektiv zurückgreifen konnten. Josef Skupa und das von ihm gegründete Theater Špejbl und Hurvínek stehen in einer Tradition von kabarettistischem Puppentheater, die von dem engen Kontakt zu Kabarett-, Revue-, und Unterhaltungstheater profitierte, sich aber auch die satirisch-komischen Elemente der traditionellen Dramaturgie und der überlieferten Puppenfiguren zunutze

machte. Puppentheaterinstitutionen und -organisationen, die nicht unmittelbar die Aufführungsproduktion betreffen, sind ein Bereich, der die Position des kulturellen Faktors Puppentheater verdeutlicht.

Diese hier skizzierte Auswahl an Aspekten der Geschichte des tschechischen Puppentheaters wird im folgenden anhand der zugänglichen Literatur erläutert und bewertet. Verwendung findet dabei die gründliche Quellenforschung von Jaroslav Bartoš, auf den sich letztlich alle tschechischen Arbeiten zur Puppentheatergeschichte beziehen,¹ sowie die ebenfalls konsequent auf Quellenauswertung basierenden Arbeiten Hans R. Purschkes, der sich Böhmen betreffend allerdings auf die deutschsprachigen Gebiete beschränkt.² Zdeněk Bezděk betrachtet das Puppentheater unter dem Gesichtspunkt der Repertoiregeschichte und kann dabei auf die intensive Publikationstätigkeit seit dem 19. Jahrhundert zurückgreifen.³ Jan Malík ist der Autor der einzigen in deutscher Übersetzung vorliegenden Veröffentlichung zum „Puppentheater in der Tschechoslowakei“; für den historischen Teil seiner Darstellung nennt er zwar keinerlei Referenzen, seine Kenntnis des Puppentheaters im 20. Jahrhundert beruht dagegen auf eigener Anschauung und auf seiner persönlichen, vielfach wegbereitenden Mitgestaltung.⁴ Außerdem wurden für die vorliegende Arbeit verschiedene Aufsätze zu Teilgebieten herangezogen, besonders aus der Sammlung „Svět loutkového divadla“ (Die Welt des Puppentheaters) von František Sokol⁵ und aus dem Heft „Czech Theatre 13“,⁶ einer – teils fehlerhaft ins Englische übersetzten – Veröffentlichung des Theaterinstituts Prag. Die Vergleichbarkeit der Lebens- und Arbeitsbedingungen von sächsischen und tschechischen Wandermarionettenspielern des 18. und 19. Jahrhunderts legitimiert in einigen Fällen das Hinzuziehen von Quellenmaterial und Literatur zu der sächsischen Form, um die tschechische anschaulicher zu machen. Hier sei die Streitschrift von Carl Wilhelm Chemnitz gegen das Marionettentheater von 1805 erwähnt,⁷ sowie die puppentheatergeschichtlichen Untersuchungen Olaf Bernstengels.⁸ Veröffentlichungen, die

¹ Bartoš, Jaroslav: *Loutkářská kronika. Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích* [Puppentheaterchronik. Kapitel aus der Geschichte des Puppenspiels in den böhmischen Ländern]. Praha 1963 zitiert die vielen deutschen Quellen nur in eigener tschechischer Übersetzung. Die Rezeption seiner Arbeit beruht dementsprechend auf eigener Rückübersetzung und ist folglich nicht ganz unproblematisch.

² Purschke, Hans R.: *Über das Puppenspiel und seine Geschichte*. Frankfurt/M. 1983. — Ders.: *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick*. Frankfurt/M. 1984. — Ders.: *Die Puppenspielertraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete*. Bochum 1986.

³ Bezděk, Zdeněk: *Dějiny české loutkové hry do roku 1945* [Die Geschichte des tschechischen Puppenspiels bis zum Jahr 1945]. Praha 1983.

⁴ Malík, Jan: *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei*. Praha 1948.

⁵ Sokol, František: *Svět loutkového divadla* [Die Welt des Puppentheaters]. Praha 1987.

⁶ *Czech Thater 13*. Hrsg. vom Divadelní Ústav Praha 1997.

⁷ Chemnitz, Carl Wilhelm: *Über den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen*. Zerbst 1805 (Reprint der Originalausgabe).

⁸ Bernstengel, Olaf: *Das sächsische Wandermarionettentheater des 19. Jahrhunderts – Ein museales Objekt?* In: *Die Spiele der Puppe*. Hrsg. von Manfred Wegener Köln 1989, 68–79.

sich konkret mit tschechischem Puppentheater auseinandersetzen, existieren im westeuropäischen Raum außerhalb Tschechiens nicht.⁹

Stilbildender Barock

In der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) bereisten englische, später auch niederländische und italienische Theaterleute ganz Europa. Ihr Repertoire setzte sich zusammen aus Trauerspielen mit geschichtlichen und religiösen Ereignissen als Vorlage – sogenannten Haupt- und Staatsaktionen –, Komödien aus dem Alltagsleben und Opern mit mythologischen Stoffen. Die Guckkastenbühnen bestanden aus zweidimensionalen Kulissen, die sich perspektivisch in die Unendlichkeit verlängerten, die Gesten der Schauspieler waren schematisch, ihre Sprechweise deklamatorisch. Die vielen Truppenmitglieder mit ihrer aufwendigen Ausstattung benötigten mehrere Transportwagen. Um angemessene Einnahmen zu erzielen, mußten sie an zahlungsfreudigen Fürstenhöfen gastieren oder in Städten spielen, wo ausreichend Publikum zu erwarten sein würde.¹⁰

Marionetten, die um 1600 in Italien aufgekomen waren und bald Verbreitung gefunden hatten,¹¹ dienten den Prinzipalen, neben anderen Kunststücken, als eine weitere publikumswirksame Sensation. Von dem königlich-sächsischen Hofkomödianten Johann Schilling, der 1651 um Spielerlaubnis in Prag ersuchte, ist bekannt, daß er Akrobatik, Fechten, Schauspiel, Puppenspiel und Tanzbären zeigte.¹² Pietro Gimonde aus Bologna, dessen Wanderungen Hans R. Purschke anhand von erhalten gebliebenen Spielgesuchen dokumentiert,¹³ scheint sich auf das Marionettenspiel beschränkt zu haben. Ein Vorteil dieser Spezialisierung liegt auf der Hand: Er benötigte, wie aus seinem Münchener Spielgesuch hervorgeht, lediglich zwei Mitspieler. 1656 erschien er mit seiner Marionettenbühne in München, ein Jahr später beantragte er in Frankfurt anläßlich der Kaiserwahl von Leopold I. zu spielen. Ebenfalls 1657 wurde über ihn aus Prag berichtet:

Das Spiel der kleinen Figuren kann Wohl passiren, wie manns machet, aber der Romanische Formb, wie sie darzu reden ortedliche Comedien von 2–3 Stunden representiren, ist wol etwas viel gallant, und unterhaltet einen nichts weniger als ein recht wahrhafte Comedie.¹⁴

⁹ International Bibliography of Puppetry. Hrsg. vom Charleville-Mézières Institut Internationale de la Marionnette. — Taube, Gerd: Annotierte Bibliographie wissenschaftlicher Abhandlungen zur Geschichte des Puppenspiels. In: Ders.: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, Tübingen 1995.

¹⁰ „Englische, niederländische und italienische Wandertruppen im deutschen Sprachgebiet“ und „Deutsche Wandertruppen: Wirkungsraum, Spielplan und Darstellungsweise“. In: Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, III. Band, Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959, 349–407.

¹¹ Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels, 55 f.

¹² Bartoš: Loutkářská kronika 8 f. Das Gesuch wurde bewilligt. Die Quellen darüber, wie das Gastspiel verlaufen ist, und was Schilling in Prag gezeigt hat, sind allerdings verloren.

¹³ Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels 56.

¹⁴ Ebenda 56. — Daß es sich um Pietro Gimondes Puppentheater handelt, ist Purschkes begründete Vermutung. Jaroslav Bartoš nennt diesen Brief des Kardinals Harrach das erste Zeugnis zu Puppentheater in Prag. Er bemerkt allerdings, daß Ferdinand Menčík ihn in

In Nürnberg bekam er 1658 keine Spielerlaubnis, trat aber trotzdem auf, 1659 fand er sich in Köln und 1662 in London. Bis nach Prag reiste auch der niederländische Prinzipal Jean Baptista Fornenbergh, für den beispielsweise schlesische und französische Mitspieler dokumentiert sind.¹⁵

Der Österreicher Johann Baptist Hilverding fing seine Karriere als Puppenspieler an. Sein Erfolg scheint ihn bewogen zu haben, später zum Schauspiel zu wechseln.¹⁶ Ein Marionettentheater-Gastspiel in Prag annonciert er 1713 folgendermaßen:

Mit gnädigen Consens einer hohen Obrigkeit. Wird man agiren in Ihro Hochgräffl: Excellenz, Herrn Graffen Sporck-Comoedien-Hauß auf der Neu-Stadt, unweit St. Joseph, mit großen Figuren anderthalb Ellen hoch, auf einem grossen Theatro, welches alle Commoedien 7 bis 8 mal verändert, und werden präsentiret die schönsten Opera-Machinen, mit allerhand poetischen Göttern, als die Commoedie es mit sich bringet, auch bey einer jeden Commoedie 5 biß 6 Tänzle oder Ballette. Diese grosse wohlgekleydete Figuren gehen frey auff das Theatrum und thun alle ihre Actionen wie lebendige Menschen, und kan man sie zwo drey Ellen über das Haupt noch sehen. Wofern jemand ist, der dergleichen so rar allhier gesehen, als von mir, wil ich 100. Ducaten verlohren haben. Das Ansehen wird es loben. Und heute wird agirt werden. Hercule und Alceste. Kurtzer Inhalt [...] Anmuthige Liebesintriguen und sonderbare Lustigkeit unseres Chambre und des Bauern werden den Augen grosses Contento verschaffen. Auch ladet heüt Chambre und Kilian Brustfleck zu einem lustigen Nachspiel alle curiöse Herren und Liebhaber freündlich ein, es wird keiner unvergnügt nach Hause gehen. Ein lustiges Nachspiel wird schliessen mit Töpfen schanschirt. Wird praecise umb 4. Uhr angefangen.¹⁷

Die Bemerkung des Zeitgenossen, das Marionettentheater sei unterhaltsam wie eine „wahrhafte“ Komödie, ebenso wie die Beteuerung des Puppenspielers, seine Figuren stünden Schauspielern in nichts nach, zeigt, in welchem Maße sich Marionetten- und Schauspiel glichen. Die Austauschbarkeit von Marionetten und Schauspielern läßt sich mit dem Darstellungsstil der Zeit erklären. Der barocke Schauspieler identifizierte sich niemals mit der Figur, die er darstellte. Er führte mit Hilfe von festgelegten Gesten, Bewegungen und Positionen im Raum eine Rolle vor.¹⁸ Marionetten imitierten mit Leichtigkeit die stilisierten Bewegungen. Zudem war die Beleuchtung durch eine Reihe von Kerzen vorne an der Bühnenrampe nicht sehr hell, die Fäden der Puppen blieben also verborgen. So kann vermutet werden, daß die erzielte Wirkung der des Schauspiels durchaus ähnlich war.

Auch was die erwähnten sieben bis acht Wechsel im Bühnenbild und die „Opera-Machinen“, also technische Feinheiten wie etwa Flugmaschinen für die „poetischen Götter“, betrifft, glich das Marionettentheater dem Schauspiel. Gerade die Ent-

seinem Werk „Přispěvky k dejinám českého divadla“ [Beiträge zur Geschichte des tschechischen Theaters]. Praha 1895, 91 f. ohne Quellenangabe zitiert.

¹⁵ Porschke: Über das Puppenspiel 51.

¹⁶ Kindermann: Theatergeschichte Europas 391–407.

