

Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 73 (1983)

Artikel: Das literarische Schattenspiel : Schatten-, Farben-, und Lichtspiel : ein Beitrag zu einem wenig beachteten Kapitel deutscher Literatur- und Theatergeschichte
Autor: Strasser, René
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-947307>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das literarische Schattenspiel

Schatten-, Farben- und Lichtspiel

Ein Beitrag zu einem wenig beachteten Kapitel deutscher Literatur- und Theatergeschichte

René Strasser

Zur Entstehung und Herkunft des Schattenspiels

Die Anfänge der zauberhaften Kunst des Schattenspiels reichen weit in die Geschichte der Menschheit zurück.

Heimat und Ursprung des Schattenspiels liegen für viele Forscher im alten China. Andere Wissenschaftler jedoch sehen in der im Sarguja-Staat in Indien gelegenen Satabanga-Höhle mit einer rätselhaften Inschrift, die etwa aus dem zweiten Jahrhundert vor Christus stammt, ein altes Schattentheater und betrachten diese als älteste Zeugnisse für die Geschichte des Schattentheaters.¹

Einigkeit besteht schließlich ebensowenig in der Frage, welchen Weg das Schattentheater zurückgelegt hat, bis es, aus dem fernen Asien kommend, im Orient, in der Türkei, in Nordafrika und in Griechenland anlangte und über Italien schließlich das nördlichere Europa erreichte, wenn nicht gar eine Sonder- oder Eigenentwicklung für Europa angenommen wird.

Bis jedoch der Streit der Gelehrten entschieden ist, darf man sich getrost den Sagen und Legenden anvertrauen, die von der Entstehung des Schattenspiels erzählen.

«Se-ma Ts'ien, der Vater der chinesischen Geschichte, berichtet in seinen Annalen (Schi ki) wie folgt: *Im folgenden Jahre (121 v. Chr.) erschien vor dem Kaiser ein Mann aus dem Lande Ts'i (in Schantung), Schao Wong, um seine Fertigkeiten in bezug auf die Manen und Geister zu zeigen. Des Kaisers Lieblingsgemahlin war gerade gestorben. Mit Hilfe seiner Kunst ließ Schao Wong des Nachts die Gestalt der Frau Wang und des Herdgottes erscheinen. Der Sohn des Himmels erschaute sie hinter einem Vorhang aus der Ferne. Er ehrte Schao Wong mit dem Titel 'Marschall der gelehrten Vollkommenheit', überhäufte ihn mit Geschenken und behandelte ihn mit den für Gäste üblichen Riten.»²*

Nach einer andern Sage soll das Schattentheater vom Silberschmied Jen-Shi am Hof des Kaisers Wu (1001–947 v. Chr.) erstmals vorgeführt worden sein.

«Jen-shi, der Silberschmied, saß in seiner Werkstatt und zisierte eine Kampfszene auf einer Silberschale. Die Öllampe vor ihm warf einen gelblichen Schein auf das blitzende Metall, und bei ihrem Flackern bewegten sich die Menschen und Tiere, die der Meister eingrub. Er freute sich sehr über dieses seltsame Spiel der Lichter und Schatten und war schließlich ganz versunken in seine Träumerei, als die Tür aufging und sein Sohn eintrat. Jen-shi sah sich um und gewahrte nun an der Wand den sich hin und her bewegenden Schatten eines riesigen Tieres, wie er es nie gesehen. Dieser Schatten verließ ihn nicht. Er schlief sich ein in seine Werkstatt, niemand durfte zu ihm, niemand wissen, woran der Meister arbeitete.

Am Hofe des Kaisers Wu erschien eines Tages Jen-shi und verlangte vor den Kaiser geführt zu werden. Einen Diener mit einer großen Kiste hatte er bei sich. Der Eunuch ließ ihn ein und befahl zu warten. Eine, zwei, drei Stunden dauerte es, niemand kam. Da befahl Jen-shi dem Diener, die Kiste auszupacken. Ein Papierschirm kam zum Vorschein, Jen-shi stellte ihn auf und nahm hinter ihm Platz. Eine Öllampe warf ihren gelblichen Schein auf den Schirm. Jen-shi, der Silberschmied, begann kleine Bambusstäbchen mit der Hand zu bewegen, an denen seltsame Eselshäute befestigt waren. Auf dem Schirm begann es lebendig zu werden. Menschen, Tiere und Geister kamen und gingen, seltsame Geschehnisse und Schicksale spielten sich ab. Der Diener begleitete die ganze Handlung mit seiner Geige und dem Gong. Immer mehr steigerte sich Jen-shi in sein Spiel hinein, er bemerkte nicht, daß sich der Saal allmählich füllte, daß immer mehr Menschen kamen, sich einander Schweigen zuwinkten und gebannt auf den Schirm sahen. Auch der Kaiser war unter ihnen.

Jen-shi genoß bald hohe Ehren am Kaiserhof, immer wieder mußte er seinen Schirm aufstellen, immer wieder mußte er seinen jungen, schönen Ritter über die bösen Mächte und die bösen Menschen siegen lassen.

Dies ist die Geschichte von Jen-shi, dem Silberschmied, und von der Entstehung des Schattenspiels.»³

Und eine dritte Sage schließlich gibt Egon Erwin Kisch auf seine Weise wieder:

«Es war in der Zeit der Han-Dynastie, die Hauptstadt Ping-Tscheng wurde durch den Mongolenfürsten Mao-Fin belagert. Der Belagerer hatte seine herrschsüchtige, kriegerische und eifersüchtige Gattin mit sich. Drinnen in der eingeschlossenen Stadt herrschte Hunger, alle Pfeile und Brandfackeln waren verschossen, binnen kurzem mußte Ping-Tscheng fallen, und das bedeutete Martertod der Belagerten und insbesondere des Kaiserpaars.

Da fiel der chinesischen Kaiserin ein – sie kannte den Charakter ihrer Widersacherin da unten –, auf der Stadtmauer, gerade dem Zelt des Mongolenfürsten gegenüber, ein Schattenspiel aufzuführen. Nur liebreizende, liebebedürftige, liebenssehnsüchtige Mädchen gestalten ließ sie auf der Leinwand erscheinen und um die Liebe rauer Kriegsmänner werben.

Sie hatte sich in der Wirkung keineswegs verrechnet: die Mongolenfürstin sah die schönen Buhlerinnen buhlen ... sah ihren Gatten neben sich ... wußte, daß er sich an solcher Beute weidlich vergnügen und sein ehemalig angetrautes Gemahl links liegen lassen würde ... und flugs befahl sie, die Belagerung abzubrechen ... An der Spitze der Armee zog sie von dannen, ihr Gatte zottelte mit eingezogenem Wunschtraum hinterdrein.»⁴

Wie immer die Diskussion unter den Gelehrten ausgehen und was immer die Forschung für Ergebnisse zeitigen wird, die Anfänge des Schattenspiels liegen weit zurück in vergangenen Jahrhunderten und Jahrtausenden. Und nur in jenen Teilen Asiens, die im weitesten Sinne als Heimat des Schattenspiels gelten können wie China, Taiwan, Indien, Thailand, Kambodscha, Malaya und Indonesien (Java, Bali), ist es – nicht zuletzt wohl wegen seiner Verwurzelung in Mythos, Religion und Kult – noch immer beheimatet und bis in unser Jahrhundert lebendig geblieben.

In Nordafrika etwa, wohin das Schattenspiel aus der Türkei gelangt war und wo es im letzten Jahrhundert in der Literatur noch häufig bezeugt ist, müssen seine Spuren heute gesucht werden.⁵

In der Beschreibung seiner Afrikareisen berichtet Hermann Fürst von Pückler-Muskau von einer in Algier am 17. Januar 1835 besuchten Schattentheatervorstellung, wo ein Karagöz-Stück gegeben wurde.

«Wir begaben uns nun in eine Art Theater der Mauren, wo Ombres chinoises vortrefflich dargestellt wurden. Hier aber überstieg die Obscönität alle Vorstellung. Der Hauptheld des berühmten Volksstückes war der Riese Carragus, welcher einen Priape zur Schau trug, mit dem er vor den Augen der gravitätisch rauchenden Zuschauer ausführte, was in dieser Hinsicht denkbar und (für uns) nicht denkbar ist. Das Ende des Stücks bestand darin, daß ein Piket französischer Soldaten den Riesen gefangen nehmen wollte, worauf er sich des erwähnten Priape als Waffe bediente, und zuletzt das Piket damit glücklich in die Flucht schlug.»⁶



1

Chinesische Schattenspielfigur aus Szechuan. Prinzessin. Fotografie: Deutsches Ledermuseum, Offenbach a.M., Christel Knetsch

Aber auch Berichte von Schattenspielaufführungen in China werden spärlicher. Im Jahre 1933 erinnert sich der Basler Gelehrte Otto Fischer an chinesische Schattenspiele:

«Wem einst in Peking das Glück zuteil wurde, im Hofe eines chinesischen Hauses, unter blühenden Oleanderbüschchen behaglich ruhend, oder unter den uralten Parkbäumen eines Mandschupalastes in der lauen Nacht das Spiel einer chinesischen Schattenbühne mit Aug und Ohr zu genießen, dem bleibt der Zauber der bunt durchleuchteten Figuren, die immer wechselnd in lebendigster Bewegung vorüberschweben, der unerschöpflich mannigfachen, bald heitern und bald ernsten Handlung, der gesungenen Dialoge und der begleitenden instrumentalen Musik wie der köstliche Traum eines zum Kunstwerk gereinigten Abbildes des spielegenden Lebens selber in unvergänglicher Erinnerung.»⁷

Und im gleichen Jahre schildert auch Egon Erwin Kisch eine ihm unvergängliche Aufführung in Peking, berichtet aber gleichzeitig von Ausverkauf und Untergang des chinesischen Schattenspiels.

«Bai-Ji-Cho übt das Gewerbe seiner Ahnen aus. Seit urdenklichen Zeiten hat sich seine Familie vom Yin-Chi, dem Schattentheater, ernährt. Er selbst lernte die Stücke von seinem Vater, sie sind nicht aufgeschrieben, aber fast alle Schattentheater bestreiten ihr Repertoire mit den gleichen Dramen, den gleichen Figuren, dem gleichen Wortlaut der Dialoge.

Ob es noch viele solcher Schattentheater gibt? Vor einigen Jahren waren noch über 120 in Peking, sie besaßen ihre ständigen Plätze in belebten Straßen. Jetzt

hat Bai-Ji-Cho nicht mehr als zwei Konkurrenten, und öffentlich wird überhaupt nicht gespielt. Man gibt die Vorstellungen nur in Privathäusern, wenn man bestellt werde.

Nach seinem Tode werde es mit seiner Bühne zu Ende sein, fügt Bai-Ji-Cho hinzu, denn sein Sohn sei Laufbursche in einem internationalen Hotel und lerne die Stücke nicht. Bei den andern beiden Schattentheatern sei es ähnlich.

Wieso das komme, daß von 200 Theaterchen nur noch drei übriggeblieben sind? Die amerikanischen Touristen und die Curio-Händler kauften die Figuren in Bausch und Bogen zusammen. Die Puppenspieler waren froh, auf einmal einen Haufen Dollars zu sehen ..., jetzt sitzen sie an der Straßenecke als Märchenerzähler und sagen die alten Stücke auf – ohne Musik und ohne Figuren. Vor vielen hundert Jahren haben die öffentlichen Märchenerzähler ihr Gewerbe dadurch ausgebaut, daß sie hinter eine Wand traten und Scherenschnitte bewegten. Heute ist es umgekehrt.»⁸

Daß aber gerade in einer Zeit, in der das Schattentheater durch Kino, Fernsehen und Massentourismus nun nach China auch in Taiwan, Indien, Thailand (Siam), Kambodscha, Malaysia, Indonesien (Java, Bali) ernsthaft gefährdet und vom Aussterben bedroht ist, der Versuch einer großen Bestandesaufnahme gemacht wurde⁹ und daß dieser Kunst, die immer ihre Bewunderer besaß, gerade in der Zeit ihrer höchsten Gefährdung vermehrt Freunde und Liebhaber zuwachsen, ist erfreulich und verheißungsvoll.

Dies aber führt unter anderem letztlich auch dazu, daß das viel jüngere europäische Schattentheater je länger je mehr wieder Gegenstand eines allgemeineren Interesses, sowohl beim Publikum wie bei Puppenspielern, wird.

Silhouette, Schattenschnitt, Schattenbild

In Europa war das Schattenspiel lange Zeit vorwiegend ein Spiel mit schwarzen Silhouettenfiguren, was allerdings nicht heißen will, daß nicht bisweilen auch Versuche mit farbigen beziehungsweise farbig durchbrochenen Figuren¹⁰ unternommen worden sind.

Diese Tatsache aber läßt nun das Schattenspiel dem Scherenschnitt verwandt erscheinen. Schattenspiel wäre demnach nichts anderes als das Spiel mit beweglich gemachten Silhouettenfiguren. Wenn auch eine unmittelbare Abhängigkeit dieser beiden verschiedenen Künste kaum nachzuweisen sein dürfte, scheinen sie doch in ihrem Erscheinungsbild verwandt, und da gegenseitige Beeinflussung, wie noch zu zeigen sein wird, als wahrscheinlich angenommen werden muß, soll hier



2

Radierung nach dem Gemälde «The Origin of Painting» des schottischen Malers David Allan (1744–1796), wofür der Künstler 1773 von der Akademie S. Luca in Rom ausgezeichnet wurde. Das Bild, bisweilen auch als «Erfindung der Zeichenkunst» bezeichnet, illustriert die von Plinius Secundus d. Ä. erzählte Episode, wonach Kore, die Tochter des Butades aus Sikyon, die Gesichtsumrisse des scheidenden Geliebten an die Wand gezeichnet habe, um sein Bildnis bei sich behalten zu können. Fotografie: Bibliothèque Nationale, Paris

kurz auf diese Schwesterkunst eingegangen werden.¹¹

Die Kunst der Silhouette ist alt – in ägyptischen Reliefs und griechischen Vasenbildern hat man ihre Vorläufer sehen wollen – und existierte, lange bevor sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach dem sparsamen Finanzminister Marquis Etienne de Silhouette benannt wurde. Alles, was billig war, nannte man nach ihm spöttend «à la silhouette», so auch die mit der Schere geschnittenen Porträts, die viel billiger waren als Miniaturmalerien.

Schon Plinius¹² erzählt die Geschichte eines griechischen Mädchens Kore aus Korinth, der Tochter des Butades aus Sykion, das den Schatten des scheidenden Geliebten an die Wand zeichnete, um wenigstens sein Bild bei sich zu behalten. Eine englische Radierung nach dem Gemälde von David Allan (1744–1796) aus dem Jahre 1775 zeigt die von Plinius geschilderte Szene (Abb. 2). Der Künstler gab ihr den Titel «The Origin of Painting» und deutet damit das von Plinius in seiner Episode geschilderte Geschehen gleichsam als Ursprung der Malerei.

Das Wort Silhouette kann an sich sowohl die Umrißlinien eines Menschen wie auch die von Dingen und Landschaften bezeichnen.

Heute wird das Wort Silhouette meist ausschließlich für die Wiedergabe der Profil-Gestalt des Menschen, also im Sinne einer Porträtsilhouette, verwendet, und es bezeichnet demzufolge einen Sonderfall in der Porträtkunst (Abb. 78, 79).