¹⁷ Porschke: Die Entwicklung des Puppenspiels 59 f. — Jaroslav Bartoš vermutet das Puppentheater des Anton Josef Geissler hinter dieser Anzeige, aufgrund von Indizien schreibt Porschke dagegen Hilverding die Autorenschaft zu. Um welches Theatergebäude es sich handelt, ist unklar. Laut Kindermann: Theatergeschichte Europas, 593, eröffnete Graf Franz Anton Sporck sein Opernhaus erst im Jahre 1725.

¹⁸ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 2. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen 1989, 38–69.

wicklung eines Kulissensystems, das schnelle und häufige Verwandlungen ermöglichte und die immer ausgefeiltere Bühnentechnik waren ein wesentlicher Bestandteil der barocken Bühne.¹⁹ Bühnentechniker und Architekten arbeiteten teilweise sowohl für die große als auch für die Marionettenbühne.²⁰ „Tänze oder Ballette“ waren beliebte Einlagen in Tragödien, Komödien und Opern²¹ und die Figur des „Kilian Brustfleck“ ist als komische Rolle aus dem Schauspiel bekannt.

Es liegt auf der Hand, daß Prinzipale, die zwischen Puppen und Schauspielern wechselten und für beides eine bis auf die Größe fast identische Bühne verwendeten, das vorhandene Repertoire auch unterschiedslos mit Schauspielern oder Marionetten spielten. Folgende Stückvorlagen dokumentiert Jaroslav Bartoš für den oben erwähnten Johan Schilling:

Tragödien: Von der Heiligen Jungfrau Dorothea; Von dem grausamen und unerhörten Mord in Spanien [die damalige sensationelle „Spanische Tragödie“ des Thomas Kyd]; Von Julius Cäsar, dem ersten gewählten römischen Kaiser [das Shakespeare-Stück bzw. dessen Bearbeitung]; Vom Erzzauberer Doktor Faust [eine Marlow-Bearbeitung]; Vom reichen Juden von Malta [das Marlow-Stück].

Komödien: Von der frommen und keuschen Susanne; Von König Ahasver [eine Bearbeitung der englischen biblischen Komödie über die Königin Esther]; Von den verschwenderischen Söhnen; Vom Streit der zwei Ritter Etelmor und Trauenmor; Vom rasenden Roland [eine Bearbeitung des Liedes von Ariost] usw.²²

Das Interesse des anspruchsvollen städtischen Publikums am Marionettentheater blieb jedoch nicht lange bestehen. Möglicherweise verlor die technische Sensation eines annähernd vollkommenen Miniaturtheaters in dem Maße ihre Attraktivität, in dem sich ihr Neuigkeitswert abnutzte. Deshalb verzichteten die Schauspielgruppen auf die zusätzliche Verwendung von Puppen. Aus ihren Reihen lösten sich Marionettenspieler und wurden selbständig. Von nun an finden sich in den Spielgesuchen verstärkt Antragsteller, die sich ausdrücklich als Marionettenspieler bezeichnen.²³ Malík gibt ungefähr die Mitte des 18. Jahrhunderts als Zeitpunkt an, zu dem das Marionettentheater zwangsläufig mehr und mehr in ländliche Gegenden auswich, was, wie er es ausdrückt, zu einer „Proletarisierung dieser Art von Theater“ führte, deren einziger Vorteil die „massenweise Tschechisierung“ gewesen sei.²⁴

Für Aufführungen im Kontext der Hochkultur galt unabhängig von den Sprachkenntnissen der Zuschauer die Verwendung des Italienischen in Opern und die Verwendung des Lateinischen in Jesuitendramen als Norm.²⁵ Die zahlreichen auf

¹⁹ Ebenda 72–77.

²⁰ „The first puppet theater opera production was presented in 1668 in Rome, at the palace of Pope Clement IX [...] in a theater „apparatus“ prepared by Gian Lorenzo Bernini. It should be noted that the puppet „apparatus“ was made by the master who constructed theaters and settings for live actors.“ Jurkowski, Henryk: Transcodification of the Sign Systems of Puppetry. In: *Puppets, Masks and Performing Objects from Semiotic Perspectives*, Semiotica 47. Hrsg. von Frank Proschan, Amsterdam 1983, 135.

²¹ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* 61.

²² Bartoš: *Loutkářská kronika* 254.

²³ Ebenda 23.

²⁴ Malík, Jan / Kolár, Erik: *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei*. Prag 1970, 11.

²⁵ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* 37.

dem Kontinent reisenden englischen Komödianten und Marionettenspieler verwendeten zunächst ihre Muttersprache. Das Repertoire der Wandertruppen, wie etwa das des oben erwähnten Johan Schilling, bestand aus populären Bearbeitungen einer relativ geringen Anzahl von Stücken, deren Handlung dem Publikum meist bekannt war. Ein Blick auf die Aufführungspraxis zeigt zudem die starke Betonung des Visuellen und Spektakulären, so daß davon ausgegangen werden kann, daß die Aufführungssprache ein Inszenierungselement war, dessen Bedeutung nicht an die von reichen Kostümen, akrobatischer Virtuosität oder verblüffender Bühnentechnik reichte.²⁶ Durch die Einbeziehung von örtlichen Schauspielern (etwa schlesischer und französischer im Fall des oben erwähnten Niederländers) und später auch durch die Übernahme von Truppen durch örtliche Prinzipale, vollzog sich in den bis dahin von landesfremden Truppen bespielten Gegenden eine Verschiebung hin zu der jeweiligen Volkssprache.²⁷ Diese Entwicklung – „Tschechisierung“ in den böhmischen Ländern – die in anderen zuvor von englischen, niederländischen oder italienischen Truppen beeinflussten Ländern wie Deutschland, Dänemark, Rußland oder Polen analog ablief – brachte keine grundsätzliche Veränderung hinsichtlich des Repertoires oder der Aufführungspraxis, bedingte jedoch die zunehmende regionale Beschränktheit und damit Verarmung des Berufsstandes. Daß Malík vor dem Hintergrund der später sich entfaltenden Bedeutung des Tschechischen für die Entwicklung der Nationalkultur dies explizit als Vorteil herausstreicht, basiert auf einer Überschätzung der Rolle der Sprache im damaligen Puppentheater.

Europaweite Reisen wie die des Pietro Gimonde, oder Gastspiele wie die des Johann Peter Hilverding (des niederländischen Vaters des oben erwähnten Johann Baptist) am Hof Karls VI. sind für tschechische Marionettentruppen nicht dokumentiert.²⁸ Anschaulich wird ihre soziale Situation vielmehr in folgender Beschreibung eines polemischen Zeitgenossen:

Fast alle Marionettenspieler sind von ungebildeten Aeltern geboren, schlecht und armselig unterrichtet und eben so schlecht erzogen. Die meisten von ihnen haben als gemeine Soldaten

²⁶ Für die Aufführungspraxis des Handpuppenspiels in seiner traditionellen europäischen Form gilt sogar eine weitestgehende Unabhängigkeit von Sprachgrenzen: Für Petruschka, Punch, Pulcinella, Kasper, Hans Wurst und die anderen Figuren verwendeten die Puppenspieler Stimmverzerrer. Sofern die Handlung sich nicht allein durch das schlagkräftige Bühnengeschehen vermittelte, spielte der vor der Bühne positionierte Musiker die Rolle eines Übersetzers. Feustel, Gotthard: *Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*. Leipzig 1991, 61. – In Böhmen galt zudem ebenso wie in Österreich ein offizielles Sprachverbot auf der Handpuppenbühne, das möglicherweise durch Betreiben der Konkurrenz durchgesetzt wurde. Purschke: *Über das Puppenspiel* 53. – Allerdings hatte sich in den tschechischen Gebieten das Handpuppenspiel zu keinem Zeitpunkt neben dem Marionettentheater behaupten können; der Aspekt der Sprache und der „Tschechisierung“ wird dementsprechend für das Handpuppenspiel nicht gesondert diskutiert.

²⁷ Bartoš weist darauf hin, daß die offiziellen Schriftwechsel (Spielgesuche etc.) immer auf Deutsch abgefaßt wurden und daß sich in ihnen keine Hinweise auf die Aufführungssprache finden. Die Namen und die Herkunft der Puppenspieler seien aber deutliche Indizien dafür, daß sich das Tschechische auf der Bühne durchsetzte. Bartoš: *Loutkářská kronika* 49.

²⁸ Zu den Wanderungen vgl. Purschke: *Über das Puppenspiel* 51 f.

den größten Theil ihres Lebens im Kriege oder in der Garnison im näheren Umgange mit solchen Menschen verlebt, die oft mit den mannigfaltigsten Lasten vertraut sind und bey denen das sittliche Gefühl nur sehr wenig geweckt ist. Als Puppenspieler haben sie fortdauernd bey ihrem, das ganze Jahr hindurch dauernden Nomadenleben wenig Gelegenheit Gutes zu sehen und zu hören. An dem öffentlichen Gottesdienste nehmen sie höchst selten, oder auch wohl niemals Antheil [...].²⁹

Tatsächlich bestätigen auch andere Quellen, daß Puppenspieler aufgrund ihrer großen Armut und der ständigen Wanderungen in der Regel weder Schulbildung noch Zugang zur Hochkultur besaßen.³⁰ Genauso wie die Ausstattung und die handwerkliche Technik der Marionettenherstellung, wurde die genaue Kenntnis der Stücktexte vor der Konkurrenz gehütet und nur an den Nachfolger weitergegeben.³¹ Daraus ergab sich ein Konservatismus in Inhalt und Form, der sowohl die alten Stücke als auch die Kulissenbühne, die relativ steifen Drahtmarionetten mit ihren stilisierten Gesten und das deklamatorische Pathos der Sprachgestaltung in den traditionellen ländlichen Wandermarionettentheatern bis in das 20. Jahrhundert erhielt.

Die „nationale Wiedergeburt“ und Matěj Kopecký

Ein „Häuflein patriotischer Intellektueller“ nennt Jiří Hájek die ersten Wiedererwecker, die Ende des 18. Jahrhunderts „zur Belebung des nationalen Selbstbewußtseins der Volksmassen vor allem die Bühnenkunst [...]“ als wirksames Instrument betrachteten.³² Die Dominanz der deutschen Sprache auf den Theatern der städtischen Kultur ließ allerdings die ersten Versuche tschechischer Aufführungen scheitern. Der Prager Theaterunternehmer Joseph von Brunian, der seit 1768 das Kotzentheater betrieb, spielte 1774 das bekannte Volksstück „Herzog Michel“ auf tschechisch. Diese Aufführung gilt als die erste tschechische im bürgerlichen Kontext und fiel durch, weil die Schauspieler die Sprache nicht beherrschten.³³ Demgegenüber hatte sich in den ärmlichen Familienunternehmen der ländlichen Puppenspieler bereits seit einigen Jahrzehnten das Tschechische unbemerkt von der Hochkultur als volkstümliche Bühnensprache entwickelt.

Aus dem Wissen um die Diskrepanz zwischen den anfänglich erfolglosen Versuchen, ein tschechisches Schauspiel hervorzubringen, und der Popularität des

²⁹ Chemnitz: Über den nachtheiligen Einfluß 15f.

³⁰ Bartoš beschreibt den Konzessionsantrag des Puppenspielers Křištof Ludwig aus dem Jahre 1775: „Anstelle der Unterschrift sind drei Kreuze mit der Bemerkung „er konnte nicht schreiben.“ Bartoš: *Loutkářská kronika* 55.

³¹ Für das Deutsch-Sorbische Volkstheater Bautzen übersetzte Hildburg Zschiedrich zwei der von Jaroslav Bartoš gesammelten Stücke aus dem Repertoire der tschechischen traditionellen Marionettentheater. Zu der Textfassung von Don Juan (Don Sajn) heißt es beispielsweise, sie stütze sich auf die Handschrift des mährischen Puppenspielers Josef Ruml, der das Stück „aus dem Gedächtnis, wie es der Vater, der Großvater und der Urgroßvater spielten“, aufschrieb.