Alle Umrißdarstellungen von andern «Gegenständen» könnten demnach als Schattenschnitte beziehungsweise Scherenschnitte bezeichnet werden.¹³

Häufig wurden jedoch bei der Silhouette etwa die Haartracht oder die Hutfedern der ausgeschnittenen Silhouette mit der Tuschfeder beigefügt, so daß eine Mischform entstand, die man vielleicht richtiger als *Schattenbild* bezeichnen sollte.¹⁴ Dazu wären auch die Werke von Künstlern zu zählen, die ihre Schattenbilder als Ganzes gezeichnet oder mit Tusche ausgeführt haben, wie etwa R. Wilhelm Diefenbach (1852–1914). In manchen Fällen kann heute, wenn das Original beziehungsweise die Druckvorlage nicht vorhanden ist, gar nicht mehr entschieden werden, ob es



3
Luise Duttenhofer, Scherenschnitt «Kundschafter mit der Traube» (4. Buch Moses 13, 23)



4
Luise Duttenhofer, Scherenschnitt «Faust und Gretchen im Garten»



5
Wilhelm Müller, Selbstbildnis, Scherenschnitt



6
Karl Fröhlich, Jahrmarktszene, Scherenschnitt



7
Wilhelm Müller, Weidende Kühe, Scherenschnitt



8
Karl Fröhlich, Im Herbst, Scherenschnitt

sich um einen Schattenschnitt oder um ein Schattenbild handelt.¹⁵

Einige dieser Scherenschnittkünstler aus dem letzten Jahrhundert, in dem der Scherenschnitt einen künstlerischen Höchststand erreichte, seien hier kurz vorgestellt.¹⁶

Christiane Luise Duttenhofer (5.4.1776 – 16.5.1829) zählt zu den bedeutendsten Scherenschnittkünstlern des 19. Jahrhunderts, und dies, obwohl ihr eine künstlerische Ausbildung nie zu teil wurde, worunter sie zeit ihres Lebens gelitten hat. Aber gerade da ihr diese Ausbildung versagt blieb, war ihr der Scherenschnitt nicht, wie es damals Mode war, geselliges Vergnügen, sondern künstlerisches Bedürfnis.

Die Art der Behandlung von mythologischen, biblischen (Abb. 3) und literarischen (Abb. 4) Stoffen und antiken Motiven zeigen sie formal und inhaltlich als dem Klassizismus verpflichtet.

Gelegentlich stößt sie an die Grenzen des dieser Gattung Möglichen vor. So etwa, wenn sie malerische Wirkungen erstrebt und die Fußbodenmuster perspektivisch gestaltet. Der Scherenschnitt ist seinem Wesen nach eine Flächenkunst, und so kommt es denn zu Unstimmigkeiten zwischen dem im Raum perspektivisch gestalteten Fußboden und den flächigen Figuren, die auf ihm stehen.¹⁷

Die Scherenschnitte der Luise Duttenhofer gehören nebst jenen Paul Konewkas «sicherlich zu den genialsten Blättern ihrer Zeit»¹⁸. Eduard Mörike schätzt ihre Scherenschnitte sehr und dachte, wie er seiner Schwester 1852 schrieb, schon ernstlich daran, «eine Veröffentlichung in Holzschnitten zu betreiben»¹⁹. Der Dichter Gustav Schwab verfaßte einen Nachruf auf die Künstlerin.²⁰

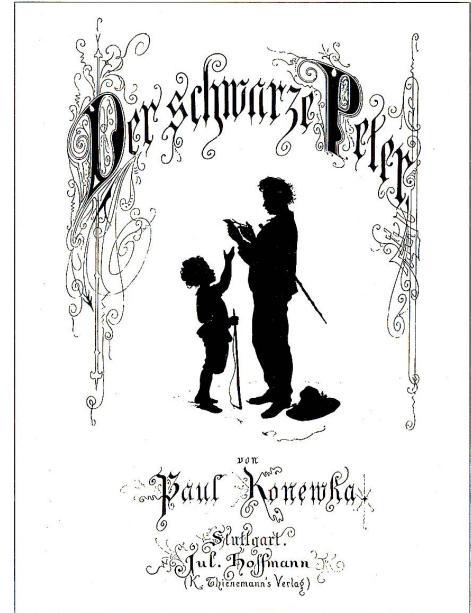
Wilhelm Müller (1804–1865) und *Karl Fröhlich* (1821–1898) sind zwei Scherenschnittkünstler, die sich stilistisch in vielern ähnlich sind.

Wilhelm Müller war von Beruf Schuster. Ein Scherenschnitt (Abb. 5) zeigt ihn bei seiner Arbeit als Künstler. Auf einer Abstellfläche, die gleichsam sein «Firmenschild» darstellt, stehen wohl zum Verkauf bereite, ausgestellte Scherenschnitte: ein Hase, eine Kreuzigungsgruppe, der Alte Fritz und Napoleon, neben den Grossen der Zeit zwei Originale aus dem Volk und eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm.

Einen ganz ähnlichen Scherenschnitt gibt es von Karl Fröhlich, der von Beruf ursprünglich Schriftsetzer war. In einer Jahrmarktszene (Abb. 6) präsentiert ein Verkäufer auf einer Tragfläche «Figuren», von denen fünf den bei Wilhelm Müller ausgestellten recht ähnlich sehen.²¹

Bei beiden Künstlern fasziniert die unglaublich zierliche, filigranartige Gestaltung ihrer Werke (Abb. 7, 8²²).

Paul Konewka (5.4.1840–10.5.1871) gehört zu den liebenswürdigsten und zugleich verspieltesten Künstlern in der Geschichte des Scherenschnitts



9
Paul Konewka, Titelblatt zu «Der schwarze Peter»



10
Karl Fröhlich, Titelblatt zu «Fabeln und Erzählungen für kleine und große Kinder in Versen und Silhouetten»

überhaupt. Die von ihm veröffentlichten Werke bilden ein unvergängliches Zeugnis seiner hohen Kunst und bezeichnen «Höhepunkt und Vollendung des Scherenschnitts im 19. Jahrhundert»²³. Es sind dies zwölf Blätter zu Goethes «Faust» (Berlin 1864), «Ein Sommernachtstraum» (Heidelberg 1868, Abb. 11–13) und «Falstaff und seine Gesellen» (Lahr 1870). In «Der schwarze Peter» (Stuttgart 1870, zweite Auflage) hat er sich auch als Kinderbuchillustrator betätigt. Das Titelblatt (Abb. 9) zeigt einen Scherenschnittkünstler, der einem Knaben ein Bildchen schneidet.²⁴ – Nach dem Tode des Frühverstorbenen wurden 1873 zweiundzwanzig vom Künstler nicht veröffentlichte Silhouetten von seinen Freunden posthum herausgegeben.²⁵

Neben der bereits erwähnten, auf dem Erscheinungsbild beruhenden «äußern» Verwandtschaft zwischen Silhouette und Schattenspiel gibt es noch eine «innere», gleichsam im Wesen der Künstlerpersönlichkeit begründete.²⁶ Künstler wie Hede Reidelbach, Lotte Reiniger, Irmgard von Freyberg und Ernst Moritz Engert haben sich – eben gerade weil diese künstlerischen Ausdrucksformen einander nahestehen – im Bereich der Silhouette und des Scherenschnittes ebenso betätigt wie in jenem des Schattenspiels.

Die schwäbische Dichterschule und das literarische Schattenspiel

Nach Deutschland kam das Schattenspiel wohl etwa im 17. Jahrhundert aus Italien, und es waren vorerst vor allem italienische Puppenspieler und Komödianten, die es verbreiteten, indem sie von Jahrmarkt zu Jahrmarkt zogen und dort ihre Schattenspiele als Volksbelustigung zeigten.

Im Frühjahr 1809 sah Justinus Kerner in Tübingen «chinesische Schatten», wie man sie damals nannte. Er war begeistert, und die empfangenen Eindrücke wurden Anlaß für seine «Reiseschatten», die während des Entstehens in Form von Schattenbriefen Ludwig Uhland mindestens teilweise schon als Manuskript vorgelegt wurden. Der Dichterkollege erkannte sofort die Möglichkeiten dieser neuen «Gattung» und ermunterte Kerner in seinem Brief vom 26. April 1809 zu weiteren Versuchen.

«Dein zweiter Schattenbrief hat mir unsägliche Freude gemacht, besonders das Drama.²⁷ In der That es sollte gedruckt werden, mit wenigen Abänderungen. Du solltest mehreres auf diese Art bearbeiten, Volksromane, Novellen etwa aus den 7 weisen Meistern, du würdest ein neues und den ästhetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen. Heute wird' ich es zur Feier meines 22sten Geburtags durch Felix Schaber²⁸ und andere aufführen lassen mit einem Nachspiel²⁹, das du hiebei erhältst.»³⁰



11–13
Paul Konewka, Schattenbilder zu «Ein Sommernachtstraum» von William Shakespeare

«Die Reiseschatten», in denen die Schattenspiele «König Eginhardt. Ein chinesisches Schattenspiel», «Der Totengräber von Feldberg» und «Das Krippenspiel in Nürnberg»³¹ enthalten sind, erschienen 1811 in Heidelberg unter dem Pseudonym «Von dem Schattenspieler Luchs». Ja selbst die «Schöne neue Historie von einem Maler, genannt Andreas, und einer Kaufmannstochter, genannt Anna», die der Ich-Erzähler in einer Bude mit Volksbüchern gekauft hat und die Kerner als Nachspiel der fünften Schattenreihe mitteilt, ergäbe, wie der Schluß der Historie zeigt, eine eindrucksvolle Liebes- und Schauerballade für die Schattenbühne.

Andreas und Anna liebten sich. Der Vater wollte diese Verbindung jedoch nicht dulden und «brachte es durch Ränke bald dahin, daß Andreas genötigt war, sein Glück in einem fremden Lande zu versuchen».

Anna vermochte den Schmerz, den die Trennung von dem Geliebten ihr bereitete, nicht zu ertragen, ihr Herz brach, und «in der Waldkapelle verschied sie vor dem Hochaltare im Gebet».

«Zu derselben Zeit ging Andreas am Ufer hin und blickte ins Land seiner Heimat hinüber. Grenzenlose Sehnsucht faßte ihn. Es war in ihm das Gefühl aufgegangen, daß er heute noch Botschaft von seiner Anna erhalten werde.

Es bewegte sich am Horizonte etwas, das er für ein Schiff hielt, es kam näher, da war es ein Rabe, der flog in das Land hinein. Er weilte bis zur Nacht, dann ging er nach Hause. Er trat in sein Zimmer ein und setzte sich weinend nieder – da berührte ihn eine kalte Hand. –

Sein Herz brach; er fühlte, daß die Stunde seines Todes gekommen und beklagte nur, nicht an der Seite seiner Anna begraben zu werden.

Er ging ruhig im Zimmer hin und her, machte alles wie zu einer Abreise bereit, bestellte einen Mann, der seine schwarze Truhe des andern Morgens zu Schiff führen sollte, und gab vor, er werde diese Nacht abreisen. Als dies alles bestellt, machte er an den Vater der Anna eine Aufschrift auf die Truhe, bekleidete sich mit Sterbekleidern und legte sich in die schwarze Truhe nieder, worauf der Deckel über ihm zusammenschlug und er noch in derselben Nacht seinen Geist aufgab.

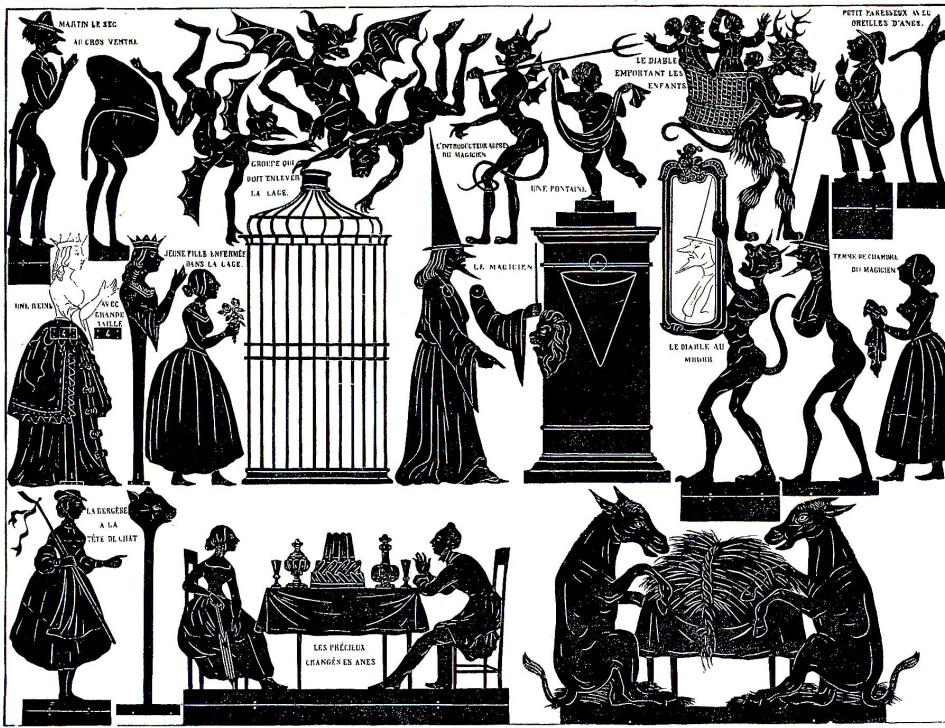
Des andern Morgens kam der bestellte Mann, versiegelte die Truhe und führte sie zu Schiff.

Der Wind wehte günstig, das Schiff segelte schnell mit seiner Leiche der Heimat zu.

Die schwarze Truhe kam an, der Kaufmann hoffte in ihr längst erwartete Güter; schnell riß er sie auf –

Zur Zeit, als Kerner Badearzt in Wildbach war, entstand schließlich ein weiteres Schattenspiel, «Der Bärenhäuter im Salzbad» (1811), das Nikolaus Lenau in seinem Frühlingsalmanach 1835 erstmals veröffentlichte.

Daß Justinus Kerner Wesen und Gesetze dieser



Schattentheater-Ausschneidebogen aus Metz zu «Le magicien»

neuen «Gattung» sowie die Möglichkeiten der Schattentheater durchaus erkannte, zeigen die Regieanweisungen im «König Eginhardt», den er nach dem Volksbuch zu einem Schattenspiel gestaltete. Sie schildern vor allem die Verwandlungen, und die die Dialoge begleitenden Handlungen scheinen beinahe eine eigene Bildergeschichte zu bilden.

«Es kommt ein Tisch mit Kuhfüßen langsam aus dem Walde gelaufen.»

«Es kommen zwei Sessel mit Bockfüßen hinter dem Tische gelaufen. Der Zwerg zerteilt sich in drei Stücke. Eins bleibt der Zwerg, das andere wird König Eginhardt, das dritte sein Hofmeister Dietwaldus.»

«Sie setzen sich, der Zwerg springt auf den Tisch und wird von ihnen als Becher gebraucht.»

«Sie geht in den Dietwaldum über. Derselbe verwandelt sich in den Zwerg. Der Mond fällt auf das Klosterdach und setzt sich als Teufel über dasselbe her, die Sterne flattern als Hexen um ihn.»

«Der Zwerg verwandelt sich in den alten Kaiser Otto; die Figuren im Spiegel verbergen sich alle unter die Tafel. Eginhard streckt den Kopf hervor und horcht.»

«Der alte Kaiser verwandelt sich in einen Pudel, der knurrend im Zimmer umherläuft und sich dann unter den Ofen legt. Wie alles ruhig, kreucht Eginhardt im Spiegel wieder unter der Tafel hervor, und nach ihm all die andern Figuren.»

ZWEITES GERIPPE.
Ich habe dich, ich hab' mein Himmelreich,
Und schlaf', von dir umarmt, süß bis zum jüngsten
Tage.

ERSTES GERIPPE.
Siehst du die Blümlein dort auf deiner Grabesstätte?
Die hab' ich dir gepflanzt, mit Thränen oft benetzt.

ZWEITES GERIPPE.
Drum ruh' ich auch so süß in meinem Bette!

ERSTES GERIPPE.
O Liebel! komm in meine Arme jetzt!
Nichts kann uns trennen, eng und fest umfangen
Vom Grabeshügel, einem Herzen warm,
Laß uns nun wonnig schlummern Arm in Arm;
So Leben endlich wir im Tod erlangen!

(Sie versinken in ein Grab.)³³

Justinus Kerner hat wie Ludwig Uhland das neue «Genre» erkannt, und er hat auch über die Vorzüge desselben gegenüber dem Menschentheater nachgedacht:

«Es ist sonderbar, aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen ... Die Marionetten haben kein außertheatralisches Leben, man kann sie nicht sprechen hören und kennen lernen, als in ihren Rollen, auch tragen sie keinen Namen und heißen weder Madame noch Monsieur. Bei den Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begegnung wirklich im Ernst an einem Orte der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im kleinen, als in einer camera obscura, mit angesehen werden. Das Fach der Marionetten und Schattenspiele stünde einem wahrhaftig noch recht zur Bearbeitung offen.»³⁴

Wie immer man Kernes Werke für das Schattentheater im einzelnen beurteilen mag, es bleibt sein Verdienst, mit seinen Schattenspielen in der deutschen Literatur den Grundstein zu einem «neuen dramatischen Genre» gelegt zu haben.

Ebenfalls in der Zeit der Romantik sind die Schattenspiele «Der unglückliche Franzose oder der deutschen Freiheit Himmelfahrt» (1816)³⁵ von Christian Brentano, dem Bruder von Clemens Brentano, und «Das Loch oder das wiedergefundene Paradies» (1813) von Achim von Arnim entstanden, in dem der Dichter im ersten Aufzug eine Geschichte aus dem Buch von den sieben weisen Meistern verwendete. Dies geschah wohl unabhängig von Ludwig Uhland, der Kerner 1809 empfohlen hatte³⁶, Novellen aus den sieben weisen Meistern für das Schattentheater zu bearbeiten. Von Franz Graf von Poccia schließlich, der auch Schattenbilder für die «Münchner Bilderbögen» geschaffen hat, erschien 1869 das Stück «Odoardo. Romantisches Schattenspiel in fünf Aufzügen».

Eduard Mörike, der häufig in Kernes Haus in Weinsberg zu Gast war, hat in seinen «Maler

Nolten» das Schattenspiel «Der letzte König von Orplid» aufgenommen, worin sich der geheimnisvolle alte Götterspruch für König Ulmon findet:

*Ein Mensch lebt seiner Jahre Zahl,
Ulmon allein wird sehen
Den Sommer kommen und gehen
Zehnhundertmal.*

*Einst eine schwarze Weide bliht,
Ein Kindlein muß sie fällen,
Dann rauschen die Todeswellen,
Drin Ulmons Herz verglüht.*

*Auf Weylas Mondenstrahl
Sich Ulmon soll erheben,
Sein Götterleib soll schweben
Zum blauen Saal.*

Und auch der «Gesang Weylas» gehört in jene Sagenwelt der von der Göttin Weyla beschützten Insel Orplid. Das Lied von König Ulmon und der Gesang Weylas, der im Schattenspiel nicht enthalten ist, sind gar berühmter und bekannter geworden als das Schattenspiel selbst.

Die Schattenspielaufführung läßt Mörike einen Maler und einen Schauspieler veranstalten. Es sind aber nicht «ombres chinoises», sondern «bunte Schatten»³⁷, die gezeigt werden. Anlässlich eines Geburtstages soll als Abendunterhaltung diese «ganz neue theatricalische Kurzweil» dargeboten werden. Mörikes Worte, mit denen er Nolten die Gräfin Constanze bei einem die Aufführung vorbereitenden Gespräch an ihre eigenen Äußerungen erinnern läßt, zeigen, daß der Dichter das Schattentheater geschätzt und seine besondern Wirkungsmöglichkeiten erkannt haben muß:

«Der Vorschlag kam von Larkens, Sie selbst aber gaben Veranlassung dazu, indem Sie eines Abends von der hübschen Wirkung der Zauberlaternen sprachen und sich darüber wunderten, daß man bei uns in Deutschland von einer so schönen Erfahrung nicht einen besseren Gebrauch als in der Kinderstube und selbst für diese nur den allerfürstigsten zu machen wisse. Die Bilder müßten, meinten Sie, Zusammenhang haben, eine Geschichte, ein Märchen begleiten, das jemand daneben erzählte, ja eigentlich sei die Zauberlaternen so recht der Märchenpoesie zum Dienst geschaffen.»³⁸

Bedeutende Dichter wie Achim von Arnim, Eduard Mörike und vor allem Justinus Kerner haben sich mit Werken für das Schattenspiel eingesetzt, und dennoch ist ihnen eine unmittelbare Wirkung versagt geblieben, und es ist ihnen nicht gelungen, das Schattentheater breiteren Kreisen zu erschließen.

«Obwohl die deutschen Schattenspieldichter manches Gehaltreiche schufen, blieb ihre Wirkung auf kleinere Zirkel beschränkt, teils weil sich die verschiedenen künstlerischen Talente, welche die Schattenbühne verlangt, nicht in einer Person vollkommen vereinigten, teils weil die Dichter es verschmähten, ihre

Eigenart zu zügeln und so nur wenigen verständlich blieben. Bei so ausgesprochener Individualität und Innerlichkeit war es überhaupt von vorneherein ausgeschlossen, fremde Spielleiter zu finden, denen namentlich das Schauspielerische hätte anvertraut werden können. So sind die deutschen Schattenspiele Buchdramen geblieben.»³⁹

Im Jahre 1809 hatte Justinus Kerner seine Schattenbriefe und bald darauf «Die Reiseschatten» zu schreiben begonnen, und es sollte 98 Jahre dauern, bis man sich seiner Leistung unter Schattenspielern wieder erinnerte.

François-Dominique Séraphin und seine Nachfolger

Das Schattentheater ist in Frankreich vielleicht später bekannt geworden als in Deutschland, dafür gelangte es dort schneller zu breiterer und vor allem nachhaltiger Wirkung.

Um 1767 versuchte sich François-Dominique Séraphin mit der Aufführung von Schattenspielen, um seine Kinder während der langen Winterabende zu unterhalten. Nach und nach verbesserte er seine Bühne, und, durch den Erfolg Audinots, der am Boulevard du Temple in Paris ein Kindertheater unterhielt, ermuntert, entschloß er sich zur Eröffnung eines eigenen Schattentheaters in Versailles, die er auf Anschlagzetteln mit folgenden Versen ankündigte:

*Venez, garçons, venez, fillettes,
Voir Momus à la silhouette,
Oui, chez Séraphin venez voir
La belle humeur en habit noir.
Tandis que ma salle est bien sombre,
Et que mon acteur n'est que l'ombre,
Puisse Messieurs votre gaieté
Devenir réalité.»⁴⁰*

Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Die Königin Marie-Antoinette lud Séraphin während des Karnevals für drei Vorstellungen an den Hof. Am 22. April 1781 erhielt sein Theater eine hohe Auszeichnung: es durfte von nun an den Titel «Spectacle des enfants de France» führen. 1784 erlaubte der König Séraphin, sein Theater nach Paris zu verlegen, wo er es am 8. September 1784 in den Galerien des Palais-Royal eröffnete. Zu seinem Repertoire gehörten Stücke wie «L'embarras du ménage», «Arlequin Corsaire», «Le magicien de Rhotomago», «La tentation de Saint Antoine», «Le malade imaginaire» und «La chasse aux canards». Sein größter Erfolg war wohl das von Charles-Jacques Guillemin verfaßte Stück «Le pont cassé», das an die 500 Aufführungen erlebte.⁴¹ Dieses Spiel ist bis heute nicht aus dem Repertoire der Schattenspieler verschwunden.

Séraphin ist am 5. Dezember 1800 gestorben.

Sein Theater wurde von seiner Familie, zuerst von seinem Neffen, dann von dessen Schwiegersohn, unter dem die Bühne nach dem Boulevard Montmartre verlegt wurde, bis 1870 weitergeführt.

Séraphins Werk aber und sein Name leben weiter.⁴² Wie in Deutschland Papiertheaterbögen für Modelltheater hergestellt wurden, so wurden in Frankreich in Epinal, Nancy, und Metz Ausschneidebögen für das Schattentheater gedruckt (Abb. 14). Der Name Séraphin wurde zu einem Begriff. Manche Textsammlungen mit Stücken für das Schattentheater tragen seinen Namen wie ein Markenzeichen (Abb. 15).⁴³

Es versteht sich fast von selbst, daß Séraphins Bemühungen um das Schattentheater aufgrund ihres Erfolges geeignet waren, Schule zu machen. Im Jahre 1812 wurde Eudel von Aufführungen im Palais-Royal so nachhaltig beeindruckt, daß er später selbst Schattenspieler wurde. Sein Sohn, Paul Eudel, hat dem Vater mit dem Buch «Les ombres chinoises de mon père»⁴⁴, in dem Texte, Figuren und Dekorationen wiedergegeben werden, ein Denkmal gesetzt.

Der französische Journalist *Lemerier de Neuville*, stellte Schattenfiguren her, die sich mit hinter



15
Titelblatt zu «Le théâtre des ombres chinoises. Nouveau Séraphin des enfants»

den Figuren verborgenen Fäden bewegen ließen, um sein krankes Kind zu unterhalten, und, durch den Beifall, der ihm in seiner Umgebung zuteil wurde, ermutigt, zeigte er seine «pupazzi noirs»⁴⁵ mit großem Erfolg in den mondänen Salons. Für das «Théâtre des Variétés» schuf er flache, bis zu einem Meter große Figuren. Schon bald wurde er zu einem «des meilleurs spécialistes du genre»⁴⁶ und widmete sich gänzlich dem Puppentheater. Er verfaßte zahlreiche Schattenspiele – einige von ihnen gehören zu den besten des Repertoires – und veröffentlichte Werke über das Schatten- und Puppentheater.⁴⁷

Le Chat Noir

Am 18. November 1881 eröffnete Rodolphe Salis, der aus dem Bergell stammte⁴⁸, am Boulevard Rochechouart auf dem Montmartre eine Künstlerkneipe.

Waren es anfänglich noch die Stammgäste, die rezitierten und sangen, so begann Salis bald, seine sarkastischen Stegreif-Glossen – von Klavierimprovisationen Eric Saties begleitet – vorzutragen, und seine Kneipe wurde zum Kabarett.

«Salis hatte sein Kabarett mit gediegenem künstlerischem Geschmack möbliert. Der Raum zur Straße war als «Cabaret» eingerichtet, der hintere Saal zum Hof als Institut. Die Wände waren mit grünem Stoff bespannt, Nussbaumholzfüllungen dazwischen waren mit Fayence-Raritäten aus verschiedenen Ländern geschmückt. Im Hintergrund, neben der Türe zum Institut, befand sich ein großes Cheminée mit einer Laterne, gegenüber stand der Ausschanktisch aus geschnitztem Holz. Darüber thronte ein mysteriöser Kater. Der hintere Saal war ähnlich möbliert. Auf dem Kamin lag ein Totenkopf auf einem «Alt-Rouen»-Teller. Auch sein eigenes Äußeres paßte Salis der Einrichtung seines Lokals an. Er trug einen eleganten, zugeknöpften Gehrock, kurz geschnittenes Haar und einen Spitzbart: ganz der vornehme Edelmann!»⁴⁹

Sein Unternehmen war derart erfolgreich, daß er eine nach seinem Kabarett benannte Zeitschrift, «Le Chat Noir. Organe des Intérêts de Montmartre», herausgab, an der bedeutende Künstler wie Alphonse Daudet, Aristide Bruant, Jean Lorrain, Gustave Salavy, Théophile A. Steinlen und Adolphe Willette mitwirkten. 1885 verlegte Rodolphe Salis sein Kabarett an die Rue Victor Massé (früher Rue Lanval), den Umzug kündigte er in seiner Zeitschrift an:

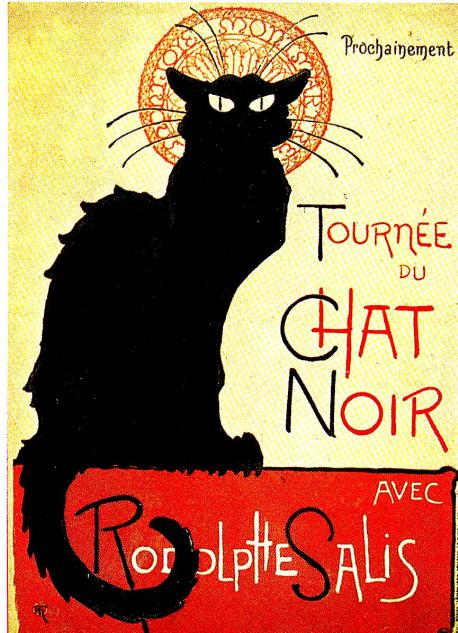
«Vom 25. zum 30. Mai, in Gottes Gnaden 1885, wird Montmartre, Hauptstadt von Paris, durch ein Ereignis erschüttert, das die Welt verändern wird: Das Kabarett «Chat Noir» wird den Boulevard Rochechouart verlassen und in die Rue Laval umziehen.»⁵⁰

Paul Eudel hat den mit großem Pomp inszenierten Umzug ins neue Lokal, der schließlich erst am 10. Juni 1885 erfolgte, beschrieben:

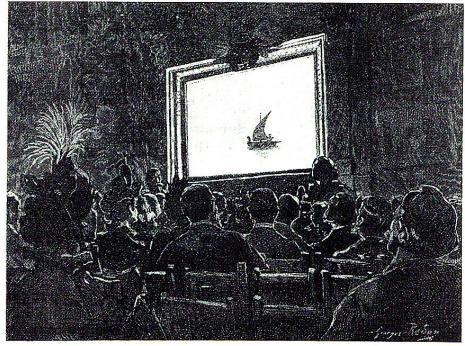
«Eines Abends um Mitternacht bei Mondschein formierte sich auf dem Boulevard Rochechouart der Zug, ein Trommler und ein Pfeifer an der Spitze. Zwei Schweizergardisten in feierlichem Staat führten vier Hellebardiere an, welche «Le Parce Domine», das berühmte Gemälde von Willette, und die Fahne des Chat Noir trugen. Pfeifer und Geiger beschlossen den Zug. Unter der Leitung von Victor Meusy sang das Gefolge die von ihm komponierte «Marseillaise du Chat Noir». Die neugierige Menge folgte zuhause. Der Verkehr wurde unterbrochen, und die Polizei sah den wunderlichen Zug mit Erstaunen vorbeiziehen.»⁵¹

Hier nun entstand das berühmte Schattentheater, und zwar beinahe zufällig. Um die Vorstellungen etwas abwechslungsreicher zu gestalten, hatten George Auriol und Henry Somm ein Marionettentheater gebaut. Da kam nun Henri Rivière auf die Idee, über den Bühnenausschnitt ein weißes Tuch zu spannen. Und abends, während Jules Jouy das Chansons «L'air des sergots», ein Spottlied auf die Familie des Staatspräsidenten Jules Grévy vortrug, defilierten hinter dem Bildschirm Silhouettenfiguren von Repräsentanten des öffentlichen Lebens vorbei.