³² Hájek, Jiří: Tschechische Literatur in Vergangenheit und Gegenwart. In: *Literatur sozialistischer Länder. ČSSR*. Berlin 1985, 25.

³³ Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, V. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil), Salzburg 1962, 623.

ländlichen Puppentheaters als einer eigenständigen tschechischen Volkskultur entstand die – wie Bezděk sagt – endlos wiederholte Phrase von der großen Vergangenheit des tschechischen Puppentheaters, von den Puppenspielern als Volksaufklärern auf dem Land.³⁴ Die „traditionell enthusiastische Beziehung zu den Puppenspielern der Zeit der nationalen Wiedergeburt“ hielt sich bis in die Gegenwart; beispielsweise hieß es im Vorwort zu Bartošs Stückesammlung aus dem Jahr 1952:

Die patriotischen Volkspuppenspieler konnten am besten das geknechtete nationale Gewissen wachrütteln, gegen abergläubische und obskure religiöse Vorurteile kämpfen, ihre schlichte kleine Bühne wurde zur Tribüne aufklärerischer Ideen, sie kämpften gegen Unterdrücker und Ausbeuter mit der Stimme ihrer plebejischen Kritik am erlöschenden Feudalismus.³⁵

Noch 1997 schreibt Alena Exnarová in einer Publikation des Puppenspiel-museums, die Puppentheater hätten „das Nationalbewußtsein geweckt“, weil sie „das einzige in tschechischer Sprache betriebene Theater auf dem Lande“ gewesen seien, durch sie hätte das Volk „das tschechische und das Welttheater-Repertoire“ kennengelernt.³⁶

Die Puppentheater zeigten neben den überlieferten Stücken der Barock-Zeit seit Ende des 18. Jahrhunderts auch verstärkt dramatisierte aktuelle Ereignisse, vorzugsweise Verbrecher- und Skandalgeschichten. Sie spielten Stücke aus dem romantischen Ritter- und Räubermilieu in altertümelnder Sprache. Eine Zentralfigur der meisten Texte war Kašpárek (oder auch Pimprle) als Diener eines Grafen, Ritters, Generals oder als Wandergeselle, dessen Bestreben sich vor allem auf die Freuden der Sinne richtete.³⁷ Eine Ergänzung erfuhr das Repertoire durch die erste speziell für das Puppentheater produzierte Dramatik. Der Lehrer Prokop Konopášek (1785–1828) schrieb etwa 60 bis in die Gegenwart äußerst populäre Stücke – unter anderem „Posvícení v Hudlicích“ (Kirchweih in Hudlice), „Pan Franc ze zámku“ (Herr Franz vom Schloß) und „Jan Kovařík“ – ganz im Geist der alten Texte. Durchaus ambitioniert war das Werk von Jan Nepomuk Laštovka (1824–1877), der seine Themen aus der nationalen Vergangenheit, der Zeit der Hussiten, bezog. Von den vielen Gelegenheitsstücken und Improvisationen des folgenden oder ähnlichen Inhalts sind allerdings weder Titel noch Autor oder Text überliefert:

Ein reicher englischer Graf, der einem schändlichen unnatürlichen Laster ergeben ist, giebt dem Hanswurst, seinem Bedienten, den Auftrag, ihm einen schönen jungen Menschen zur Befriedigung seiner Wollust zuzuführen, und Hanswurst entledigt sich denn auch dieses Auftrages durch mündliche und pantomimische Erklärungen mit einer so großen Deutlichkeit, daß der Zuschauer eine vollständige Beschreibung von allen den unnatürlichen Lastern erhält, welche den Menschen so tief unter die Thiere hinabsetzen.³⁸

³⁴ Bezděk: *Dějiny české loutkové hry* 15.

³⁵ Ebenda 15f.

³⁶ Die Welt der Puppen gestern und heute. Hrsg. vom Museum der Puppenspiel-Kultur. Chrudím 1997, 12.

³⁷ Zum Repertoire der Wandermarionettentheater vgl. Bezděk: *Dějiny české loutkové hry* 9–20.

³⁸ Chemnitz: Über den nachtheiligen Einfluß 34.

Diese Zusammensetzung von Stücken als „das tschechische und das Welttheater-repertoire“ zu bezeichnen, entspricht mit Sicherheit nicht dem allgemeinen Konsens. Bezděk findet in den heute noch zugänglichen Texten der Zeit auch keine Hinweise auf patriotische oder aufklärerische Einstellungen der Spieler. Ob sich solche Absichten in den improvisierten Passagen der Kašpárek-Figur manifestierten, sei nachträglich durch nichts mehr auszumachen.³⁹ Daß die Puppenspieler einen Kampf gegen den Aberglauben geführt hätten, erscheint unverständlich, wenn ein Eiferer wie Carl Wilhelm Chemnitz gerade die Verbreitung des Aberglaubens durch die Marionettentheaterstücke kritisiert:

In den meisten Marionettenspielen machen der Teufel, der Drache, Hexen und eine ganze Schaar von bösen Geistern sehr bedeutende Rollen, und es wird darin nicht nur die Existenz dieser, dem ungebildeten Menschen noch immer so fürchterlichen Producte des Aberglaubens als völlig entschieden vorausgesetzt, sondern es wird auch der fürchterliche Einfluß derselben auf die Schicksale der Menschen, so wie die Verbindung sogenannter Tausendkünstler, (als Doctor Faust und Consorten) mit denselben, für die zum Aberglauben sehr geneigte Menschenklasse sehr überzeugend dargethan.⁴⁰

Die Zusammensetzung des Repertoires richtete sich einfach und erfolgreich nach dem Geschmack des Publikums, so daß 1771 das eben gegründete Wochenblatt „Neue Litteratur“ beklagen mußte, es gäbe allzuvielen Zuschauer,

die, ehe sie eine ernsthafte, rührende oder gar tragische Scene auf der Bühne ansehen sollten, lieber ihr Geld in der Kreuzerbude bei einem Marionettenspieler verachten würden.⁴¹

Bartoš bestätigt das und führt einen sich über mehrere Jahre hinziehenden Streit der Betreiber des Kotzentheaters mit einem Kleinseitner Puppentheater an, in dem der Schauspielprinzipal 1775 etwa forderte, dem Puppentheater solle verboten werden, zur selben abendlichen Uhrzeit Vorstellungen zu geben wie das Kotzentheater.⁴²

Neben dem Amusement wird aus dem Antrag des Puppenspielers Roman Waitzhofer ein weiterer Grund für die Beliebtheit des volkstümlichen Puppentheaters offenbar:

Gewöhnliche Soldaten, Handwerker und ähnliche Leute haben schon öfter erwähnt, daß sie den Eintritt für das richtige große Schauspiel nicht bezahlen könnten und daß sie aber dennoch gerne an einer solchen Unterhaltung teilnehmen würden.⁴³

Es bürgerte sich die Bezeichnung „Kreuzerbude“ für Puppentheater ein, die niedrigen Eintrittspreise von wenigen Kreuzern waren also offenbar ein wichtiges Argument.

Es wird deutlich, daß der tradierten Vorstellung von einem tschechisch-patriotischen, aufklärerischen Kulturvermittler bei näherer Betrachtung des Quellenmaterials ein durchaus anderes Bild vom Puppenspieler entgegensteht: Invalide Kriegsveteranen, Kinder von Fahrenden, Erfolglose anderer Gewerbe wählten den Beruf des Puppenspielers, weil sie keine andere Möglichkeit sahen, sich und ihre Familie

³⁹ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 17.

⁴⁰ Chemnitz: Über den nachtheiligen Einfluß 28 f.

⁴¹ Kindermann: Theatergeschichte Europas 621.

⁴² Bartoš: Loutkářská kronika 42.

⁴³ Ebenda 36.

zu ernähren. Sie bedienten in der Mehrzahl ein Publikum, an dem das konkurrierende Schauspieltheater kein Interesse hatte, die arme Landbevölkerung. Deren Vorstellung von Belustigung, einer Mischung aus derbem Witz, vergnüglichem Schauer und rührender Sentimentalität, bestimmte das aus Trivialdramatik bestehende Repertoire.⁴⁴ Das Tschechisch der Zuschauer war auch die Sprache der ländlichen Puppenspieler, was für diese bedeutete, auf ein regional begrenztes Publikum angewiesen zu sein, das zudem nur wenig bezahlte. Diese Puppenspieler konnten sich einen kulturell-politischen Ehrgeiz schlichtweg nicht leisten. Für das Interesse der Volksaufklärer am Puppentheater als tschechischer Volkskultur gilt das gleiche wie für das Interesse der Romantiker am Puppentheater als deutscher Volkskultur: Von Seiten der Puppenspieler blieb es unerwidert, ja meist sogar unbemerkt. Daß die traditionellen Wandermarionettentheater die Bewegung der „nationalen Wiedergeburt“ aktiv mitgestaltet hätten, kann nicht bestätigt werden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Puppenspieler in ihrer auf die tschechische Landbevölkerung ausgerichteten Lebens- und Arbeitsweise die Ziele der nationalen Wiedererwecker gleichsam beiläufig unterstützten. Die spätere Interpretation, Malík spricht von richtiger Wertung,⁴⁵ machte dann aus dem Puppenspieler einen engagierten Volksaufklärer der patriotischen Bewegung.

In der Gestalt des Matěj Kopecký (1775–1847), dessen Vater als Gaukler angefangen und später zum Puppenspiel gewechselt hatte, vereinigte

das Volksbewußtsein nachträglich die charakteristischen Züge aller dieser vielen Dutzende von Puppenspielern, die in den Jahren 1750 bis 1848 in den tschechischen Landgebieten umherwanderten [...]⁴⁶

Bereits 1862 erschienen die „Komedie a hry Matěje Kopeckého“ (Komödien und Spiele des Matěj Kopecký) im Druck. Daß die Stücke dieses Buches als die Kopeckýs ausgegeben wurden, liegt weniger an historischen Tatsachen, als daran, daß der Name Kopecký gewissermaßen schon das Genre des traditionellen Marionettentheaters bezeichnete. 1905 errichteten Theaterliebhaber in Týn nad Vltavou (Moldauthein) den ersten Gedenkstein für Kopecký. Sein 100. Todestag war der Anlaß für mehrere Ausstellungen, so auch in Moskau. In Koloděje nad Lužnicí (Kaladej) wurde dem „Loutkář – buditel“ (Puppenspieler – Erwecker) 1947 ein Denkmal gewidmet.⁴⁷

Ob der historischen Gestalt des Matěj Kopecký das anzurechnen ist, wofür das Symbol in der Fülle dieser Fälle geehrt wurde, ist mehr als zweifelhaft. Für die

⁴⁴ Die Zusammensetzung des Repertoires der benachbarten sächsischen Marionettentheater im 19. Jahrhundert analysiert Olaf Bernstengel so: „Die harte Arbeit und das gleichzeitige soziale Elend weckten Sehnsucht nach Idylle und ließen einen Blick „nach oben ins Schloß“ interessant erscheinen [...] Es gibt kaum ein Stück des Wandermarionettentheaters dieser Zeit, das nicht insgesamt der Trivialdramatik zugeordnet werden muß, bzw. das nicht über bestimmte Strukturelemente dieser Gattung verfügt.“ Bernstengel: Das sächsische Wandermarionettentheater 68 f.

⁴⁵ Malík/Kolár: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 12.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Ebenda 40.

Entwicklung des tschechischen Puppentheaters hat die in Rückprojektion entstandene Legende jedoch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Die tradierte Sichtweise auf Matěj Kopecký als nationalem Wiedererwecker entwickelte ein allgemeines Bewußtsein für das Puppentheater als Teil der nationalen Kultur und für das Potential seiner Wirksamkeit. So bereitete die Legende von den Puppenspielern der „nationalen Wiedergeburt“ den Boden für eine im Vergleich zu anderen europäischen Ländern einzigartige gesellschaftliche Anerkennung des Puppentheaters.