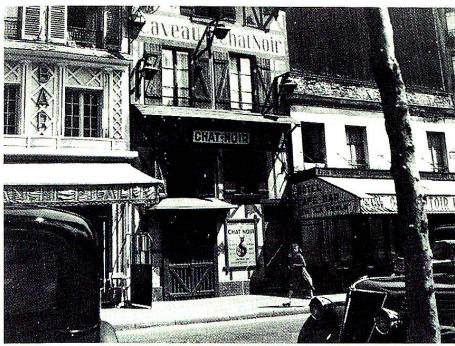
Durch den unvorhergesehenen und überra-



16
Plakat für eine Tournee des «Chat Noir» von Théophile A. Steinlen



17
Zuschauerraum im «Chat Noir» während einer Vorstellung von «Hero und Leander» von Edmond Haraucourt



18

Das dritte «Chat Noir» am Boulevard Rochechouart ist erst nach dem Tode von Rodolphe Salis entstanden. (Die Fassade hat im Laufe der Zeit Umgestaltungen erfahren.) Fotografie: Roger-Viollet, Paris

schenden Erfolg begeistert, gab Rodolphe Salis Henri Rivière alsbald den Auftrag, für sein Kabarett ein Schattentheater einzurichten.

Das Schattentheater begann seine Tätigkeit 1886, und schon im ersten Jahr wurden drei Stücke gezeigt: «L'éléphant» von Henri Somm, «Un crime en chemin de fer» von Lunel und «En 1808» von Caran d'Ache. – In der Zeit des zehnjährigen Bestehens wurde ein erstaunliches Repertoire an Stücken aufgebaut und gespielt; einige der bekanntesten seien hier angeführt⁵²:

1887: «La tentation de Saint Antoine.» Schatten und Dekorationen von Henri Rivière. Musik von Albert Tinchant und Georges Fragerolle.

1888: «L'âge d'or» von Adolphe Willette, «L'Epopée» von Caran d'Ache (Neufassung von «En 1808»).

1890: «La marche à l'étoile.» Text und Musik von Georges Fragerolle. Schatten von Henri Rivière.

1891: «Phryné, scènes grecques» und «Ailleurs, revue symbolique» von Maurice Donnay. Bilder von Henri Rivière.

1893: «Le secret du manifestant» von Jacques Ferny. Bilder von Fernand Fau, «Héro et Léandre» von Edmond Haraucourt, «Le voyage présidentiel, ombres françaises». Bilder von Fernand Fau. Kommentare von Rodolphe Salis.

1894: «Pierrot pornographe» von Louis Morin. Musik von Charles Sivry.

1895: «L'enfant prodigue» von Georges Fragerolle. Bilder von Henri Rivière.

1896: «Clairs de lune» von Georges Fragerolle. Bilder von Henri Rivière. «L'honnête gendarme, sotie en vers» von Jean Richepin. Schatten von Louis Morin. «Le XVIIIe travail d'Hercule» von Eugène Courbouin. «Le sphinx» von Georges Fragerolle. Bilder von A. Vignola.

Das Schattentheater des «Chat Noir» konnte mit großem Aufwand arbeiten. Rezitatoren, Sänger sowie Instrumental- und Vokalensembles wurden beigezogen, mindestens acht Helfer waren eingesetzt, um die Figuren zu führen und um alle Apparate und Maschinen zu bedienen.

Entsprechend groß allerdings waren auch Erfolg und Wirkung. Der Kritiker Jules Lemaitre beschreibt eine Aufführung von «L'Epopée»:

«L'Epopée» von Caran d'Ache ist ein stummes Epos in 50 Bildern⁵³, dessen Personen von Schattenfiguren dargestellt werden. Es ist das große kaiserliche Heldengedicht: die Schlacht von Austerlitz, der Rückzug aus Russland, die Apotheose des Kaisers, die Rückkehr der Truppen nach Paris. Große Szenen und unterhaltende Episoden lösen einander ab. Der Kaiser tritt aus seinem Zelt, gefolgt von seinem Pudel, und die Schildwache präsentiert die Gewehre. – Die gefangenen Könige, magere und dickbäuchige, in den Händen Schwert und Krone, die Zeichen ihrer Würde. – Die neugierige Menge steigt auf Leitern und Fässer, um den Vorbeimarsch zu sehen. Ein Vorwitziger wagt sich zu weit vor und wird von einem Grenadier ergriffen ...



LE SPHINX

Épopée légendaire en 16 tableaux

Poème et Musique de GEORGES FRAGEROLLE

Dessins de A. VIGNOLA

Le Récitant GEORGES FRAGEROLLE

TABLEAUX

I. — LE SPHINX MODERNE

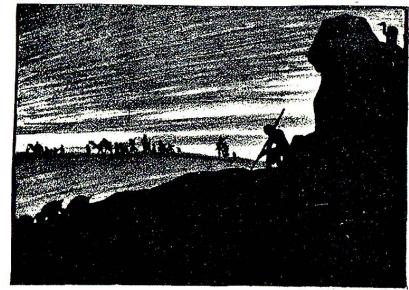
II. — LE PHARAON

III. — LES ASSYRIENS

IV. — L'EXODE

19

Programmzettel zur Aufführung von «Le sphinx» im «Chat Noir». Fotografie: Roger-Viollet, Paris



L'ENFANT PRODIGUE

Parabole biblique en 6 tableaux

Poème et Musique de GEORGES FRAGEROLLE

Dessins de HENRI RIVIÈRE

Le Récitant : M. GEORGES FRAGEROLLE.

Violon : M. ROLLLET.

Viol. dans le costume : JANE BERNYS.

Piano de la Maison PLEYEL

20

Programmzettel zur Aufführung von «L'enfant prodigue» im «Chat Noir». Fotografie: Roger-Viollet, Paris

– Die Wirkung dieser komischen Szenen war leicht vorauszusehen. Was man aber nicht im geringsten vorsah, war, daß diese aus Zink ausgeschnittenen und hinter einem weißen Tuch von einem Meter Breite vorbeigeführten Silhouetten uns die Schauder des Krieges und das Gefühl der Größe zu vermitteln vermochten. Und dennoch war es so. Das Bild von der Truppenbesichtigung, jenes von der Schlacht von Austerlitz, und manche noch, waren von wirklicher Schönheit ...»⁵⁴

Im Laufe der Zeit wurde die Aufführungstechnik immer raffinierter. Man arbeitete mit farbigem Licht und beweglichen Lichtquellen. Und selbst wo «einfache» Mittel eingesetzt wurden, erzielte man erstaunlichste Effekte:

«In *«Clairs de lune»* wird ein Sturm auf dem Meer dargestellt. Unter dahinjagenden Wolken befinden sich die Schiffe in Seenot.

Dann kommt der Mond langsam hinter einer großen Wolke hervor. Allmählich läßt der Sturm nach, und das Meer beruhigt sich. Die Schiffe streben dem Hafen zu. Die Figuren waren dreifach gestaffelt. Die erste Gruppe befand sich unmittelbar hinter dem Spielschirm, die zweite etwa zwei Zentimeter dahinter und die dritte nochmals zwei Zentimeter tiefer. Die Beleuchtung wurde mit Hydro-Oxygenlicht besorgt. Die erste Gruppe warf scharfe schwarze Schatten, die zweite dunkelgraue und die dritte schließlich hellgraue. Diese Aufteilung vermittelte dem Beschauer Tiefenwirkung. Der Effekt vorübereilender Wolken wurde mittels Scheiben von bemaltem Spiegelglas erzeugt. In einer mit zwanzig Rillen versehenen Schiene, die sich zwischen Spielschirm und Lichtquelle befand, wurden diese kleinen Glasplatten vorwärtsgeschoben. Auf den ersten Scheiben waren windgetriebene Wolken gemalt. Auf den nächsten ein gelockerter Wolkenhimmel, und am Ende kam der Mond. Die beiden Glasplatten wurden gleichzeitig bewegt, die vordere aber schneller als die hintere. Also ging der Mond an einem ruhigen Himmel auf, wenn die letzte Sturmwolke der ersten Scheibe vorbeigeglitten war.

An der unteren Seite des Spielschirms wurde Wellengang erzeugt. Dies waren geschnittene Formen auf zwei Zylindern montiert. Der zweite stand etwas erhöht und war auch etwas kleiner als der erste. Sie drehten sich um Achsen und bewirkten so den Eindruck bewegten Meeres. Sollte der Sturm nachlassen, so verschwanden nacheinander die beiden Zylinder vom Spielschirm, und nur noch die ruhige See blieb zurück, beleuchtet vom auf Glas gemalten Mond. Das Publikum war völlig fasziniert.»⁵⁵

Die künstlerische Seele und der Garant für das hohe künstlerische Niveau des Schattentheaters im «Chat Noir» war zweifelsohne Henri Rivière. Über ihn schrieb der Schriftsteller Maurice Donnay:

«Henri Rivière hat die Kunst des chinesischen

Schattenspiels⁵⁶ auf ein Niveau gehoben, das seitdem von nichts und niemand mehr erreicht wurde. Innerhalb seines beleuchteten Leinenquadrates gelang es ihm, herrliche Landschaften zu zaubern. Helle Morgenröte über rosig bestrahltem Gebirge, topasfarbene Sonnenuntergänge am kupferfarbenen Himmel und das blaue Firmament mit Mond und Sternen über dem wogenden Meer.

Er war Maler und Dichter, Physiker und Chemiker, Mechaniker und einfallsreicher Bühnenmeister ...»⁵⁷

Dank der vielen qualifizierten Künstler, die für die Mitarbeit gewonnen werden konnten, entstanden im Schattentheater des «Chat Noir» stimmungsvolle, romantisch-impressionistische Gesamtkunstwerke, die das Publikum faszinierten und begeisterten.

Manche der komisch-satirischen, humorvollen und lyrischen Schattenspiele liegen gedruckt vor und legen Zeugnis ab auch von der literarischen Qualität der Inszenierungen.⁵⁸

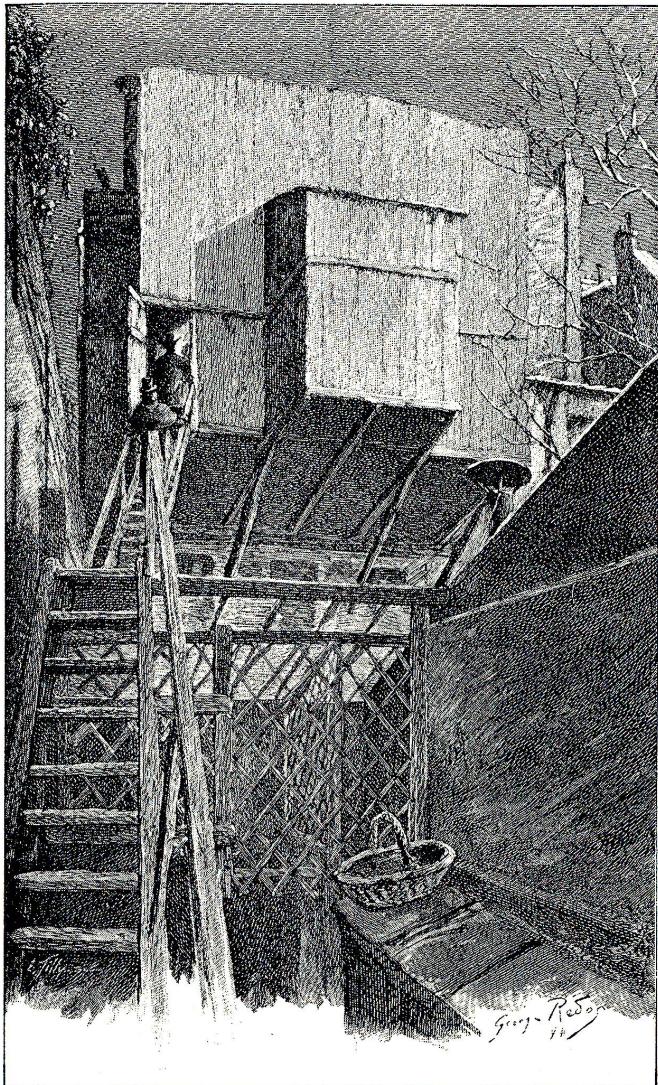
Am 19. März 1897 ist Rodolphe Salis, der Schöpfer des «Chat Noir», in Naintré gestorben, und das Kabarett mußte seine Tore schließen. Schon in den beiden folgenden Monaten gelangten das Material des Schattentheaters und die Zeichnungen und Gemälde, die Salis gehört hatten, zur Versteigerung.

Die große Zeit des «Chat Noir» war unwiederbringlich vorbei.

In der Gegend des Montmartre waren auch auf andern Bühnen Schattenspielaufführungen zu sehen: im Cabaret du Lion-d'or, im Théâtre d'Application, im Théâtre des Mathurins, im Quat'z Arts, in der Chaumiére, in der Butte-Montmartre. Nachfolger des «Chat Noir» jedoch war «La Lune Rousse» mit einer Bühne, die von Dominique Bonnaud, einem ehemaligen Mitarbeiter von Rodolphe Salis, geleitet wurde.⁵⁹

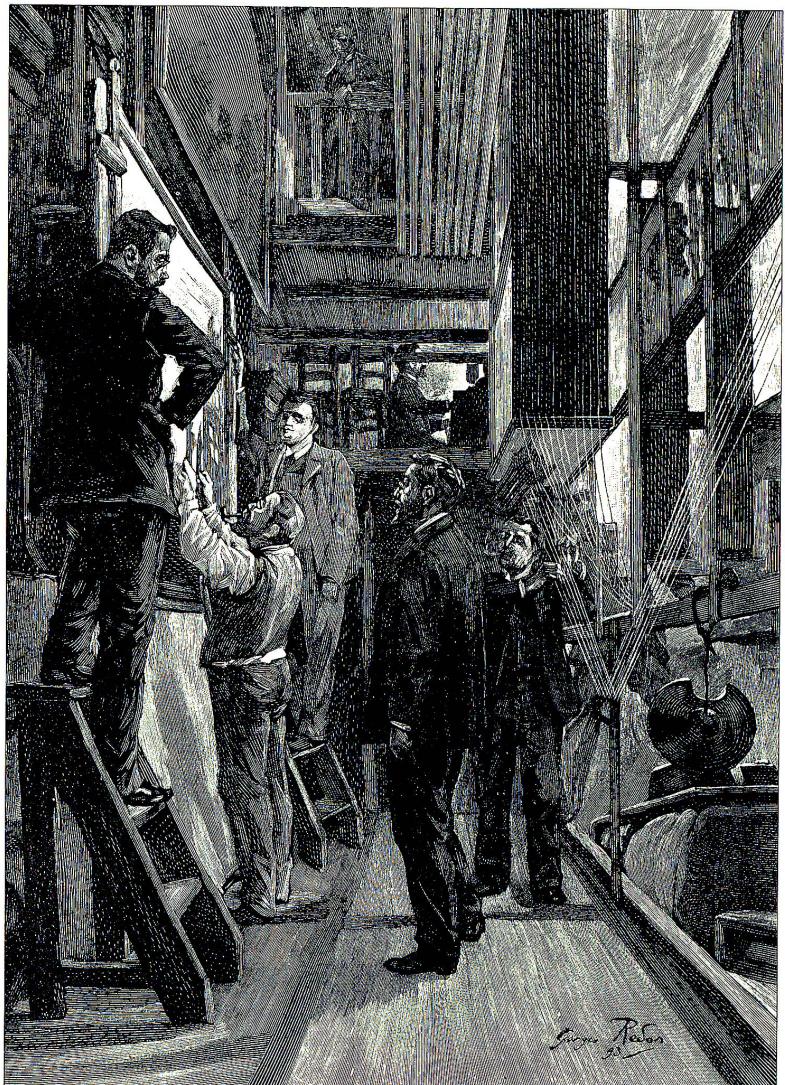
Georg Jacob erwähnt den Besuch eines französischen Schattentheaters in Konstantinopel, das in der Weise des «Chat Noir» gearbeitet hat.⁶⁰ Er beschreibt drei Programmnummern: «Au clair de la lune», das Gedicht «Mes moutons» von Charles Quinel und das, ein Jahr nachdem der «Chat Noir» zu existieren aufgehört hatte, von einem ehemaligen Mitarbeiter, Georges Fragerolle, verfaßte Spiel «Le Juif errant»⁶¹:

«Ein anderer glücklicher Gedanke war es, die arabische Erzählung vom Propheten Chidr⁶², welche Rückert versifizierte, für die Schattenbühne auszugestalten. Das erste Tableau führt uns nach Golgatha; mannigfaltige Konturen von Gestalten heben sich auf den Hügeln scharf gegen die helle Luft ab, überragt von den drei Kreuzen; im Vordergrund ein großer, dunkler Schatten, einsam auf dem grauen Hintergrund des Hügels nur unklar und gespensterhaft sich zeichnend, der fluchbeladene Ahasverus. Als erstes Ziel der ewigen Wanderung erscheint eine antike



21

Der Künstlereingang und der von Balken gestützte Bühnenraum im zweiten Stock des «Chat Noir»



22

Hinter den Kulissen des «Chat Noir»

Stadt, die sich in einem See spiegelt, aus dem Jungfrau-en Wasser schöpfen. Eine derselben antwortet, vom Wanderer nach der Stadt befragt, daß sie seit Men-schengedenken bestehe:

*C'est dans cette cité sereine
Que nous toutes, bergère ou reine,
Nous avons rêvé, puis aimé.
Et nos enfants, garçons ou filles,
Ainsi feront, sous les charmilles,
Quand fleurira le joli mai.*

Nach 300 Jahren findet der Ruhelose auf dem Grunde, wo einstmals die Stadt stand, weidende Hirten, die versichern, daß seit Menschengedenken auf diesen Fluren sich Herdengebrüll mit dem Ton der Schalmeien mischte. Wieder nach 300 Jahren trifft Ahasverus an jener Stätte Schiffer am Meeresstrand, welche behaupten, daß ihre Vorfahren stets diese Wogen befahren hätten, dann einen dichten Wald mit uralten Stämmen, zwischen denen Hirsche weiden, und schließlich eine moderne Fabrikstadt, die in wirkungsvollem Kontrast zur antiken Stadt entworfen ist. Das Schlußtableau führt uns zur Ausgangsstätte nach

Golgatha. Dorthin lenkt der Unstätte, das Ewige su-chend, das er auf Erden so lange nicht zu finden ver-mochte, endlich die müden Schritte, und hier erscheint ihm auf leichten Wolken der Herr in seiner Glorie, von Engelchören umgeben, ihn erlösend.»⁶³

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und das Aufkommen des Kinos ließen die Schattentheater auf dem Montmartre verschwinden, aber das «Chat Noir» ist nicht in Vergessenheit geraten.

Sein Ruhm und seine Legende dauern und wirken fort, und heute noch gilt das «Chat Noir» als das berühmteste Schattentheater Europas.

Die Schwabinger Schattenspiele

Im Jahre 1907, rund hundert Jahre nachdem Justinus Kerner seine Schattenbriefe an Ludwig Uhland geschrieben und «Die Reiseschatten» verfaßt hatte, zehn Jahre nach der Schließung des «Chat Noir» in Paris, gründete Alexander von Bernus in München die «Schwabinger Schattenspiele». Im April 1907 waren die Vorbereitungen abgeschlossen, und Alexander von Bernus lud auf den 18. April 1907 zur ersten privaten Vorführung in seiner Wohnung ein:⁶⁴

«Im Frühling 1907 wurde die Crème der Bohème von Schwabing eingeladen, sich im Hause des Freiherrn von Bernus einzufinden, wo ein neues kleines künstlerisches Unternehmen aus der Taufe gehoben wurde, das der Hausherr in Gemeinschaft mit dem Dichter Will Vesper geschaffen hatte, die Schwabinger Schattenspiele. Man saß im verdunkelten Raume vor einer metergroßen, von hinten beleuchteten Bühnenfläche und sah nach dem Verklingen zarten Geigenspiels die kleinen Schattenfiguren vor sich agieren.

Die beweglichen Figürchen entzückten durch ihre Grazie, sie waren von Dora Polster geschaffen, und die Verse, die sie anscheinend sprachen, waren von so traumhafter poetischer Süße, daß man wie gebannt war von dieser winzigen dramatischen Zauberei.»⁶⁵

Entsprechend berichtet auch Georg Jacob, der als Fachmann unter den Geladenen war:

«Die ersten Versuche fanden vor einem geladenen Kreis bedeutender Literaten und Kunstkritiker statt, deren Urteile verwertet wurden; dann mietete man ein Gartenhaus in Schwabing und baute es zu einem Schattentheater um. Man arbeitete, meinen Wünschen nicht entsprechend, durchweg mit einfarbigen⁶⁶ Silhouetten ...

Altägyptische einfache Musik (Spinett) umrahmte und begleitete die Vorstellung; die Verse wurden nach der im Stefan-George-Kreis üblichen Vortragsweise gesprochen. Eine innere Harmonie verschiedener Künste, die zur Erzeugung der Stimmung zusammenarbeiteten, wurde erreicht.»⁶⁷

Der Erfolg der vor geladenen Gästen gegebenen Aufführungen war groß.

«Der Anklang, den die wenigen privaten Aufführungen bei dem geladenen hochgeistigen Publikum fanden, war so stark, daß ein öffentliches Schattentheater beschlossen wurde. Zur Gewinnung von Mitarbeitern wurde ein Preisausschreiben erlassen, bei dem ich als geeignete Kraft für die Silhouetten-Bühne entdeckt wurde.»⁶⁸

Die Bemühungen von Alexander von Bernus um eine Schattenbühne standen ganz im Zeichen und Gefolge der Romantik.

«Was bei Justinus Kerner mich am meisten anzog, war der Schattenspieler ... Der Ausgangspunkt für mich zur späteren Schaffung einer bis dahin in Deutschland nie gehabten öffentlichen, nur durch künstlerische Maßstäbe bestimmten Schattenbühne waren die mir während meiner Speyrer-Zeit vertraut gewordenen «Reiseschatten» Kernels.»⁶⁹

Auch in einem Aufsatz in der «Neuen Rundschau», wo er 1907 die Eröffnung einer Schattenbühne ankündigt, beruft er sich auf Justinus Kerner sowie auf den am 26. April 1809 an Kerner gerichteten Brief von Ludwig Uhland (vergleiche S. 7):

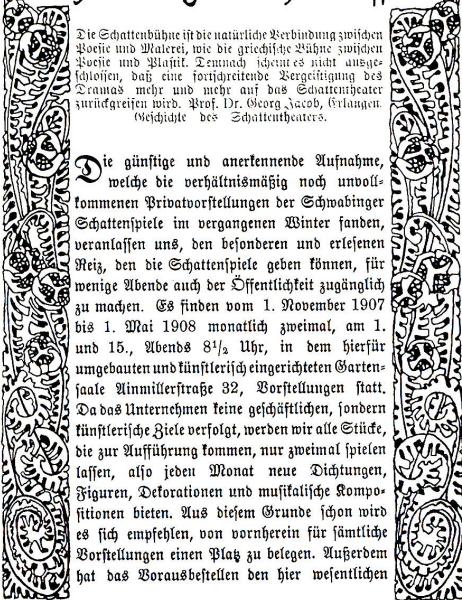
«Heute, wo die Bewußteren durchaus nicht zufällig sich wieder zur Romantik wenden, weil sie der Jungbrunnen der Dichtung ist, heute steht zu erwarten, daß auch die kleine Bühne, die das Leben am phantastischsten und geistigsten symbolisiert, Verstehn und Anklang finden werde. ...



23

Das Schatten-Theater der «Schwabinger Schattenspiele» auf der «Ausstellung München 1908»

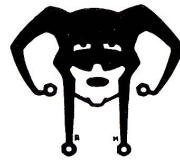
Schwabinger Schattenspiele



24

Titelseite einer Broschüre der «Schwabinger Schattenspiele»

Ein Schattentheater wird in München-Schwabing diesem Herbst eröffnet werden. Es hat bis jetzt in Deutschland noch kein ständiges gegeben. Das ist umso merkwürdiger, als das traumhafte Wesen des Schattenspiels uns ungleich mehr entspricht als dem Franzosen, der seit über hundert Jahren mit kurzen Unterbrechungen in Paris seine Schattentheater besitzt. Allerdings hat er darin neben dem rein Bildhaften fast nur die komischen Wirkungen herausgearbeitet – die Seite, die dem Marionettenhaften sich am meisten nähert. Allein das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt ganz wo anders, ganz im Seelischen. Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Träume, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichsten Sinn romantisch. Und also trägt es stets auch einen leisen Zug von Ironie, die still und geistig ist, oft bloß als Folge einer typischen Gebärde, doch von dem marionettenhaft Grotesken ist der Schatten, das Körperlose, frei. Nicht als ob im Schattenspiel nicht ebenso groteske Szenen von starker Komik zu erreichen seien, nur sind sie dann durchaus bewußt gewollt, nicht aber durch das Hölzern-Unzulängliche der Ausdrucksmöglichkeit bedingt wie bei den Puppen. ... Wie es in Deutschland nie eine Schat-



SCHWABINGER SCHATTENSPIELE STIFT NEUBURG BEI HEIDELBERG

Am 2., 3., 6. Juli wird gespielt:

Alexander von Bernus
Prolog

Schattenbild von Rolf von Hoerschelmann

Justinus Kerner

Der Totengräber von Feldberg

Mit einem Zwischenspiel

Darin treten auf: Der Totengräber :: Dessen Frau :: Elsbeth, ihre Tochter :: Der Schmied :: Ein Bürger :: Eine Bürgersfrau :: Ein Handwerksbursche :: Der böse Geist

Im Zwischenspiel treten auf: Der Tod :: Ein Mönch :: Ein Jäger :: Ein König :: Ein kleines Mädchen

Schattenbilder von Doro Polster

Heinrich Heine

Der Kirchhof

Schattenbild von Rolf von Hoerschelmann

Pause

25

Programmzettel der «Schwabinger Schattenspiele» auf Stift Neuburg bei Heidelberg



26

Plakat sowie Titelseite einer Broschüre der «Schwabinger Schattenspiele»

Die Tiefen sich entriegeln
Dem hingehauchten Spiel,
Das Fliehende zu spiegeln,
Die Zeit ist ohne Ziel.

Auf die begrenzte Fläche
Sind Welt und Überwelt
Und Menschenschmerz und -schwäche
Und Tag und Nacht gestellt:

Wir sehn die Welt sich wandeln
In einen fremden Stern,
Wir gehn und stehn und handeln
Und sind uns selber fern.

Und treiben wie im Nachen
Am eignen Leben dicht
Vorüber und erwachen
Im letzten leisen Licht. –

Und löst, was uns umzogen,
Sich auf und wird bewußt,
Fällt noch ein Regenbogen
In unsre laute Lust.⁷⁴

In diesem Traumgelände
Ist jede Nähe weit,
Und alle Gegenstände
Sind ihrer Last befreit.

15



27

Dora Polster, Schattenbild zu «Don Juan» von Alexander von Bernus



28

Dora Polster, Schattenbild zu «Der Totengräber von Feldberg» von Justinus Kerner

Die Aufführungen fanden ein unerwartet großes und überwiegend zustimmendes Echo:

«Die spezifische, ganz auf das Dichterische gestellte Wirkung dieser Aufführungen wurde von Publikum und Presse über alles Erwarten stark beachtet. Es gab bekannte Kritiker, die enthusiastisch den Beginn einer neuen theatralischen Aera verkündeten (das Künstlertheater war noch nicht geboren), es gab auch solche, die sich über den monotonen Singsang und die harten Stühle mokierten; aber das Neue, Eigenartige war so erregend, daß alle illustrierten Zeitschriften bilderreiche Artikel brachten, daß ausländische und überseeische Zeitungen darüber berichteten.»⁷⁵

In «Der Tag», Berlin 1907 – um nur ein Beispiel anzuführen –, schrieb Edgar Steiger:

«... die Silhouette ist nur eine feine zarte Andeutung der Wirklichkeit. Und gerade darum ist sie mehr als Wirklichkeit. Sie deutet hinter die Dinge und löscht die Farben aus, um die reinen Formen zu finden. Alles wird Umriß, Linie und Andeutung. Wer ein Schattenspiel vorführt, muß das Ganze auf diesen Grundton abstimmen. Spielerei und Ernst – wer könnte sie hier unterscheiden? Nur in der Münchner Luft, die ganz mit Kunstbazillen geschwängert ist, konnte das künstlerische Schattenspiel neu erstehen.

Musik im Dunkeln. Alles wie aus weiter unbe-



29

Greta von Hoerner, Schattenbild zu «Pan» von Alexander von Bernus

kannter Ferne. Dann ein türkischer Schattenspielprogramm voll zarter Mystik, von Prof. Dr. Georg Jacob in Erlangen trefflich verdeutscht.⁷⁶ Und dann hintereinander nur durch kleine Musikstücke getrennt Goethes *«Pater Brey»*, Karl Wolfskehrs *«Wolf Dietrich und die rauhe Els»* und ein neuer *«Don Juan»* von Alexander von Bernus, und alle drei, der derbe didaktische Schwank, das altdeutsche Märlein und die unmoralische Moralfarce, gelangen aufs beste. Rolf von Hoerschelmann, der die Figuren der beiden ersten Stücke geschnitten hatte, ist ein Meister in dieser Kleinkunst. Seine Schattenrisse leben und bewegen sich, auch wenn sie nicht bewegt werden. Nicht nur die Profile der Gesichter, sondern auch Hände und Beine, das Toupet, der Zopf, das Schwert bis hinab zu den Stiefern und Stöckelschuhen. Dazu eine auch nur zart andeutende Kulissenkunst, von der die Väter unsres noch ungeborenen Künstlertheaters einiges lernen könnten. Aber auch Dora Polster, die den *«Don Juan»* silhouettierte, schuf durchaus Eigenartiges – so namentlich in dem beweglichen Teufel. Die vielverspottete Biedermeierei unsrer Zeit feierte hier, wo sie einmal am Platze, wohl verdiente Triumphe.»⁷⁷

Auch die Sprechweise der Inszenierungen des Theaters war durchaus eigenständig:

«Die Art, wie die Sprecher hinter der Bühne die Verse ertönen ließen, entsprach der, wie sie im George-Kreise üblich war, ganz den Rhythmus betonend, musikalisch, manchmal fast singend. Es war die geeignete Sprechweise für die gänzlich unnaturalistische Schattenbühne, die nur im Falle seltener derb komischer Wirkungen der starken Stilisierung entraten durfte.»⁷⁸

Aber nicht nur ein Mitarbeiter der «Schwabinger Schattenspiele» wie Rolf von Hoerschelmann hat die an der Bühne gepflegte Sprechweise so beurteilt, sondern auch die Presse:

«... Mehrere Künstler, unter denen Rolf v. Hoerschelmann durch besonderen Geschmack und Erfindungsgabe uns auffiel, geben diesen Schatten einen streng stilisierten, einfachen, aber der jeweiligen Stimmung genau angepaßten künstlerischen Rahmen.