Das Spiel in anderen Sprachen

Da alle Spielgesuche auf deutsch abgefaßt wurden und sich in ihnen keine diesbezüglichen Hinweise finden lassen, fällt es schwer, die Spieler überhaupt einer Sprach- oder Nationalitätengruppe zuzuordnen. Bartoš schließt anhand von Namen und Herkunft auf die Aufführungssprache, ist aber gerade die Namen betreffend in der eigenen Arbeit wenig verläßlich.⁴⁸ Über einige Puppentheater gibt es jedoch Dokumentationsmaterial, das die Spieler eindeutig als Deutsche ausweist und ihnen so die Erwähnung in allen Untersuchungen zum Thema sichert.⁴⁹

Aus Cheb (Eger) ist etwa Andreas Schubert (1767–1838) bekannt, der jährlich vom 21. Dezember bis zum 2. Februar einen Krippenspielzyklus zeigte, dessen deutsche Texte zum Teil erhalten sind. Sein Neffe führte die Tradition mit Unterbrechungen bis 1891 fort. Die auf einem Brettchen stehenden Puppen wurden von unten mit einem Führungsstab und Fäden für die Arme geführt, die Dekorationsprospekte waren auswechselbar. Der Zyklus bestand aus neun Spielen mit Zwischenspielen, von denen jedes an drei bis vier Tagen zu sehen war.

Josef Mühlberger – auch „Halbritterhans“ genannt – und seine Frau bereisten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts das Erzgebirge und Westböhmen. Sie spielten mit großen Marionetten Moritaten wie „Der Schinderhannes“ oder „Die Geistermühle bei Saaz“.

Der Anfang des 20. Jahrhunderts in Mähren umherziehende Marionettenspieler A. Scheich wurde, wie Purschke anführt, für die Puppentheaterzeitschrift „Loutkář“ so portraitiert:

Scheich, der mit einem von zwei mageren Kleppern gezogenen Komödiantenwagen angekommen war, die Stücke durch einen Trommler verkünden ließ, patronierte Plakate aufklebte, drei Tage blieb und im Gasthaus spielte, gab „Der Millionärsohn, oder: Der Giftmord im Eichwald“, „Kaufmann Leander, oder: Unglück über Unglück“ und „Das Gespenst im Keller“. [...] Die Sprache des Puppenspielers war nicht gerade die beste. Seine Rede war mit deutschen Wörtern durchsetzt, und aufgrund der Betonung konnte man erkennen, daß er kein Tscheche ist.⁵⁰

⁴⁸ Purschke kritisiert: „Leider übersetzt Bartoš aus dem deutschen Gesuch nicht nur obige Angabe ins Tschechische, sondern macht sogar aus dem Vornamen Heinrich ein ‚Jindřich‘, was man wissenschaftliche Verfälschung nennt.“ Purschke: Über das Puppenspiel 97.

⁴⁹ In der Beschreibung der Puppenspieler Schubert, Mühlberger und Scheich wird Bezug genommen auf das Kapitel über Puppentheater in: Alexy, Eduard J. u.a.: Das Deutsche Volksschauspiel in Böhmen, Mähren und der Slowakei, Teil 2: Tradition und Wandel, Marburg 1984, 367–370 und auf das Kapitel über Cheb in: Purschke: Die Puppenspieltraditionen Europas, 218–225.

⁵⁰ Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels 138 f.

Die Spieler unterschieden sich von ihren tschechischen Kollegen kaum. Krippentheater mit Puppen war laut Bartoš „sehr verbreitet und beliebt“, ⁵¹ das Repertoire Mühlbergers und Scheichs entsprach der allgemeinen Vorliebe für Räuber-, Schauer- und Rührstücke, und die Arbeitsweise Scheichs wird gerade als Exempel für die Praxis der alten Wanderbühnen beschrieben. Die Aufführungssprache der traditionellen Puppenbühnen hing von den Kenntnissen der Spieler ab, einen Vorsprung vor den Konkurrenten hatten dabei diejenigen, die wie Scheich zwischen den Sprachen wechselten und damit ihren Wirkungskreis vergrößern konnten. So ergibt sich ein Bild von Puppenspielern, deren Selbstverständnis nicht auf einer ethnisch-orientierten, sondern eindeutig auf einer professionellen Basis beruhte.

Über die Tätigkeit nicht in tschechischer Sprache spielender Amateur-Puppentheater der Zwischenkriegszeit macht Malík in aller Kürze einige Angaben. ⁵² Offenbar tat sich bis 1939 die Karlsbader „Hölzerne Truppe“ unter der Leitung von Paul Löwy auch auf Gastspielreisen besonders hervor. Von 1935 bis 1938 zeigte in Prag die „Zwirn-Zupf-Truppe“ der Anni Schulz ein anspruchsvolles Repertoire. Das „Loutkové divadlo umělecké výchovy“ (Puppentheater der künstlerischen Erziehung) versuchte mit einer Reihe zweisprachiger Stücke sein Kinderpublikum für das Zusammenleben der deutsch- und tschechischsprachigen Bevölkerung zu sensibilisieren. Puppentheater-Gastspiele aus Deutschland sind ebenfalls dokumentiert. ⁵³ Während der Okkupation zeigte dann eine KdF-Handpuppenbühne, deren Leiter von 1942–1944 Hans R. Purschke war, ein Programm für deutsche Kinder in Prag. ⁵⁴ Außerdem gab es in der Zwischenkriegszeit zwei hebräisch- oder auch jiddisch-spielende Puppentheater: „Olam Habulat-Buboth“ in Mukačevo (Munkács), gegründet 1933 von Eugen Morvaý, und „Makkabi Hacair“ aus Brno (Brünn), gegründet 1937 von Walter Freud. Letzterer organisierte zusammen mit Jaroslav Dubský und Jan Bor noch im Lager Theresienstadt für die Kinder Puppentheateraufführungen. ⁵⁵ Zur Bereicherung der fortschrittlich-pädagogischen Aktivitäten verwendete die Lehrerin Irma Lauscherová Puppenspiel in der Schule des jüdischen Kulturvereins, bis diese 1942 geschlossen wurde. ⁵⁶ Erik Kolár erwähnt schließlich noch eine Handpuppenbühne namens „Bajka“ (Fabel) aus der Gegend von Těšín (Teschen), die seit 1948, wie lange ist unklar, auf polnisch spielte. ⁵⁷

Die Tatsachen, daß Amateur-Theater im allgemeinen auf das kulturelle Engagement ihrer Betreiber zurückgehen und daß die Aktivitäten der jüdischen Amateur-Puppentheater im besonderen für den Kontext der Kulturvereine dokumentiert sind,

⁵¹ Nach: Sokol: Svět loutkového divadlo 79.

⁵² Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 31f.

⁵³ Z. B. Max Jacob in einem Brief an seine Frau Marie vom 30. 1. 1922: „In 14 Tagen spielen wir in Karlsbad, ferner kommen Anfragen von allen Seiten,“ zit. nach Günther, Susann: „Von meinem Kasperltheater hab ich Dir noch nichts erzählt ...“ 75 Jahre Hohnsteiner Handpuppenbühne. In: Das andere Theater 3 (1996) 5–13, hier 8.

⁵⁴ Purschke: Über das Puppenspiel 139.

⁵⁵ Vavruška, Eduard: Loutky za ostaným drátem [Puppen hinter Stacheldraht]. Praha 1989, 28f.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Malík/Kolár: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 33.

lassen hier eine vorsichtige Einschätzung des Puppentheaters als bewußten Beitrag zum kulturellen Leben der jeweiligen Sprachgruppe durchaus zu. Allerdings reichen die vorhandenen Informationen nicht aus, um die Fragen zu beantworten, inwieweit sich diese Theater als Sprach- und Kulturvermittler verstanden, ob sie sich als Vertreter einer gesellschaftlichen Minderheit sahen und wie sich das auf die Spielplan-gestaltung, die Ensemblezusammensetzung, ihre Stellung unter den Amateurbühnen und das Zielpublikum auswirkte. Hier eröffnet sich ein Forschungsfeld, das aufgrund seiner zu vermutenden exemplarischen Strukturen bei gleichzeitig relativ guter Überschaubarkeit weiterführendes Interesse verdient.

Das Spiel der Lehrer

Der Einfluß von Pädagogen auf die Entwicklung des tschechischen Puppen-theaters ist, so Bezděk, oft konstatiert und selten erklärt worden. Er selbst führt einige historische Zusammenhänge an, die für dieses Phänomen wichtig gewesen sein könnten. Durch die „nationale Wiedergeburt“ sei eine Traditionslinie entstanden, in der gerade Lehrer sich um Hervorbringung von Kinderliteratur bemühten. Da die Vorstellungen der Wandermarionettentheater unter Kindern große Beliebtheit genossen (während das Interesse der Erwachsenen schwand), sei es verständlich gewesen, daß die Lehrer sich auch dieses Medium zunutze machten, als mit der Einführung der Schulpflicht erweiterte Anforderungen an die Erziehung gestellt wurden.⁵⁸

Nach und nach richteten Pädagogen in den Räumlichkeiten ihrer Schulen Puppentheater ein, als eine der ersten František Hauser 1852 und Ludmila Tesařová 1885 in Prag.⁵⁹ In Ermangelung von geeignet erscheinenden Stücken dramatisierten sie Märchen und Legenden selbst, und zwar streng wirkungsorientiert. Es wurde eine meist christliche Moral vermittelt, die zu einem bestimmten Verhalten anleiten sollte, zudem waren die Stücke hemmungslos patriotisch. Da die Lehrer-Autoren keine Erfahrung mit der Praxis des Puppentheaters hatten, gab es in der Dramaturgie keine Eigenständigkeit gegenüber Schauspielstücken, und in der Sprachgestaltung keinen Unterschied zwischen den einzelnen Figuren, auch nicht zwischen Kindern und Erwachsenen. An die Stelle eines kindlichen Weltverständnisses setzten die Autoren sentimentale Naivität.⁶⁰

Eine vielgespielte Autorin der Zeit, deren Märchen-Dramatisierungen mit Kaš-párek als Zentralfigur auch in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahr-hunderts neu aufgelegt wurden, war die Lehrerin Vojtěška Baldessari-Plumlovská (1854–1934).⁶¹ Der Arzt Karel Driml (1891–1929) schrieb ausgesprochen populäre Stücke mit der pädagogischen Funktion der Gesundheitsvorsorge, z. B. „Bacílínek“

⁵⁸ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 24.

⁵⁹ Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 13. — Hans R. Purschke übersetzt drei Stücke von Ludmila Tesařová ins Deutsche. Die Manuskripte befinden sich, wie alle Stückübersetzungen Purschkes, in den Puppentheatersammlungen München und Dresden.

⁶⁰ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 26 ff.

⁶¹ E b e n d a 32.

(Der kleine Bazillus), in dem es um die Tuberkulose ging – ein Stück, das sogar in mehrere Sprachen übersetzt wurde –, oder „Brok a flok“ (Schrotkorn und Holznagel), das 1923 zum 100. Todestag Pasteurs erschien.⁶² Ein weiteres pädagogisches Stück zur Gesundheitsvorsorge, geschrieben von der Lehrerin Květa Jarská, ist erwähnenswert, denn in „Co si zelenina řekla, když se bledých dětí lekla“ (Was das Gemüse sagte, als sich bleiche Kinder vor ihm scheuten), treten Dinge, nämlich verschiedene Gemüsesorten, als handlungstragende Figuren auf.⁶³

Wenngleich der Lehrer Bohumil Schweigstill (1875–1964) für seinen banalen Humor, seine fehlerhafte Sprache und seine literarische Wertlosigkeit von der Fachöffentlichkeit kritisiert wurde, spielten seine in der Zwischenkriegszeit populären Stücke eine wichtige Rolle bei der Umwandlung der Kašpárek-Figur zu einem harmlos-vergnügten Jungen.⁶⁴ Es entspann sich ein regelrechter „Streit um Kašpárek“, in dem vor allem Karel Kobrle (1888–1934), Übersetzer des französischen Guignol, entschieden dagegen eintrat, die traditionelle Figur zu verkindlichen.⁶⁵ Die Positionen in diesem Streit sollen an dieser Stelle skizziert werden, bezüglich einer ausführlichen Geschichte und Theorie der lustigen Figur muß jedoch auf die entsprechende Literatur verwiesen werden.⁶⁶

Der ursprüngliche Kašpárek der Volkstheater hätte sich sicherlich in dieser Selbstbeschreibung des sächsischen Hans Wurst erkannt:

[...] meine jetzige Religion hat dagegen nur 3 ganz kurze Gebote. Das erste heißt: Ede, bibe, lude; post mortem nulla voluptas. – Das zweyte lautet: Jeder ist sich selbst der nächste. Geschwind brich dem das Genick, der dir es brechen will. – Und das dritte heißt: Nimm's weg, wo's zu viel ist, und verschaffe dir gute Tage.⁶⁷

Und folgende Fähigkeiten wird auch Kašpárek gerne präsentiert haben:

Ich kann alles. Weiber foppen, Röcke auskloppen; Junge hübsche Mädchen streicheln. Und auch nach dem Takt liebäugeln; Rauben, plündern, stehlen, morden, Wie die Fürsten mit dem Orden; Zanken, schlagen, sengen, brennen. Und auch andern den Kopf einrennen; Grob und fein die Leute betriegen. Und so wie's gedruckt ist, lügen [...].⁶⁸

Daß es allerdings Kobrle um diesen Kašpárek ging, muß bezweifelt werden: Aus eigener Anschauung kann er ihn nicht mehr gekannt haben, und in Textbüchern tauchen solche improvisierten Passagen nicht auf. Auch die Guignol-Übersetzungen basieren auf dem zugänglichen Material, den zensierten Texten eines Guignol, dem

⁶² Von Karel Driml übersetzte Purschke das Stück „Ein Weihnachtsmärchen“.

⁶³ Von Květa Jarská übersetzte Purschke „Kasperl als Zoodirektor“.

⁶⁴ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 50 ff. – Von Bohumil Schweigstill übersetzte Purschke sieben Kasperstücke. Daß der Name der tschechischen lustigen Figur sich von Pimprle zu Kašpárek wandelte, schreibt Purschke dem Einfluß des deutschen Kasper zu, während Malík die Vermutung äußert, der Einfluß der tschechischen Dreikönigsspiele mit König Kaspar als Spaßmacher sei wichtig gewesen.

⁶⁵ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 51 f.

⁶⁶ Vgl. z. B. „Die Gattung leidet tausend Varietäten ...“, Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Taube und Gina Wein-kauff. Frankfurt/Main 1994.

⁶⁷ Chemnitz: Über den nachtheiligen Einfluß 25.

⁶⁸ Ebenda 32.

seine sozialkritische Schärfe durch Improvisationsverbot bereits genommen worden war.⁶⁹ Zu dieser Zeit, Anfang des 20. Jahrhunderts, übten besonders die Stücke des Münchner Grafen Pocci (1807–1876) einen großen Einfluß aus. Und dessen Kasperl Larifari wird so charakterisiert: Kasperls ganze Sehnsucht zielt auf ein einfaches, verantwortungsloses Leben ohne Arbeit, auf primitiven Lebensgenuß und auf ein Dasein ohne Anpassung an eine Gesellschaft, an der er keinen Anteil hat.⁷⁰

Kasperl Larifari benimmt sich nicht mehr derart anarchisch wie der oben zitierte Hans Wurst, gleichwohl ist er ein durchaus sozialwacher, respektloser Erwachsener. In dieser Gestalt war die lustige Figur seit den ersten Übersetzungen der Pocci-Stücke im Jahre 1912 dem tschechischen Publikum bekannt. Und an dieser Gestalt orientierten sich die tschechischen Autoren Karel Mašek, Jaroslav Hloušek oder auch Vaclav Sojka.⁷¹ Während in Deutschland der große Einfluß Poccis in der Erschließung der Kasperl-Figur für das Kindertheater zu sehen ist, interessierten sich die tschechischen Autoren besonders für die offene Dramaturgie Poccis, mit ihren ironischen Brechungen, aktuellen Anspielungen oder satirischen Subtexten, die auf verschiedenen Ebenen von Kindern und Erwachsenen rezipiert werden konnte. Kašpárek als tschechische Variante des Kasperl Larifari setzte sich jedoch nicht durch.

Eine extreme Position in der Diskussion um Kašpárek vertrat Jan Malík, der feststellt:

[...] jener letzte Mohikaner der Commedia dell'arte und symbolische Totem des Puppenspiels von Gestern ist nicht unvermeidlich. Im Gegenteil: das Dogma von der gesetzmäßigen Teilnahme des Kaspers an jedem Stück verführt häufig zum Schema, verleiht dem Schaffen der Puppenspieler manchmal das Gepräge einer allzu ausgelassenen Posse und ein anderes Mal wieder das eines Traktats mit erhobenem Zeigefinger und in der Regel schwächt gerade diese Figur den poetischen Lauf des Stückes.⁷²

Dementsprechend tauchte in Malíks Puppentheaterstücken die Figur des Kašpárek grundsätzlich nicht auf. Am Rande sei erwähnt, daß in Deutschland erst mehr als dreißig Jahre später eine solch radikale Auffassung formuliert wurde, und zwar mit P. K. Steinmanns Diskussionsvorlage „Ist der Kasper noch aktuell?“ aus dem Jahre 1968.

Bohumil Schweigstill schließlich, der auch unter den Pseudonymen Prokop Tichý und Jiří V. Klas veröffentlichte, schrieb Puppentheaterstücke und Märchen mit dem erklärten Ziel, Kinder zu unterhalten. Inhaltlich ähneln sich die Stücke, es geht meist um Konflikte zweier Jungen, dem klugen Kašpárek und dem kräftigen Honza mit Teufel, Drachen oder Räuber. Kein einziges seiner Stücke wurde von den anspruchs-

⁶⁹ Feustel: Prinzessin und Spaßmacher 84 f. — Zu den Folgen von Improvisationsverboten anhand des Fallbeispiels Berlin vgl. Weigel, Alexander: „Denen sämtlichen concessionierten Puppenspielern hierselbst“. Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810. In: Wegener: Die Spiele der Puppe 20–33.

⁷⁰ Nöbel, Manfred: Franz Pocci – Ein Klassiker und sein Theater. In: Wegener: Die Spiele der Puppe 48–66, hier 64.

⁷¹ Zum Einfluß Poccis auf die tschechische Puppentheaterdramaturgie vgl. Bezděk: Dějiny české loutkové hry 41–44.

⁷² Zit. nach: Česal, Miroslav: Der Mensch – Spieler auf der Bühne des Puppentheaters. In: Material zum Theater 149. Hrsg. vom Verband der Theaterschaffenden der DDR. Berlin 1981, 4.

volleren Kollegen geschätzt. Dennoch übte die einfache Dramaturgie und Figurengestaltung einen nachhaltigeren Einfluß aus, als alle anderen Positionen im „Streit um Kašpárek“.

Nach Improvisationsverboten, Zensur und Veränderungen der Zuschauerzusammensetzung war der anarchische Kašpárek verschwunden. Eine angepaßte Aktualisierung analog zu Kasperl-Larifari bildete nicht das vorrangige Interesse anspruchsvollerer Autoren, vielmehr hielt eine der wichtigsten Persönlichkeiten des Puppentheaters den Kašpárek für überholt und entwicklungshemmend. Daher ist es nicht verwunderlich, daß völlig unberührt von Kritik oder theoretischen Einwänden die große Anzahl simpel-pädagogisierender Unterhaltungsstücke in Kombination mit dem multiplikatorischen Effekt eines Puppenspiels der Lehrer die verniedlichte Kašpárek-Figur durchsetzte.

Das Spiel der Liebhaber

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden mit den Schulpuppentheatern auch erste Amateurpuppentheater. Die Gruppen organisierten sich bald und schlossen sich bestehenden großen Vereinen an, dem nationalen Turnverein „Sokol“, dem Arbeiterturnverein oder dem katholischen Turnverein „Orel“. Außerdem gab es Puppentheater der „Klubs der Vaterlandsfreunde“ und einen „Klub der Freunde des Puppentheaters“. Eine der ersten Sokol-Bühnen wurde 1874 in Kouřím (Kauřim) gegründet. Rund 60 Jahre später betrug die Zahl der Liebhabertheater bereits weit über dreitausend!⁷³ Im Jahr 1932 gab es 913 Sokol-Bühnen, 187 Bühnen des Arbeiterturnvereins, 167 Orel-Bühnen und 26 Armee-Bühnen, die insgesamt 10 425 Vorstellungen zeigten. Davon entfielen 7301 auf die Sokol-Bühnen, 1691 auf die Bühnen des Arbeiterturnvereins, 1339 auf die Orel-Bühnen und 94 auf die der Armee. Angaben über Schulbühnen und die Bühnen anderer Verbände fehlen.⁷⁴

Recht bald erschienen erste Editionen mit Texten für das Puppentheater: „Divadlo s loutkami“ (Puppentheater), später unter dem Titel „Storchovo národní loutkové divadlo“ (Storchs National-Puppentheater) schon im Jahr 1887, es folgten „Dětské loutkové divadlo pro školu i dům“ (Kinderpuppentheater für Schule und Haus) im Jahr 1898, und bis zum Ersten Weltkrieg weitere sieben Sammlungen.⁷⁵ Zudem gab es Bearbeitungen für das Puppentheater von Autoren wie Alois Jirásek oder Josef Čapek. „Pan Johannes“ (Herr Johannes), ein Schauspiel des ersteren, das Jindřich Veselý für das Puppentheater adaptiert hatte, bezeichnete die Kritik 1917 als „Grundstein einer neuen tschechisch-nationalen Puppenspielkunst“.⁷⁶

⁷³ Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 13. — Malík/Kolár: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 14 f. — Exnarová, Alena: Puppen Museum. In: Die Welt der Puppen gestern und heute 10–47, hier 39.

⁷⁴ Eine Statistik der Amateuraufführungen zwischen 1932 und 1936 (ohne Quellenangabe) ist zu finden in Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 32 f.

⁷⁵ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 25.

⁷⁶ Ebenda 69. — Von Josef Čapek erschienen „Wie das Hündchen mit dem Kätzchen den 28. Oktober feierte“ und „Wie die Kinder mit dem Hündchen und dem Kätzchen Nikolaus feierten“, in einer Bearbeitung für das Puppentheater, bei der nicht klar ist, ob sie von Čapek selbst oder einem anonymen Autor stammt. Vgl. Bezděk: Dějiny české loutkové hry 100.

Ebenfalls für den Amateur- und Schulgebrauch wurden in der Werkstatt Antonín Münzbergs Serienpuppen entworfen. Idealisierende Zeichnungen des Wandermarionettentheaters von Mikuláš Aleš inspirierten Karel Koblířs Gestaltung der Puppen, die seit 1912 als „Aleš-Puppen“, handgeschnitzt und koloriert, in großer Stückzahl produziert wurden. Als Begleitbücher erschienen „Vyzkoušené hry pro Alšovy loutky“ (Erprobte Stücke für Aleš-Puppen), der „Sborník Alešova loutkového divadla“ (Almanach des Aleš-Puppentheaters) und die „Dekoraci českých umělců“ (Dekorationen tschechischer Künstler), ein Band von Bühnenmodellen nach dem Kulissenprinzip.⁷⁷

Das erstaunliche Ausmaß der Amateurtheatertätigkeit wird in der Literatur bezeugt, etwa mit „der kritischen Voreingenommenheit gegen seine [des traditionellen Wandermarionettentheaters/R.R.] konservativen und dekadenten Formen“, ⁷⁸ mit dem Bewußtsein um den „Einfluß auf die Kinderzuschauer“ ⁷⁹ oder mit „new social needs [...] during the time of a strengthening aesthetic and educational movement“. ⁸⁰ Hilfreicher für das Verständnis des Phänomens ist jedoch die Feststellung Bezděks, daß sich die Amateure dem Puppentheater als interessierte aber distanzierte Beobachter genähert hätten. ⁸¹ Ein sich in solchen Zahlen manifestierendes Interesse konnte entstehen, weil das Puppentheater durch den Einfluß der Matěj-Kopecký-Legende als Teil der tschechischen Kultur anerkannt war. Doch ebenso wenig wie die Pädagogen standen die Amateure in einem personellen oder Traditionszusammenhang mit den auf die Zeit des Barock zurückgehenden Formen des ländlichen Wandermarionettentheaters. Von diesen unabhängig eigneten sich die Amateure das Medium Puppentheater als Feld der kulturellen Betätigung an. Die künstlerisch ambitionierteren unter den Liebhabertheatern legten sogar entschieden Wert darauf, sich von dem hergebrachten Stil abzuheben.