Diese Darstellung gehorcht allein künstlerischen Gesetzen. Es fehlt hier alles, was uns im Theater stört und abstößt. Ein nuancenreiches Gebärdenspiel, wie es das Theatralische erfordert, wird hier durch einige stilisierte, sehr charakteristische und darum sich einprägende Gesten würdig ersetzt. Der Vortrag verzichtet auf effektvolle Herausarbeitung von Pointen und ist darauf bedacht, Klang und Rhythmus eines dichterischen Gebildes zur Geltung zu bringen ... Nur so, das ging uns hier auf, kann das Wesen eines Gedichtes lebendig veranschaulicht werden. Von irgend welchen naturalistischen Versuchen hält sich Alexander v. Bernus bewußt fern ... Mystische und märchenhafte Spiele bestreiten das Programm ...»⁷⁹

Bisweilen jedoch wurde diese Sprechweise von der Kritik auch beanstandet und abgelehnt.⁸⁰

Die Bühneneinrichtung und den «technischen Apparat» der «Schwabinger Schattenspiele» hat Alexander von Bernus selbst beschrieben:

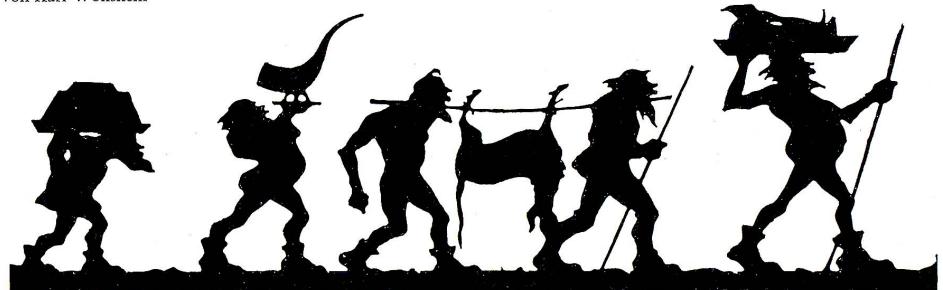
«... Der Bühnen-Ausschnitt war etwa 1,20 m lang und 80 cm hoch. Er war bespannt mit einer geölten Leinwand, hinter der die Dekorationen mit Scharniere befestigt wurden. Das Licht wurde von rückwärts aus einer Petroleumlampe auf die Leinwand geworfen. Das Petroleumlampenlicht wählte ich, weil dadurch die Schatten sehr viel satter herauskommen. Der etwa 60 Personen fassende, stets gefüllte Zuschauerraum, ein früheres Bildhaueratelier Ainhillerstraße 31, war während der Aufführungen verdunkelt. Die Schattenfiguren wurden von unten her in Leisten von zwei Spielern, die unter dem 1,50 m über dem Saalboden erhöhten Bühnenausschnitt saßen, geführt, so daß die Spieler vom Zuschauer nicht zu sehen waren. Die Sprecher sprachen von rechts und links hinter der Szenen. Zur musikalischen Untermalung und Begleitung dienten Spinett und Geige oder Flöte. Komponist war der Musiker Wilhelm Petersen, der auch das Spinett spielte. Die Schattenbilder waren grundsätzlich nur in Schwarz-weiß⁸¹ gehalten, wie auch von jeder perspektivischen Wirkung abgesehen wurde. Das Ziel, das auch erreicht wurde, war eine neue Art von Kleinbühnenkunst von dichterischem und künstlerischem Rang, die es bis dahin in Deutschland nicht gegeben hatte.»⁸²



30

Emil Preetorius, Der Riese, Silhouette zu «Thors Hammer» von Karl Wolfskehl

31
Emil Preetorius, Silhouetten zu «Thors Hammer» von Karl Wolfskehl





32

Rolf von Hoerschelmann, Schattenbild zu «Heiliges Spiel» von Alexander von Bernus



33

Rolf von Hoerschelmann, Schattenbild zu «St. Anton oder der Heiligenchein» von Alexander von Bernus

Der Erfolg des Unternehmens war außerordentlich groß. Die «Schwabinger Schattenspiele» gingen auf Gastspieldtournee (Frankfurt, Heidelberg), und als die Bühne von der Ausstellungsleitung zur Teilnahme an der Ausstellung «München 1908» eingeladen wurde, erreichte sie eine Breitenwirkung, wie sie vom Atelier an der Ainmillerstraße aus undenkbar gewesen wäre.

Auf dem Ausstellungsgelände hatte der Architekt Fritz Klee ein kleines Schattentheater errichtet, das zusammen mit Paul Branns Marionettentheater und der dazwischen gelegenen Teestube von Paul Danzer eine architektonische Einheit bildete (Abb. 23).⁸³

Mit zwei Stücken aus dem Repertoire, mit «Wolfdietrich und die rauhe Els» von Karl Wolfskehl und mit «St. Anton oder der Heiligenchein» von Coppelius (Pseudonym für Alexander von Bernus), wurde das Theater dort am 16. Mai 1908 unter der Leitung von Ludwig Debus eröffnet.

Wenn man bedenkt, daß von den rund fünfhundert Vorstellungen, welche die «Schwabinger

Schattenspiele» gegeben haben, allein auf die Zeit der Ausstellung über vierhundert entfielen, versteht man, daß zwangsläufig eine gewisse Ermüdung eintreten mußte, selbst wenn Alexander von Bernus darauf, wie er auf das Ende der Spieltätigkeit in München zu sprechen kommt, nicht ein geht:

«Als dann nach dreijähriger erfolgreicher Verwirklichung jener dichterischen Absicht die Schwabinger Schattenspiele ihre Tore schlossen, geschah es nicht aus Mangel an dem Mitgehn Vieler, sondern weil der Verfasser das vorgesteckte Ziel erreicht sah und nun andere Wege einschlug.»⁸⁴

Auch Georg Jacob sieht das Ende der künstlerischen Tätigkeit der Bühne wesentlich in der Teilnahme an der Ausstellung begründet.

«Als eine ständige Einrichtung war das Schwabinger Theater wohl nie gedacht. Der Raum war mit Rücksicht auf eine intime Stimmung beschränkt gewählt; an die besten Silhouettenschneider mußten ständig Honorare gezahlt werden; es hielt schwer, für die Abende regelmäßig Schauspieler als Sprecher zu gewinnen, während die Opferwilligkeit der Dilettan-

ten nach dieser Richtung auch keine zu große Belastung vertrug. Die Münchener Ausstellung 1908 be seitigte zwar das Defizit, übte aber keinen günstigen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung der Schwabinger Schattenspiele aus; alles Tiefere mußte mit Rücksicht auf das zugereiste Publikum ausgeschaltet werden. Poccis harmloses Puppenspiel «Kasperle wird reich», in Schwabing als Kindervorstellung gedacht, mußte im Ausstellungspark für Erwachsene herhalten.⁸⁵ Der intensive Betrieb führte zum Handwerksmäßigen. So erlag die Schwabinger Schattenszene, nachdem sie in kurzer Blüte gezeigt hatte, was auf diesem Gebiete geleistet werden kann; ihre besten Stücke, ihre besten Szenenbilder hat sie kommenden Generationen durch Publikationen übermittelt.»⁸⁶

Von München aus übersiedelte Alexander von Bernus in sein Elternhaus nach Stift Neuburg bei Heidelberg. Auf seinem Landsitz führte er ein offenes Haus und empfing er seine Freunde.⁸⁷ Hier auf Stift Neuburg war den «Schwabinger Schattenspielen», deren Ende eigentlich schon in München besiegelt war, als «Schwabinger Schattenspiele, Stift Neuburg bei Heidelberg» noch ein kurzes Nachleben beschieden (Abb. 25).

«Als die Schwabinger Schattenspiele dann 1912 die Tore schlossen, war die eigentliche Schwabinger Ära, die 1898 mit den «Elf Scharfrichtern» begonnen hatte, zu Ende. Etwas Unbestimmtes, Beklemmendes lag damals schon in der Luft und ließ die wunderbare Unbefangenheit in Spiel und Leben nicht mehr aufkommen.»⁸⁸

Der im Jahre 1907 in der «Neuen Rundschau» erschienene Aufsatz von Alexander von Bernus enthielt ein Programm (vergleiche S. 14f.). Um zwei Dinge ging es dem Verfasser: um die Begründung einer deutschen Schattenspieltradition und um die Schaffung eines Kanons von Stücken, der eine solche erst ermöglichte. In seiner autobiographischen Schrift «Wachsen am Wunder» bestätigt er dies ausdrücklich:

«Doch noch ein anderes Moment war für mich mitbestimmend, hier so eingehend zu werden: nämlich der Wunsch und auch vielleicht die leise Hoffnung, daß durch diese grundsätzlichen Aufzeichnungen früher oder später in dem einen oder anderen wesensverwandten jungen Dichter oder Künstler bei dem Lesen dieses Abschnittes die Lust wach werde, irgendwo in einer größeren deutschen Kunststadt, die als solche schon die Resonanz gewährleistet, selbst eine Schattenbühne neu erstehen zu lassen, die der Tradition der schon gewesenen weiteren Formgebungen und Erfüllungen hinzufügt. Ein ständiges, in jedem Winterhalbjahr einmal wöchentlich (nicht öfters) spielendes Schattentheater wäre eine künstlerische Angelegenheit, die dem bildenden Künstler wie dem Dichter völlig neue Möglichkeiten und Anregungen gäbe und, wie einstmals in Paris das Kabarett «Chat noir» und wie die «Schwabinger Schattenspiele» später dann in München, der erlesenen und besten Kleinkunst ein sehr ausbaufähiges und reizvolles Gebiet erschloß.»⁸⁹



34

Rolf von Hoerschelmann, Schattenbild zu «Wolfdietrich und die rauhe Els» von Karl Wolfskehl



35

Rolf von Hoerschelmann, Schattenbild zu «Estragon und Pimpernelle» von Alexander von Bernus

Um jedoch eine solche Schattenspieltradition zu begründen, waren nicht nur ein Fundus von Stücken, sondern auch von fähigen Künstlern geschaffene, beispielhafte Inszenierungen vonnöten.

In Dora Polster, Rolf von Hoerschelmann, Emil Preetorius, Karl Thylmann, Greta von Hoerner, Doris Wimmer und Marie Schnür war es Alexander von Bernus gelungen, solche zu finden.

Die Schwarz-Weiß-Kunst des Schattenspiels, wie sie in München ihre Ausprägung fand, dürfte ganz wesentlich von der zeitgenössischen Buchkunst und vom Holzschnitt beeinflußt worden sein. Man denke etwa an die Illustrationen eines Aubrey Beardsley (1872–1898), die ihre Wirkung vor allem von Schwarz-Weiß-Kontrasten und von der reinen Linie empfängt und die besonders auf Th. Th. Heine (Judith, 1908) und Marcus Behmer (Salome, 1906) wirkte, wie aber auch an die Flächenholzschnitte eines Félix Vallotton (Abb. 45, 46).

Es ist wohl mehr als Zufall, daß von den Künstlern, die für die «Schwabinger Schattenspiele» Schattenspielfiguren und Dekorationen schufen, deren vier auch als Buchillustratoren und Holzschnneider tätig waren, und zwar häufig in der erwähnten Schwarz-Weiß-Technik. Dora Polster: Illustrationen zu Märchen der Brüder Grimm (1911)⁹⁰; Rolf von Hoerschelmann: Das schwarze Bilderbuch (1911), Narren und Gaukler (Holzschnittfolge), Eichendorff, Dichter und ihre Gesellen (1924); Emil Preetorius: Mein Onkel Benjamin (Tillier), Peter Schlemihl (Chamisso), Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch (Jean Paul); Karl Thylmann: Der Rosengarten (posthum, Abb. 47, 48).⁹¹ – Diese Künstler schufen die Figuren zu den meisten der aufgeführten Spiele. Dora Polster: Der Blinde, Wegewart, Don Juan, Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens, Der Totengräber von Feldberg. Emil Preetorius: Thors Hammer. Karl Thylmann: Heiliges Spiel (zu diesem Stück haben auch Marie Schnür und Rolf von Hoerschelmann Schattenbilder beigesteuert). Rolf von Hoerschelmann: Wolfdieterich und die rauhe Els, Kasperl wird reich, Pater Brey, Estragon und Pimpernelle, St. Anton oder der Heiligschein.

Dora Polster konnte zudem für sich in Anspruch nehmen, Pionierarbeit geleistet und alle Figuren für das erste Aufreten der «Schwabinger Schattenspiele» allein gestaltet zu haben. Neben Dora Polster wurde Rolf von Hoerschelmann der wichtigste Mitarbeiter der «Schwabinger Schattenspiele».⁹²

Die Bemühungen um die Schaffung eines Kanons literarischer Stücke für die Schattenbühne ließen Alexander von Bernus einerseits auf bereits vorhandene Schattenspiele beziehungsweise auf für die Aufführung als Schattenspiele geeignete Werke der deutschen Literatur zurückgreifen⁹³,



36
Rolf von Hoerschelmann, Schattenbild zu «Estragon und Pimpernelle» von Alexander von Bernus



37
Karl Thylmann, Schattenbild zu «Heiliges Spiel» von Alexander von Bernus



38

Karl Thylmann, Schattenbild zu «Heiliges Spiel» von Alexander von Bernus



39

Karl Thylmann, Schattenbild zu «Heiliges Spiel» von Alexander von Bernus

und andererseits stammen die meisten Spiele, die eigens für die Schwabinger Schattenshüne verfaßt worden waren, von ihm.⁹⁴

Meist wird das romantische Schattenspiel «Pan» von Alexander von Bernus als sein bestes bezeichnet. Diese Wertung hat eine Tradition, die bis in die Zeit der Entstehung des Stückes zurückreicht.⁹⁵

Auf den heutigen Leser wirkt der «Pan» seltsam diffus und uneinheitlich; er scheint aus dem Geist einer bläßlichen, blutarmen Neu-Romantik gezeugt. Von der antikisch-heidnischen Kraft, die man in Rolf von Hoerschelmanns Titelbild zur Broschüre der «Schwabinger Schattenspiele» (Abb. 26) immerhin erahnt, läßt die Gestalt im Schattenspiel jedenfalls wenig spüren, und es ist zu bezweifeln, ob eine Aufführung diesen Eindruck zu korrigieren vermöchte. Es könnte sein, daß eine Galanterie wie «Estragon und Pimpernelle», die leichtfüßig und frivol scherzend daherkommt – und damit auch weniger anspruchsvoll – eine Hanswurstiade wie «St. Anton oder der Heiligen-schein» oder ein parabelartiges Spiel wie «Aristoteles oder die Prüfung der Weisheit» im heutigen Zuschauer den Eindruck einheitlicher und geschlossenerer Werke zu erwecken vermöchte.