Zu diesen gehörte beispielsweise das „Loutkové divadlo umělecké výchovy“ (Puppentheater der künstlerischen Erziehung) in Prag. Der Lehrerverband hatte 1914 bekannte Künstler eingeladen, ein Puppentheater zu eröffnen, dessen Ziel in der ästhetischen Erziehung liegen sollte. Der Schwerpunkt der Inszenierungen wurde lange von den hier wirkenden bildenden Künstlern bestimmt. Hanuš Folkman (1876–1936) schuf in demonstrativer Ablehnung der traditionellen Form illusionistisch-realistische Puppen, deren Proportionen denen von Menschen entsprachen. Diese Richtung vertraten auch die Künstler Ota Bubeníček (1871–1962) und Vít Skála (1881–1967), ersterer mit deskriptiven Bühnenbildern, letzterer als Puppengestalter, der sogar reale Details wie echte Haare benutzte. ⁸² Den Spielplan

⁷⁷ Bílková, Marie: The Puppet through the eyes of visual artist. In: Czech Theatre 13 (1997) 4 f. und 7.

⁷⁸ Malík/Kolár: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 13. Es bleibt unverständlich, warum die Autoren das vorher als „Künder der zeitgenössischen Theaterkultur“ lobend hervorgehobene traditionelle Wandermarionettentheater zwei Absätze weiter derart disqualifizieren.

⁷⁹ Exnarová: Puppen Museum 37.

⁸⁰ Dubská, Alice: From the Hegemony of the Designer to Cooperation in Design. In: Czech Theatre 13. 33–44, hier 35.

⁸¹ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 22.

⁸² Dubská: From the Hegemony 35 f.

des Theaters charakterisierte der Autor und Dramaturg Václav Sojka für die Zeitschrift „Loutkář“ so:

[...] den Hauptbereich des Theaters bilden Stücke, welche scharfsinnigen Witz vereinen mit märchenhafter Phantasie und poetischen Passagen, die, während Kinder sie für sich verstehen, Erwachsene mit satirischen Seitenhieben zum Lachen bringen oder mit eigenen Gedanken fesseln (Mašek, Pocci, Vrchlický und Kraus' Faust-Bearbeitung). Als Retrospektive übergeht das Theater auch nicht pietätvoll nacherzählte alte Stücke der Kopecký-Puppenspieltradition, weil sie heute wertvoll sind (Oldřich und Božena, Herr Franz vom Schloß), und führt schließlich als künstlerische Untermieter Opern vor und greift nach literarisch wertvollen Stücken der großen Bühne (Lucerna).⁸³

In Erik Kolár (1906–1976) und Jan Malík (1904–1980) gewann das Theater in den dreißiger Jahren zwei Regisseure, die den Aspekt der Theatralität gegenüber der Visualität stärkten und den Besonderheiten des Spiels mit Puppen in ihren Inszenierungen Rechnung trugen. Beispielhaft für diese Linie war die Uraufführung des Puppenspiellklassikers „Míček Flíček“ von Jan Malík im Jahre 1936. Das vielfach übersetzte Stück⁸⁴ verbindet organisch Märchenelemente mit der modernen Realität, orientiert sich ohne moralisierende Pädagogik an der kindlichen Erfahrungswelt und hält sich als sicherlich erfolgreichstes Puppenstück der neueren Zeit bis heute in den Repertoires der Theater.⁸⁵ An diesem Haus kam außerdem im Herbst 1940 die wichtigste politische Amateur-Inszenierung der Okkupationszeit heraus, Antonín Hirschs Allegorie „Der Rattenfänger“ (Krysař). Skrupellose Politiker, der Bürgermeister und der Rat der Stadt, begegnen der Plage der – deutschen – Ratten und den Forderungen des Rattenfängers selbstsüchtig und stehen der Entführung der Kinder gleichgültig gegenüber, weil sie selbst keine haben.⁸⁶

Deutlich wird, daß die bildnerische Gestaltung den Naturalismus – im Theater „Říše loutek“ (Reich der Puppen) war es der Symbolismus und Expressionismus – des Schauspielertheaters experimentell auf das Puppentheater anwendete, und in der Spielplangestaltung bewußt Versuche mit verschiedensten Genres und einer eigenen Dramaturgie gemacht wurden.

Ihre konzeptionell-künstlerischen Ansätze waren mit den tradierten Theaterkonventionen der „volkstümlichen“ Puppentheater nicht vereinbar. [...] Die im Zusammenhang mit der Erneuerung entstandenen Puppentheater waren nicht von vornherein auf den Erhalt der Existenz ihrer Betreiber gerichtet, sondern galten den Künstlern als künstlerische Experimentierfelder.⁸⁷

Diese Beschreibung der ersten Bemühungen um künstlerisches Puppentheater in Deutschland und Österreich trifft auch den Kontext der Prager Bühnen „Říše loutek“, „Umělecká loutková scéna“ (Künstlerische Puppenszene), PULS (Pražská umělecká loutková scéna / Prager künstlerische Puppenszene) und einiger kleinerer, wie das erste öffentliche künstlerische Schattentheater in Čakovice.

⁸³ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 49.

⁸⁴ Purschke übersetzte den Titel mit „Bällchen Schnellchen“.

⁸⁵ Bezděk: Dějiny české loutkové hry 109 ff.

⁸⁶ Ebenda 128 ff.

⁸⁷ Taube: Annotierte Bibliographie 133 f.

Sowohl die Quantität der Amateurspieler als auch die intensive experimentelle Tätigkeit einiger Liebhabertheater spielten für den erfolgreichen und zügigen Verlauf der Professionalisierung des Puppentheaters nach 1948 eine wesentliche Rolle.⁸⁸ Aus den Reihen ersterer und den Erfahrungen letzterer konnten die neugegründeten Ensembles schöpfen, bis die Puppentheater-Ausbildung an der Akademie ihre ersten Absolventen hervorgebracht hatte.

Parodie, Revue, Kabarett und Josef Skupa

Für die gebildeten Städter blieb das traditionelle Marionettentheater mit dem Geruch bäuerlicher Naivität behaftet. Einige Künstler drängten deshalb auf Erneuerung, andere auf Bewahrung einer nostalgischen Kindheitserinnerung, und wieder andere machten sich das parodistische Potential des Theaters zunutze. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren besonders Parodien mit sogenannten lebenden Marionetten beliebt, also mit Schauspielern, welche die steifen Puppenbewegungen auf groteske Weise nachahmten, oder das Kartoffeltheater, reduzierte Handpuppen, mit denen das romantische Pathos der Marionetten karikiert wurde. In den Untertiteln solcher Stücke heißt es beispielsweise: „Travestie für Theater mit Puppen und solches mit lebenden Personen“ oder „Späßig erzähltes Stück mit Gesang für lebende (oder Kartoffel-) Marionetten“.⁸⁹ Ein Klassiker des Genres war Alois Gallat (1827–1901), sein bekanntestes Stück, eine Parodie auf Gozzis *Turandot*, hieß „Snofonius und Mordulina“ (1854).

Vor der Gründung der Tschechoslowakischen Republik 1918 wurde politische Satire in den Stücken für das Puppentheater hinter traditionellen Märchenmotiven versteckt. In „Honza na trůně“ (Honza auf dem Thron, 1912) des Journalisten Karel Horký (1879–1965) etwa finden sich solche halbverborgenen Hiebe gegen die Monarchie, gegen den Adel und die Kirche.⁹⁰ Oftmals handelt es sich vordergründig um Kinderstücke, deren politischen Inhalt nur die Erwachsenen rezipierten. Im Bewusstsein des Publikums müssen solche politischen Satiren durchaus eine Rolle gespielt haben: Die Pilsener enthüllten 1928 eine Gedenktafel, auf der es heißt, daß Kašpárek geholfen habe, Österreich-Ungarn niederzureißen.⁹¹ Welche Theater, welche Inszenierungen, welche Autoren hier eine besondere Rolle spielten, ist schwer zu rekonstruieren. Politische Zeitstücke erschienen vor Gründung der Republik nur in Ausnahmefällen im Druck, und später hatten sie sich überlebt.

⁸⁸ Die Gründung und umfassende staatliche Unterstützung von professionellen Puppentheatern in den osteuropäischen Ländern ging auf das Vorbild der Sowjetunion zurück, wo im Jahr 1931 mit Sergej Oblaszow als Leiter das erste staatliche Puppentheater geschaffen worden war. Vgl. Feustel: *Prinzessin und Spaßmacher* 170 f. und 176.

⁸⁹ Bezdek: *Dějiny české loutkové hry* 23.

⁹⁰ Ebenda 77.

⁹¹ Malík: *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei* 18. Die Gedenktafel bezieht sich auf die Tätigkeit des „Theaters der Ferienkolonien“, in welchem ab 1917 Josef Skupa wirkte. Näher beschrieben werden dessen politische Bühnenaktivitäten bei Malík allerdings nicht, und auch Eduard Vavruška erwähnt nur in einem Nebensatz, daß er „mit dem vorlauten, revolutionären Kašpárek und dessen satirischen Auftritten und Liedern half, Österreich niederzureißen.“ Vavruška: *Loutky za ostatním drátem* 13.

Nach dem Ersten Weltkrieg nahm das Puppentheater zudem vielfach Einflüsse des Kabarett auf. Trotz seiner kurzen Schaffenszeit wird Václav Sojka (1905–1926) als das größte Talent der Zeit betrachtet. Seine satirischen Stücke für das „Loutkové divadlo umělecké výchovy“ und für den Rundfunk – etwa „Basa“ (Die Baßgeige / das Kittchen), „Pohádka o žabě s mikádem“ (Das Märchen vom Frosch / Backfisch mit Bubikopf), „Ve službách vlasti“ (In Diensten der Heimat) oder „Ztracená kačenka“ (Das verlorene Entchen) – spielen eigenwillig mit den traditionellen Figuren und brechen auf groteske Weise die Illusion. Im „Pohádka o žabě s mikádem“ etwa gibt es eine Vorbemerkung „für Pädagogen und Nörgler“. Kašpárek kommentiert das Geschehen und kritisiert den Autor mit Bemerkungen wie:

Jetzt kommt irgendein Monolog. – Soll das da modern sein? – Oh je, Dichter [...] der ist bei uns ein seltener Gast; gewöhnliche Dichter wollen mit uns Puppen nichts zu tun haben. Und die Stücke für uns müssen dann solche völligen Pfscher schreiben, wie zum Beispiel der Autor von diesem hier.⁹²

Ebenso wie diese zeigen sich auch andere Parodien als durchaus selbstreflexiv in Bezug auf die Entwicklungen des Mediums Puppentheater: In einer Parodie tritt Kašpárek als steifer Lehrer vor einer aus Räufern bestehenden Klasse auf und karikiert damit die unbeholfenen Stücke der Pädagogen.⁹³ Gut geeignet für Parodierung sind die Massen an patriotischen Gelegenheitsstücken, die etwa die Person des Präsidenten derart glorifizieren:

Die Soldaten und Väterchen Masaryk, die haben uns die goldene Freiheit erkämpft!

Kašpárek bringt aus Prag ein Bild des Präsidenten für das Puppentheater mit:

Von jetzt an wird unser Väterchen Masaryk uns anblicken. Er wird schauen, wie wir ihn gern haben [...] und wird sich über uns freuen.

In einem anderen Stück werden die Kinder bewegt, diese Verse mitzusprechen:

Unser Väterchen Masaryk / wir Kinder versprechen Dir / Gehorsam und Liebe. / Wir werden hübsch spielen / wir werden niemals lügen / damit Du uns immer gern hast.⁹⁴

Sojka läßt Verse dieser Art in seiner Parodie „Ve službách vlasti“ von Kašpárek kommentieren:

Ich habe dieses gereimte Gerede nicht verstanden, aber das macht nichts, schlimmer wäre es, wenn das Publikum nichts verstehen würde, aber letzten Endes passiert das ja schließlich auch auf dem großen Theater, dort verstehen machmal sogar die Schauspieler selbst nicht das, was sie sagen.⁹⁵

Der Prager Architekt Vladimír Zákrevs (1880–1948) tat sich mit einigen kabarett-artigen Puppenrevuen hervor, etwa „Na dně mořském“ (Am Meerestag, 1926), in der die Personen Künstler, Musiker, Literat und Kašpárek auftraten. Wie die meisten, so richteten sich auch seine Stücke an ein gemischtes Publikum. Die Handlung

⁹² Bezdek: Dějiny české loutkové hry 55.

⁹³ Nejedly Svatopluk: Princezna a Loupešník [Prinzessin und Räuber], 1938 o.O. – Vgl. Bezdek: Dějiny české loutkové hry 104.

⁹⁴ Textbeispiele zit. nach Bezdek: Dějiny české loutkové hry 72.

⁹⁵ Ebenda 57.

vergnügte die Kinder, während die satirisch-politischen Anspielungen für Erwachsene bestimmt waren. In einer Vorrede erklärt Zákrevs die Konsequenzen:

Mit Rücksicht auf die Kinder habe ich grundlegende Gedanken nicht so drastisch entwickelt, wie es unser Leben, besonders das politische, eigentlich mit Recht verdiente.⁹⁶

Solche harmlosen satirischen Seitenhiebe auf das Bürgertum finden sich etwa in „Jak Kašpárek Jiráska oženil“ (Wie Kašpárek den Jirásek verheiratete), wenn der einfache Schreiber Jirásek mittels 50 Kilogramm weißen Papiers zu einem Meister-Bürokraten gemacht wird, um die Zustimmung des Brautvaters zu Hochzeit zu bekommen.⁹⁷ Autoren von Kinderstücken eines politisch-kritischen Inhaltes sahen sich zudem leicht mit dem Vorwurf konfrontiert, sozialistisch zu sein. František Ptáček (1893–1972) fühlte sich genötigt, seinen siegreichen Beitrag für einen Stückewettbewerb mit dem Kommentar zu versehen: „Nicht sozialistisch, sondern sozial“.⁹⁸

Ein ausreichendes Interesse des erwachsenen Publikums an regelmäßigen Abendvorstellungen hatte sich vor Josef Skupas erfolgreicher Tätigkeit noch nicht entwickelt, so daß Versuche wie „Sandwich Revue“, „Radio Revue“ und „Journal Revue“ von Jan Malík Ausnahmen blieben, die es mit dem Schauspiel-Kabarett nicht aufnehmen konnten.

Josef Skupa (1892–1957),⁹⁹ der als Student der Fakultät für angewandte Kunst in Prag intensiven Kontakt zur blühenden Kleinkunst- und Kabarettszene hatte, brachte solche Anregungen mit nach Pilsen (Plzeň). 1917 entwarf er zunächst Bühnenbilder für das Städtische Theater und schloß sich dann dem 1901 gegründeten „Divadlo feriálních osad“ (Theater der Ferienkolonien) an. Im Puppentheater entfaltete Skupa seine spielerischen, technischen und bildnerischen Fähigkeiten und führte Neuerungen ein wie kürzere Marionettenschnüre für mehr Beweglichkeit, verstärkten Einsatz von Licht als Gestaltungselement, Verzicht auf die barocke Szenographie. Durch Karel Novák (1862–1940), den bisherigen Leiter der Amateurgruppe, gewann er eine genaue Kenntnis des traditionellen Marionettentheaters. Aus der volkstümlichen Figur des Škrhola, die in vielem nicht mehr der aktuellen Realität entsprach, entwickelte Skupa 1920 den Špejbl. Die Sprachgestaltung mit einer Fülle an Wortwitzen ist dem Vorbild gleich, auch zeigen Špejbls Holzschuhe seine ländliche Herkunft. Skupa hatte Špejbl ursprünglich als Randfigur geplant und ließ ihn deshalb ebenso wie Škrhola in direkter Publikumsansprache das Bühnengeschehen kommentieren. Spätestens als 1926 die Figur des Sohnes Hurvínek – angelehnt an die traditionelle Figur des Kašpárek – dazu kam, trat das Paar in den Vordergrund.¹⁰⁰ Dessen Gegensätzlichkeit von einfältig und helle, von tiefem

⁹⁶ Ebenda 75.

⁹⁷ Von Jaroslav Průcha, vgl. Ebenda 78.

⁹⁸ Ptáček, František: „Princezna Nafta“, zit. nach Bezděk: Dějiny české loutkové hry 84.

⁹⁹ Wenn nicht anders angegeben, wird im folgenden Bezug genommen auf Makonj, Karel: Theatre of Josef Skupa. In: Czech Theatre 13, 49–52 und Bezděk: Dějiny české loutkové hry 113 f, 119 und 122 f.

¹⁰⁰ Zum Vergleich Škrhola-Špejbl und Kašpárek-Hurvínek siehe Vodičková, Eva: Josef Skupa a česká loutkářská tradice [Josef Skupa und die tschechische Puppentheatertradition]. In: Sokol: Svět loutkového divadla 129–139.

Baß und hohem Falsetto, die groteske Gestaltung und das komische Talent des Spielers Skupa ließ das Paar bald zu den zentralen Figuren der Inszenierungen werden. Ebenso wie das bekannte Prager Kabarettistenpaar Voskovec und Werich (V+W), mit dem zeitweilig über eine Zusammenarbeit verhandelt wurde, pflegten Špejbl und Hurvíněk (S+H) den satirischen Dialog über aktuelle politische Themen. Die Texte schrieben neben Skupa hauptsächlich Jiřina Skupová (1895–1970) und František Wenig (1898–1974). Die einzelnen Nummern waren teilweise aktuellen Prager Unterhaltungsrevuen entlehnt. Indem Skupa sie mit Puppen spielte, die ihrerseits die Revue-Darsteller karikierten, ergab sich eine doppelt komische Wirkung. Bereits 1927 war Skupa so erfolgreich, daß er ein Gastspiel in Prag gab, über das in der Kritik zu lesen war:

Der Pilsener Professor Skupa verursachte mit seinem Puppenkabarett in Prag fast einen Aufruhr. Nachdem in der Zeitung von dem Andrang der Enthusiasten berichtet worden war, versammelten sich zu der zweiten Vorstellung am Dienstag den 13. Dezember im Theater der künstlerischen Erziehung so viele Leute, daß überhaupt kein Platz mehr zu bekommen war.¹⁰¹

Zu Špejbl und Hurvíněk gesellten sich später die kleine Freundin Mánička, deren Tante Kateřina und der Hund Žeryk. Das Theater spielte einem Puppentheater entsprechend auch für Kinder. Die inhaltlich angepaßte Dramaturgie von einzelnen Nummern, die auf komischen Dialogen basieren, blieb für Kinder die gleiche.

Seit 1930 gab das ehemalige „Theater der Ferienkolonien“ seine Vorstellungen als professionelles „Plzeňské loutkové divadelko“ (Pilsener Puppentheaterchen). Es konnte sich fast als einziges Puppentheater des Landes während der nationalsozialistischen Okkupation halten und spielte an der Zensur vorbei Stücke, deren Untertexte vom Publikum verstanden wurden. Ein Zeitungskritiker faßt zusammen: „Skupas Puppen möchten wieder ihre nationale Sendung erfüllen, wie im Krieg.“¹⁰² Dazu gehörte besonders „Kolotoč o třech poschodích“ (Das Karussell auf drei Etagen, 1938) von Skupa und Wenig, eine Allegorie auf die politischen Verhältnisse, die als Gastspiel in ganz Böhmen und Mähren zu sehen war. Bezděk entschlüsselt die Anspielungen folgendermaßen:

Die aggressive Hausbesitzerin Frau Drbálková repräsentiert das Expansionsbestreben und die Ostpolitik Hitlers; sie bemüht sich um eine Hochzeit mit dem tschechischen Dickschädel Špejbl, wird aber abgelehnt. Das Motiv der Sängerin Marianne, die Špejbl auf dem Klavier begleitet, ist ein Symbol für die Beziehung der Tschechoslowakei zu Frankreich. Und der Besitzer einer Weltattraktion, Herr Kratinoha, der Špejbl und Hurvíněk für sein Jahrmarktsvariété engagiert und ihnen auf Druck seiner Freundin Frau Drbálková wieder kündigt, war auch in der bildnerischen Gestaltung eine Karikatur Chamberlains mit seinem bekannten Regenschirm.¹⁰³

Unter dem Pseudonym Jiří Kubeš schrieb Jan Malík die Stücke „Voničky“ (Blumensträuße, 1940), „Ať žije zítřek!“ (Es lebe der morgige Tag!, 1941) und „Dnes

¹⁰¹ Vodák, Jindřich: Ubohý Hurvíněk [Elender Hurvíněk]. *České Slovo* vom 16.12.1927, zit. nach: Sokol: *Svět loutkového divadla* 43.

¹⁰² Vodák, Jindřich: Skupovy Loutky s hrou velmi časovou [Skupas Puppen mit einem sehr zeitgemäßen Stück]. *České Slovo* vom 15.2.1939, zit. nach: Sokol: *Svět loutkového divadla* 50.

¹⁰³ Bezděk: *Dějiny české loutkové hry* 119.

a denně zázraky“ (Heute und täglich Wunder, 1942) für Skupas Theater. Von den Okkupanten unbeanstandet, weckten die 147 Vorstellungen von „Voničky“, einem Stück in der Tradition von Jirásek, mit Zitaten von Erben und anderen, im Jahr 1940 bei dem tschechischen Publikum starke patriotische Emotionen. Skupas erfolgreichste Inszenierung der Okkupationszeit, „Ať žije zítřek!“, handelt von einer Zeitmaschine, mit der Špejbl und Hurvíněk in die Vergangenheit reisen. Die Batterie der Maschine droht zu versiegen und es entspinnt sich dieser Dialog:

Hurvíněk: Papa [...] Špejbl: Was ist? Hurvíněk: Die Lampe geht fast aus! Špejbl: Soll sie doch ausgehen – soll sie doch ausgehen, aber ich darf nicht ausgehen! Ich möchte leben! Hörst Du? Ich möchte leben! Hurvíněk: Ja Papa. Ich möchte auch leben.¹⁰⁴

Schließlich reisen Vater und Sohn glücklich in den morgigen Tag, was leicht als die Zeit nach der Okkupation verstanden wurde. Malíks drittes Stück für Skupa, „Dnes a denně zázraky“, geschrieben nach dem Attentat auf Heydrich, zeigt einen resignierten Špejbl, der erkennt daß die wunderbare Fähigkeit seines Sohnes, Wünsche in Erfüllung gehen lassen zu können, niemandem einen Vorteil bringt.