Karl Wolfskehl hat für die «Schwabinger Schattenspiele» drei Werke verfaßt. Zwei behandelnden Stoffe der germanischen Sage – «Thors Hammer» (Abb. 30, 31, 40–42) und «Wolfdietrich und die rauhe Els» (Abb. 34) –, und eines – «Die Ruhe des Kalifen» – geht auf ein Märchenmotiv der Sammlung «Tausendundeine Nacht» zurück.⁹⁶

Die Spiele Karl Wolfskehls sind als dichterische Werke jenen von Alexander von Bernus mindestens ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen.

Eine höchst reizvolle und durchaus schatten-theatergemäße Spielvorlage ist «Wolfdietrich und die rauhe Els». Die drei kurzen Szenen des Spiels sind dialogisch angelegt. Im Spiel kommen – abge-

Die folgende kurze Szene beschließt das Stück.

GÜLNARE
(zusammenbrechend)

Die knie versagen mir – o unterm boden –

WALID

Wesier!

MESRUR

Ich in den frauensaal?

WALID

Ich rief dich!

Hier heft dein auge auf die frau am boden
Du hast die frau geshmäht! Denn keinen schrein
Find ich bei ihr! Du logst hund! ...

MESRUR

Dann im dienst

Stehn ihr die bösen dschinnen ... Herr mein leben
In deiner hand! Dein schwur!

WALID

Dein ärmlich leben

Gilt nichts – doch deine zunge zischt zuviel.
Heraus mit ihr! und deine augen sahen
Zuviel von mir, von ihr! blinden die augen!

(zu den Sklaven)

Nehmt ihn, tut wie ich hies!

(er wird forgeschleppt)

Leb wohl Gülnare

Heut abend ...

GÜLNARE
(sich erhebend)

ich erwarte meinen herrn.

WALID

(im Gehn)

Von heut heisst dieser saal: Ruh des Kalifen.⁹⁹

Vielleicht etwas überpointiert wurde dieses Spiel von Karl Wolfskehl jenen von Alexander von Bernus in folgender Weise gegenübergestellt:

«Wenn die Schattenspiele von Bernus idyllische Neuromantik bieten, so erneuert Wolfskehl mit der orientalischen Androkratie seines «Kalifen» die – Schwarze Romantik.»¹⁰⁰

Die Reihe der durch die Schwabinger Bühne für das Schattenspiel bearbeiteten beziehungsweise verfaßten Stücke ist erstaunlich groß, und man wird getrost feststellen dürfen, daß es den «Schwabinger Schattenspielen» gelungen ist, einen großen «Vorrat» von Schattenspielen zu sammeln und zu einem beeindruckenden Kanon zusammenzustellen und – wie bereits dargelegt wurde und wie es die abgebildeten Szenenbilder eindrücklich belegen (Abb. 27–39) – eine Reihe exemplarischer Inszenierungen zu schaffen.

Es bleibt zu hoffen, daß bei einer durchaus wünschenswerten Wiederaufführung von Stücken aus dem Repertoire der «Schwabinger Schattenspiele» von ihnen die Wirkung ausgehe, die Alexander von Bernus im «Vorgedicht», das er seinen «Versspielen» (1930) vorausgehen ließ, beschwört:

Schwabinger Schattenspiele

Thors Hammer

von
Karl Wolfskehl

Silhouetten von Emil Preetorius



40

Umschlagtitel zu «Thors Hammer» von Karl Wolfskehl in der Ausgabe der «Schwabinger Schattenspiele»

Nur Spiele für die müßige Stunde,
Die selten kommt und rasch verraucht.
Sie gehen nicht von Mund zu Munde,
Drum werden sie auch nicht verbraucht.

Sie haben niemals teilgenommen
Am Alltag und der Nüchternheit.
Und doch: wo sie auch hingekommen,
Stehn sie lebendig in der Zeit.

Zwar keiner großen Frage pflichtig,
An Wirkung und an Ausmaß klein,
Aber an Ton und Bild gewichtig
Genug, um dauerhaft zu sein.

Denn was allein verbürgt die Dauer? –:
Nur das, was unbegriffen schwingt
Und in der Seele jenen Schauer,
Vor dem wir wehrlos sind, vollbringt.

Darum berührt uns eine Zeile
Oft mehr als sonst ein ganzes Stück:
Wir stehen still für eine Weile
Und schauen auf und sehn zurück,
Und haben irgendwas empfangen.
Von wo? Von wem? Wir wissens nicht.
Im Spiel da hat es angefangen,
Nun leuchtet es als Innenlicht.

I.

Götterberg. Seitlich Haus der Freia.

Thor

Voki, Voki, hilf mir! Daß mich nicht warten!
Hörst du nicht? Gil dich — rat ich dir, sonst schmettert
Dir mein ... ach, die Schmach! Ich muß mich verkriechen.

Voki

Was rumorst du, Thor? Mir gellen die Ohren,
Weil du im ersten Früh-Graun tappst und brüllst.
Was treibt dich auf vom Lager und uns mit dir?
Noch steht die Nacht im Gewölk ...

Thor

Ich droße die Nacht.
Tag! ich schrei dich heraus aus dem Meer. Herauf Tag!
Meine Schande mach allen offenbar,
Göttern und allen Geistern in Luft und Licht.
Tag, dem Voki sperr die Lider weit,
Daß er sieht, was uns die Ruhe stiehlt!

Voki

Daß ich sehe, was dich schreien macht!

41

Erste Textseite von «Thors Hammer» von Karl Wolfskehl in der Ausgabe der «Schwabinger Schattenspiele»

Handwritten text of the first page of 'Thors Hammer' by Karl Wolfskehl, featuring dense German lyrics and some marginalia.

42

Anfang der Handschrift von «Thors Hammer» von Karl Wolfskehl

Nur Spiele für die müßige Stunde,
Die selten kommt und rasch verraucht.
Sie gehen nicht von Mund zu Munde,
Drum werden sie auch nicht verbraucht.

Sie haben niemals teilgenommen
Am Alltag und der Nüchternheit.
Und doch: wo sie auch hingekommen,
Stehn sie lebendig in der Zeit.

Zwar keiner großen Frage pflichtig,
An Wirkung und an Ausmaß klein,
Aber an Ton und Bild gewichtig
Genug, um dauerhaft zu sein.

Denn was allein verbürgt die Dauer? –:
Nur das, was unbegriffen schwingt
Und in der Seele jenen Schauer,
Vor dem wir wehrlos sind, vollbringt.

Darum berührt uns eine Zeile
Oft mehr als sonst ein ganzes Stück:
Wir stehen still für eine Weile
Und schauen auf und sehn zurück,
Und haben irgendwas empfangen.
Von wo? Von wem? Wir wissens nicht.
Im Spiel da hat es angefangen,
Nun leuchtet es als Innenlicht.

Die Verfolgung Sodoms und Gomorras

Erstes Bild.

Hör, welche der Stadt Sodom. Stand da morgens zwölf heilige Männerliche Geisterkinder, wie auf der Reise, wenn sie den Hause Lot.

Erster Engel: Als ich die Lüge vorwürf' —
Gebt ich gestoft. Abraham
Die Stoff der Gewalt zu verschonen,
wenn zum Gedächtnis vorwürfen:
Vor dem Dreiecke! Doch es geht
Viel dazu! Sie schen Gerechte Zeichen,
So feind ich den Menschen zu sein.
Sodom mungs mungs untergehn!

Zweiter Engel: Hier ist Lot's Haus: Al' fremdling sehn' —
nan dem Rand der Stadt.

Dritter Engel: Hier es vom Verlust ang' —
Die Stadt will mögen nicht verschonen.

Vierter Engel: Deinwoch schen hat er nun' Nahen:
Es ist M' Kraus ...
Let (sic) auf der kalve des' M' Kraus ist an Angesicht' bis aufdrö
Euch hundert' fü

43

Handschrift des unveröffentlichten Schattenspiels «Die Verfolgung Sodoms und Gomorras» von Alexander von Bernus

I.

(Nach. Wald. Joringel. Jorinde)

Joringel

Die Spur ist ganz verloren, alles fremd.
Ins höhnen Wurzelwerk und glatte Piste

Die eitel auf ihr Lust sind, schläng'g'etöch

Verwisch mit einförmigem Überfluss

Der glimmen den Einzwing Rest / Jorinde.

Jorinde

Ach rauschen wir die junge Lust um Jorinde /

Vielschr. um hunger/ach viellicht um Tod!

Joringel

Still still! Der Mond verdeckt den schwarz Dom.

Fliegend durch die zerbrochen Ruppel scheiben.

So müssten wir den Pfad vergessen. Morgen

Weicht jeder Alp der Sonne und wir lächeln

Unnötiger Angst zu der die Nacht verführte

Jorinde

O war es so! Doch in mit wächst ein Kraun.

Große Gefahr von unbekannter Nähe

Fühl ich.

Joringel

Räti keinen Fass! Ich sehe Mausein.

Sicher ist es das Schloß der Zauberin!

Von der man flüstert, daß sie viele Mädchen

Die alzu nah gerieten fingen und bannete..

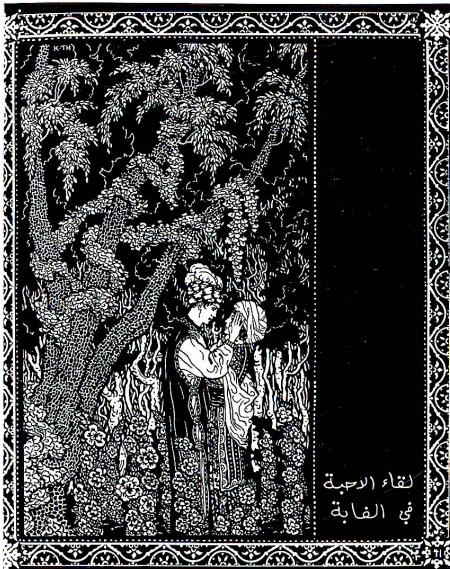
44

Handschrift des unveröffentlichten Schattenspiels «Jorinde und Joringel» von Karl Thylmann



45, 46 Félix Vallotton, Holzschnitte





47, 48
Karl Thylmann, Tuschezeichnungen (1911/1912) zu «Gülistan. Ein Bilderdivan»



Das Schattenspiel in der jüngeren Vergangenheit und in der Gegenwart

Obschon die «Schwabinger Schattenspiele» keine unmittelbare Nachfolge fanden, gibt es im deutschen Sprachraum im 20. Jahrhundert doch so etwas wie eine unsichtbare unterirdische Schattenspieltradition, die nie abriß und immer wieder, scheinbar aus dem Nichts hervortretend, ihre Früchte zeigte.

Einige in dieser Schattenspieltradition stehende Schattenspieler und einige derzeit mit Schattenspielinszenierungen hervortretende Bühnen sollen im folgenden kurz vorgestellt werden.¹⁰¹

ANNA SPULER-KREBS

Die Bildhauerin und Graphikerin Anna Spuler-Krebs (22. 2. 1874–20. 4. 1933) stand Schwabinger Kreisen nahe. Sie hat sich – möglicherweise von den «Schwabinger Schattenspielen» angeregt – vorübergehend dem Schattenspiel zugewandt. Ihre Schattenspielerarbeiten wurden im Theatermuseum in München aufbewahrt, und sie sind bei einem Bombenangriff verbrannt.¹⁰²

Der Schattenspielforscher Georg Jacob hat die Bedeutung der Künstlerin hervorgehoben:

«Zum Teil noch höher als das Schwabinger Unternehmen stehen die Leistungen einer hervorragenden Künstlerin, Frau Prof. Spuler-Krebs in Erlangen, die sich mit großer Liebe der Entwicklung der Schattenbühne gewidmet hat.»¹⁰³

Und gleichsam als Bestätigung des Gesagten führt er die Besprechung einer Aufführung von Wilhelm Holzamers «Brunnenzauber» an:

«Der Marktplatz eines mittelalterlichen Städtchens, im Vordergrund ein Brunnen, aus zwei Löwenköpfen quillt Wasser; obenauf das Standbild eines Ritters. Im Hintergrund ein altes Tor mit Turm und Uhr, daran anschließend rechts ein Häuschen mit Butzenscheiben, man sieht in eine Gasse hinein: ein hübsches Bild diese Erker, Türmchen und Giebel! Dies auf weißem Grund und schwarzer Tusche gemalte Stadtbild wirkte höchst plastisch. Und nun das Spiel. Im Hintergrund ertönte Musik (Gesang der Rheitöchter), dann der Hornruf des Nachtwächters aus den «Meistersingern», der sein Lied alsbald ertönen läßt, als die Glocke 12 schlägt. Der Hüter der Ordnung erscheint mit der Laterne in der Hand und sucht den Platz nach etwas Verdächtigem ab. Es ist eine zauberhafte Vollmondstimmung über dem Ganzen, ein mattbläuliches Licht beherrscht die Szene. Kaum ist der Nachtwächter verschwunden, so taucht aus dem Brunnen eine Nixe auf und beginnt mit dem steinernen Ritter ein Zwiegespräch. Sie will sein totes Herz zum Leben erwecken. Die Arme breitet sie gar sehnüchsig aus, um den störrischen Ritter zu bewegen, ihr seine Liebe zu schenken, aber er verhartt in seiner steinernen Ruhe. Die Uhr schlägt 1, die Nixe

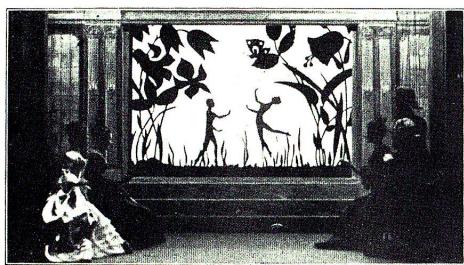


49–51 Dora Polster, Tuschezeichnungen (1911) zu Märchen der Brüder Grimm



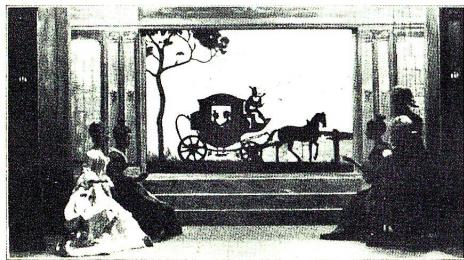
52

Formsicher gestaltete Schattenfiguren (?), deren Herkunft sich nicht feststellen ließ



53, 54

Schattenspielszenen im Marionettenspiel «Das Geburtstagfest» von Else Dieckmann, München (ca. 1928/1929). Die Schattenfiguren schuf Ernst Knappe, die «Silhouetten-transparenten» gestalteten Elsa und Hermann Schnell



55

Annemarie Kaufmann, Verkündigung, Szenenbild aus einer Schattenspielaufführung

versinkt, der *Rheinzauber* ertönt geheimnisvoll, der Hüter der Ordnung erscheint wieder und drückt mit seinem kernigen Sang die Freude aus, daß die Geisterstunde ohne Fährlichkeit vorüber ist. Die Stimmung, die dieses Kleinkunstwerk im Zuschauer hervorrief, war glänzend; auch ein größeres Bühnenbild würde kaum imstande sein, diesen Zauber auszuüben. Man erlebt alles mit, die Romantik der Geisterstunde hält alle gefangen, die liebliche Nixe bezauberte alle, man atmete auf, als der Wächter kam, um sein beruhigendes Lied ertönen zu lassen.»¹⁰⁴

HEDE REIDELBACH

Hede Reidelbach (8.7.1887–1973) war eine äußerst begabte Scherenschneiderin (Abb. 59), die auch Figuren für Schattenspiele wie «Hans im Glück», «Schneewittchen» und «Max und Moritz» hergestellt hat. Schattenspielfiguren von ihr befinden sich im Puppentheatermuseum in München (Abb. 58); ihr künstlerischer Nachlaß wird in der «Puppenkundlichen Archivsammlung und Bibliothek» in Kaufbeuren von Alois A. Raab aufbewahrt und bearbeitet (Abb. 56).¹⁰⁵ Die Arbeiten der Künstlerin haben auch im Ausland Anerkennung gefunden. H. W. Whanslaw, der Präsident der «British Puppet and Model Theatre Guild» und selbst Schattenspieler, hat ihre künstlerische Arbeit und die für ihn hergestellten Schattenfiguren geschätzt.