Bis Ende 1943 spielte das Ensemble als Tourneebühne für Kinder und Erwachsene, dann wurde Skupa aufgrund seiner Kontakte zu einer Widerstandsgruppe in Chrást (Chrast) bei Pilsen verhaftet und nach Dresden ins Zuchthaus verschleppt.¹⁰⁵ Im Programmheft des Theaters heißt es über seine Rückkehr:

Im Februar 1945 gelang es Skupa, aus dem brennenden Gefängnis in Dresden zu fliehen. Die Puppen Špejbl und Hurvíněk verbrachten die Kriegszeit im Tresor der Gestapo. Nach dem Krieg fand sie ein kleiner Junge, weggeworfen auf einem Abfallhaufen, er übergab sie Skupa, und so begann eine neue Etappe ihres Theaterlebens.¹⁰⁶

Skupa nahm den Spielbetrieb bereits im September 1945 im Saal der „Kleinen Operette“ in Prag wieder auf. 1948 wurde diese Bühne als erstes Puppentheater des Landes genossenschaftlich organisiert. Am 3. Februar 1948 erhielt Josef Skupa als herausragende Puppenspielerpersönlichkeit den Ehrentitel „národní umělec“ (Nationalkünstler).

Verbände, Zeitschriften, Ausstellungen, Museen, Ausbildung

Ein erstes Treffen tschechischer Puppenspieler organisierte bereits im Jahr 1903 das Amateurtheater des „Klub vlasteneckých rodáků“ (Verein patriotischer Landsleute) in Třebenice, ein zweites folgte 1904 in Pilsen, ausgerichtet vom Theater des „Spolek českých feriálních osad“.¹⁰⁷ Unter der Federführung von Dr. Jindřich Veselý wurde 1911 der „Česky svaz přátel loutkového divadla“ (Tschechischer Verband der Freunde des Puppentheaters) gegründet. Den Mitgliedern ging es

¹⁰⁴ Ebenda 125.

¹⁰⁵ Anders als etwa bei Feustel angegeben, spielte Skupas Theatertätigkeit keine auslösende Rolle für seine Verhaftung. Vavruška: Loutky za ostnatým drátem 13–17.

¹⁰⁶ Prager Marionetten-Theater Špejbl & Hurvíněk, Programm: Helena Stáňová.

¹⁰⁷ Vgl. hier und im folgenden wenn nicht anders angegeben Malík/Kolár: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 15 ff., sowie Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 15 ff. und 22 ff.

gleichermaßen um Puppentheater als Kunstform wie als Phänomen der Folklore. „Die Zentralstelle für Puppenspieler beim Masaryk-Institut für Volkserziehung“ (Loutkářské soustředění při Masarykově lidovýchovném ústavu v Praze), gegründet 1923, war ein Zusammenschluß, der unter anderem regelmäßige Fortbildungskurse für Puppenspieler anbot, Dekorationen für Amateurpuppentheater drucken ließ und vor allem bis 1940 weitere fünf nationale Puppenspiellertreffen organisierte.

Im Jahr 1929 entstand in Prag der „Svaz slovanských loutkářů“ (Verband der slawischen Puppenspieler) mit Vertretern aus der Tschechoslowakei, Rußland, Polen, Serbien, Kroatien, Slowenien, Bulgarien und der Lausitz. Zur Gründung der „Union Internationale de la Marionnette“ (UNIMA), ebenfalls 1929 in Prag, erschienen Vertreter aus elf europäischen Ländern, bei weitem nicht nur Puppenspieler, sondern auch Theatertheoretiker, Schriftsteller, Kritiker und bildende Künstler. Zum ersten Präsidenten wurde Jindřich Veselý und zum Generalsekretär Václav Sojka-Sokolov gewählt. Wieder Tschechen – nämlich Josef Skupa und Jan Malík – lösten die beiden 1933 in ihren Ämtern ab. Die folgenden Kongresse fanden in Paris (noch 1929), in Liège (1930) und in Ljubljana (1933) statt, der für Köln geplante fiel aus politischen Gründen aus. Den ersten Nachkriegskongreß (1957) richtete wieder Prag aus. Außereuropäische Mitglieder aus den USA und Japan reisten bereits zum zweiten, bzw. dritten Treffen der Union an. Die Bedeutung der UNIMA ist bis heute nicht geschwunden, im regelmäßigen Abstand von vier Jahren finden internationale Kongresse statt, nationale und regionale Untergruppen sind auf den verschiedensten Gebieten für die Entwicklung des Puppentheaters tätig.

Die Herausgabe der Zeitschrift „Český Loutkář“ (Der tschechische Puppenspieler) ist dem „Verband der Puppentheaterfreunde“ zu verdanken. Ein Ziel der Zeitschrift war es u. a., neue tschechische und übersetzte Stücke für das Puppentheater zu veröffentlichen und so das Medium in einen internationalen kulturellen Kontext zu setzen. Dank dieser Bemühungen wurden die ersten Versuche von künstlerisch ambitioniertem Puppentheater aus Deutschland rezipiert, ebenso wie die Kasper-Stücke des Grafen Pocci. Gleichfalls wichtig waren die Übersetzungen der französischen Guignol-Stücke. Sie machten das von Marionetten dominierte tschechische Puppentheater vertrauter mit den Handpuppen. Die von der Zeitschrift angeregten Bearbeitungen tschechischer und internationaler Klassiker fanden allerdings mangels einer ausreichenden Erwachsenen-Publikums wenig Eingang ins Repertoire.¹⁰⁸

Nach nur zwei Jahrgängen mußte der „Český Loutkář“ 1913 sein Erscheinen einstellen, wurde dann aber 1917–1939 als „Loutkář“ und nach dem Krieg als „Československý Loutkář“ neu herausgegeben. Heute erscheint die Monats-Zeitschrift wieder unter dem Namen „Loutkář“ und präsentiert Kritiken, Interviews, theoretische Aufsätze, Festival- und UNIMA-Informationen sowie Stücktexte. Von 1923 bis 1938 verlegte Antonín Münzberg die Zeitschrift „Naše Loutky“ (Unsere Puppen), vom 5. Jahrgang an unter redaktioneller Leitung von Jaroslav Bartoš. Während der Okkupation gab Jan Malík ohne Zensurbewilligung die „Zprávy Loutkářského

¹⁰⁸ Bezděk: Dějiny české loutkové hry S. 43 ff.

soustředení“ (Nachrichten des Puppenspieler-Zentrums) als einzige Puppentheaterzeitschrift heraus.

Eine erste retrospektive Puppentheaterausstellung organisierte Jindřich Veselý 1911 im Ethnographischen Museum in Prag. Dieses Ereignis traf auf das Interesse von 26 000 Besuchern. Die zweite Ausstellung folgte 1921 im Salon Topič und bot einen Überblick über den Stand des Puppentheaters. Im Rahmen einer gesamtstaatlichen Präsentation des kulturellen Lebens fand 1929 eine weitere Puppentheaterausstellung in Prag statt.

Bereits bei der Gründung der UNIMA 1929 hatte der russische Theatertheoretiker Petr Bogatyrev den Aufbau eines Puppentheatermuseums angeregt. Erst lange danach konnte der Plan mit Hilfe von Jan Malík in Chrudím realisiert werden: 1972 eröffnete in dem kleinen Städtchen ein Puppentheatermuseum mit 6 000 Puppen aus 40 Ländern, mit weiteren 60 000 Sammelstücken aus 70 Ländern, einer Bibliothek und Videosammlung mit 15 000 Medien.¹⁰⁹

Das Nationalmuseum in Prag fing 1927 an, Puppen zu sammeln und erwarb u. a. die Marionetten von Arnošt Kopecký, einem Neffen des legendären Matěj Kopecký. Aus Platzgründen ist die Puppentheatersammlung jedoch im Archiv eingelagert und nicht ständig öffentlich zugänglich. Das Mährische Heimatmuseum in Brno (Brünn) besitzt umfangreiche Dokumentationen des Wandermarionettentheaters sowie des Familien- und Verbandspuppentheaters.

Eine erste sechswöchige Weiterbildung für Puppenspieler richtete 1928 das Masaryk-Institut für Erwachsenenbildung aus, es folgten Kurse für Erzieherinnen und Lehrer. In den folgenden Jahren gab es regelmäßig zentrale und regionale Kurse auch von anderen Organisationen, darunter dem Sokol-Verband. Die Weiterbildungsangebote waren so gut eingeführt, daß bereits 1947, nur zwei Jahre nach Ende des Krieges, schon wieder 40 Kurse veranstaltet wurden, an denen 2 000 Puppenspieler teilnahmen.¹¹⁰ Neben Trägern aus den Bezirken veranstaltete vor allem die Zentrale für das Volkskunstschaffen in Prag solche Kurse. Außerdem wurde das Fach „Puppenspiel“ in den Lehrplan der Ausbildung für Erzieherinnen aufgenommen.

Unter maßgeblicher Beteiligung von Jan Malík und mit Josef Skupa als Leiter richtete die Prager Akademie der Künste 1952 eine Fakultät für Puppentheater ein. Dort gibt es bis heute Studiengänge für Puppenspiel, Puppen- und Bühnenbau, sowie Puppentheater-Regie und Dramaturgie. Schon bald waren unter den Absolventen des vierjährigen Diplomstudiums auch ausländische Studenten. Außerdem unterrichteten die Dozenten der Fakultät in anderen Ländern, ehe viele der osteuropäischen Staaten die tschechische Anregung aufnahmen und eigene Puppentheaterschulen gründeten. Nach 1990 öffnete sich die Fakultät unter der Leitung von Josef Krofta experimentellen Theaterformen, sie heißt heute „Lehrstuhl für Alternatives und Puppen-Theater“.¹¹¹

¹⁰⁹ Zu den Sammlungen: Die Welt der Puppen 10. — Czech Theatre 13, 79 f.

¹¹⁰ Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei 39.

¹¹¹ Malíková, Nina / Dvořák, Jan: Czech Puppets. Praha 1995, 13.

Diese Zusammenstellung von Aktivitäten, von denen die meisten als europaweit erstmalig eingeschätzt werden können, vermittelt in ihrer Summe ein Bild von dem Rezeptionskontext, in dem die konkrete Puppentheateraufführung Böhmens seit Beginn des 20. Jahrhunderts steht.

Schluß

Mit dem Ansatz, sich der Geschichte des tschechischen Puppentheaters nicht als einem linear-chronologisch verlaufenden Ganzen, sondern unter verschiedenen Aspekten zu nähern, konnten zwei wichtige Wirkungsstränge herausgestellt werden: Einerseits wird die bis auf die Barockzeit zurückgehende Tradition des Wandermarionettentheaters deutlich, der im Zusammenhang der „nationalen Wiedergeburt“ eine historisch zwar nicht ganz zutreffende, dennoch aber nachhaltig wirkende, politisch-kulturelle Bedeutung zugeschrieben wurde. Andererseits wird die Bedeutung der von Pädagogen und Amateuren bestimmten Puppentheaterentwicklung evident, welche unabhängig von der Notwendigkeit des Broterwerbs mit erzieherischen und künstlerischen Konzepten experimentierte.

Beide Linien finden sich auch im Bereich des deutsch-, polnisch- und hebräischsprachigen Puppentheaters in den böhmischen Ländern bzw. der Tschechoslowakei, das dementsprechend nicht als einheitlicher kultureller Ausdruck der jeweiligen Sprachgruppen zu verstehen ist. Das Theater Josef Skupas erreichte in dieser Zeit seine unnachahmliche Eigenheit gerade durch die Kombination von traditionellen Elementen, verbunden mit der innovativen Experimentierfreudigkeit der Amateurbewegung, und besonders auch durch Anregungen aus dem Kabarett und Revue-Theater. Eine Vielzahl von Institutionen schließlich bietet seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts allen Phänomenen der Puppentheaterkultur einen organisatorischen Rahmen. Hier wurden die Voraussetzungen geschaffen, unter denen es heute möglich ist, Puppentheater als Faktor des kulturellen Lebens zu diskutieren.