«I must write to thank you for the wonderful work and great artistry which you have put into the shadow puppets you have made for me.»¹⁰⁶

Und auch Dr. Alfred Lehmann, der Mitbegründer und Redaktor von «Das Puppentheater», der ersten deutschen Puppenspielzeitschrift, äußerte sich begeistert:

«Dieser Tage gab ich am Schirm unserer Stehlampe einigen Freunden, die zufällig da waren, eine kleine Schattenvorstellung mit Ihren Figuren, insbesondere dem letztesandten prächtigen Eulenspiegel, so ganz aus dem Stegreif und ganz beiläufig. Ich kann Ihnen nur sagen, daß den Gästen Mund und Nase offen stehen blieben vor Staunen ... Daß Sie diese erstaunliche Wirkung mit dem Auge der Figur rausgekriegt haben! Man sieht doch, was es auch in der Schattentechnik noch alles zu entdecken gibt! Auch diese Figur erhält ihren würdigen Platz in meiner Sammlung!»¹⁰⁷

Eine der letzten Arbeiten der Künstlerin waren die Schattenspielfiguren zu «Was denkt die Maus am Donnerstag» (nach Josef Guggenmoos) für das Puppentheater Kaufbeuren von Alois A. Raab.

ANNEMARIE KAUFMANN

Annemarie Kaufmann, welche die Figuren für ihre Spiele selbst herstellte, hat sich vor allem um die Pflege des Schattenspiels durch Laien verdient gemacht. Zudem hat sie auch Schattenspiele verfaßt und veröffentlicht: «Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst», «Das Märchen

vom dicken fetten Pfannkuchen». Ihre Spiele «Lüttjemann und Püttjerinchen» und «Das Märchen vom dicken fetten Pfannkuchen» sind von der Schattenspielerin Margarethe Cordes im Fernsehen aufgeführt worden.

Annemarie Kaufmann hat auch mit farbigen Figuren gearbeitet, die an gotische Kirchenfenster erinnern, weniger an alte ägyptische Figuren wie etwa jene Dora Polsters zum «Rotkäppchen».«¹⁰⁸ Die dunklen Stege bilden gleichsam das «Gerüst» der Figur, und die Flächen zwischen den Stegen sind mit farbigen Membranen hinterlegt.

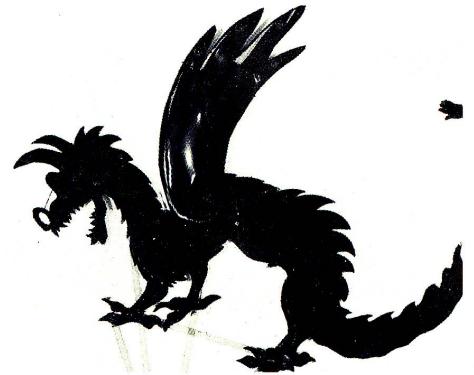
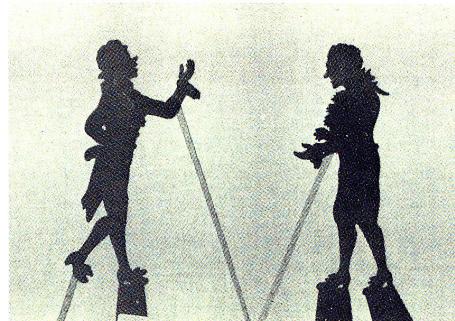
Die Künstlerin selbst hat ihren Weg zum Schattenspiel beschrieben:

«Ich selbst fand den Zugang zum Schattenspiel von der bildnerischen Aufgabe her. Es hatte einen besonderen Reiz für mich, Scherenschnitte beweglich zu machen und damit Märchen zu spielen. Doch war es nicht die Freude an der künstlerischen Arbeit, die mich nach Kriegsende, als noch manches in Frage gestellt schien, was dann doch unser bleiben durfte, dazu brachte, mich eingehend mit dem Schattenspiel zu beschäftigen. Entscheidend war vielmehr die Überzeugung, daß es dem Schattenspiel in einzigartiger Weise möglich ist, die Welt des Märchens, vor allem des deutschen Märchens, lebendig werden zu lassen, und daß das vielleicht einmal für das Leben unseres Volkes eine wenn auch nur geringe Bedeutung haben könnte. Das Schattenspiel entstammt ja jener Märchenerzählstimmung, die sich einstellt, wenn die Dämmerung kommt und die uns vertraute Wirklichkeit im Abend versinkt. Dann werden die Schatten groß und ganz alltägliche Dinge bekommen plötzlich ein ganz eigenes Gesicht. Als Kinder fingen wir dann an, Kobolde und Geister in ihnen zu sehen und uns Gespenstergeschichten zu erzählen. So auch im Schattenspiel: Hintergrundiges und Abgrundiges wird sichtbar, ein Pilz fängt plötzlich an zu lachen, ein Besen kann ein Gesicht bekommen.»¹⁰⁹

ANNEMARIE BLOCHMANN

Es waren zwei Dinge, welche die Zeichenlehrerin Annemarie Blochmann (30.11.1902 – 13.11.1958) sich dem Schattenspiel zuwenden ließen: eine mißglückte Schattenspielaufführung und das Buch «Chinesische Abende» von Leo Greiner. Darin fand sie das Märchen «Der Flötenspieler» (Die Phönixmelodie) und gestaltete es zum Schattenspiel um. Aufgeführt wurde es mit Menschen-Schatten.

Der Krieg unterbrach dann die Arbeit Annemarie Blochmanns. Als nach dem Krieg der Versuch mit einem Totentanz-Spiel auf größerer Bühne fehlgeschlagen war, begann sie wieder mit ihrer kleinen Bühne (Bühnenausschnitt 32 × 50 cm) zu arbeiten, mit der sie schon während der Arbeit an ihrem Büchlein «Schattentheater» experimentiert hatte. Sie wandte sich erneut dem «Flötenspieler» zu und schuf Schattenfiguren sowie Szenenbilder zu diesem Märchen (Abb. 63, 64).



56–58
Hede Reidelbach, Schattenspielfiguren

Maria Schüppel schrieb dazu eine Musik für zwei Flöten und Gambe.

Das Spiel wurde von der «Kleinen Weimarer Schattenspielbühne» in der Zeit von 1946 bis 1951 in Weimar, Hamburg, Berlin, Frankfurt und Jena über vierzimal gezeigt.

Nachdem 1947 für eine Schattenspielaufführung von Goethes «Märchen» (Musik von Ernst Meyerolbersleben) eine große Bühne gebaut worden war (Bühnenausschnitt 80 × 200 cm), wurde auch der «Flötenspieler» noch einmal von Grund auf umgearbeitet (Abb. 64). Eine neue Musik für

zwei Flöten und Bratsche komponierte Ernst Meyerolbersleben. Aufführungen dieser zweiten Fassung des «Flötenspielers» fanden in Weimar, Frankfurt a.M., Erfurt, Anstadt und Berlin statt.¹¹⁰

1950 gestaltete Annemarie Blochmann zur 700-Jahr-Feier der Stadt Weimar die Szenenfolge «Weimar wirft Schatten» sowie nach dem chinesischen Märchen «Abendrot» aus der Sammlung Liau Dschai Yän Yi drei Tanzszenen (Abb. 65, 66). Sie schrieb dazu:

«Ernst Meyerolbersleben komponierte sehr schöne

Musik zu den Szenen: ein Adagio für Abendrots Blumentanz, ein Allegro für Aduans Tanz mit den Weidenzweigen und ein Scherzo für den Tanz der Oger. Zu «Abendrot» wurde kein Text gesprochen, lediglich der Inhalt des Märchens wurde kurz angegeben. Bei diesen Szenen war die Musik das Primäre, und die Bewegungen waren der Musik untergeordnet.

Die Kulisse war für alle Tänze die gleiche, es war das Schloß des Unterwasser-Königs mit Muscheln und Wasserstreifen; auf der einen Seite saß der König und schaute den Tänzen zu.»¹¹¹



59
Hede Reidelbach, Scherenschnitt



60
Schautafel mit Originalfiguren von Hede Reidelbach im Puppenkundlichen Museum von Alois A. Raab, Kaufbeuren



61
Umschlagbild zum Schattenspiel «Esther» von Alex und Lotte Baerwald



Titelbild von Hans Hähnel zu «Wasif und Akif» von Armin T. Wegner und Lola Landau zur ersten Ausgabe in der Zeitschrift «Die große Welt» (1925)

MAX BÜHRMANN und die «Drei Pflaumenblüten-Gesellschaft» (San-mei-hua pan)

In der bereits erwähnten, 1933 in Buchform erschienenen Reportage über eine Schattenspielaufführung in Peking fragt sich Egon Erwin Kisch, warum der Westen wohl dem chinesischen Schattenspiel nichts gleichzusetzen habe.¹¹²

Wer je eine Aufführung mit chinesischen Figuren gesehen hat oder wer auch nur den Ausführungen von Berthold Laufer folgt, in denen er der hohen Kunst und dem Wesen des chinesischen Schattenspiels gerecht zu werden versucht, wird diese Frage verstehen, und da den meisten Lesern das chinesische Schattenspiel wenig vertraut sein dürfte, scheint ein eingehenderes Wort des Fachmanns dazu durchaus angebracht:

«Die chinesische Bühne verzichtet auf jeden äußerlichen Schmuck und überläßt es der Schaffenskraft des Schauspielers, den Zuhörern die gewünschten Täuschungen einzuflößen. Der Puppenspieler ist ebenso hilflos in bezug auf realistische Mittel und hat nichts anderes als seine Marionetten zur Verfügung; auf dem guten Aussehen und der geschickten Handhabung derselben beruht sein Erfolg. Anders der Schattenspieler, der Realist und Romantiker in einer Person ist. Er scheut vor keiner Schwierigkeit zurück, das Leben seiner Bühne so deutlich und glänzend als nur möglich

auszumalen. Er ist Bühnenkünstler. Er zaubert die Szene hin. Da ist Hochgebirg, Felsgeklüft, Baum und Wasserfall. Da sind Haus, Tempel, Pagode und Kiosk; teppichgeschmückte Böden, mit Vasen besetztes Ge- sim, mit Stickereien bedeckte Tische, mit Tigerfellen belegte Stühle. Die Helden reiten hoch zu Roß, die Frauen wiegen sich auf sanften Eseln oder werden in Palankinen getragen und maultierbespannte Karren

eilen an uns vorüber. Richten wir den Blick aufwärts, so gewahren wir auf Kranichflügeln dahingetragene Genien und in den Wolken schwelende Götter. Die Darstellung einer Überschwemmung des Yangtse ist für den Schattenspieler keine unüberwindliche Aufgabe; er setzt Wind und Wellen in Bewegung und läßt schreckliche Ungeheuer aus den Fluten emportauchen, Riesenfische, Muscheln, Krabben, Frösche, Schildkröten, Schnecken und die Drachengötter, taoistische Umformungen des indischen Nâga. Der Donnergott schlägt mit dem Hammer auf seine Trommeln, die Göttin des Blitzes läßt ihre Metallspiegel tönen, der Regengott stößt sein Schwert in die Wolken und gießt Wasser aus einem Gefäß herab, die Windgöttin reitet auf einem Tiger durch die Luft und öffnet den Sack, in dem sie die Winde gefesselt hält. Der Schattenspieler meistert die Elemente und beherrscht die Tierwelt. Niemand kann mit größerer Naturwahrheit als er die Bewegungen von Schlangen und Drachen dem Auge vorzaubern oder das Gähnen und Recken des Löwen,

das Schleichen und den Sprung des Tigers. Er erfäßt mit der Sicherheit des chinesischen Malers das Leben in der Bewegung, er ist Bewegungskünstler. Vom Leben führt er uns durch die Welt zur Hölle, zu Yama, dem strengen Totenrichter, seinen ochsen- und pferdeköpfigen Trabanten und seinen gehörnten Teufeln. Die Qualen der Verdammten ziehen im Bilde an uns vorüber, bis der milde Blick der gnadenreichen Göttin Ku-an-yin die Erlösung ankündet. Im finstern Reich der Schatten ist das Schattenspiel von doppelt packender Wirkung. Den Reiz, den es auf das Gemüt der Chinesen ausübt, kann man dem Kulturmenschen der Gegenwart vielleicht nicht besser erklären als durch die Anziehung, welche die photographischen Bewegungsbilder auf uns ausüben. Auch dann bleibt noch ein unbestimmbarer Rest rein gefühlsmäßiger Dinge zurück, die wir etwa verstehen können, wenn wir uns in die Seele des alten Kaisers Wu versetzen, da er die zarte Gestalt seiner verstorbenen Gemahlin im Schattenbilde wiedersah. Dies Gefühl des Schauderns, das unser Dichter der Menschheit bestes Teil nannte, ist an der Wirkung des Schattenspiels seit den Tagen des Spiritualismus haften geblieben und bildet das wesentliche Element, das zu seiner Erhaltung und allgemeinen Beliebtheit beigetragen hat. Man vergesse nicht, daß die Aufführung eines Schattenspiels einen dunkeln oder halbdunklen Raum verlangt, während das chinesische Theater stets gleichmäßig hell (oder den Umständen nach gleichmäßig schlecht) erleuchtet bleibt und auch dank dem lauten und ungezwungenen Verhalten der Zuschauer keinerlei Illusion aufkommen läßt. Das Schattenspiel ist die vollkommenste Illusion, welche das chinesische Drama hervorgebracht hat und hervorbringen kann. Es ist die einzige chinesische Bühne, welche in dem Zuschauer Stimmung und Weihe aufkommen läßt und die ihn mit romantischem Zauber umfangen hält. Es bezeichnet daher die künstlerisch höchste Stufe, welche die dramatische Darstellung in China erreicht hat.»¹¹³

Zur gleichen Zeit etwa, als Kischs Reportage im Band «China geheim» erschien, bereitete der Assistent von Professor Ferdinand Lessing, Max Bührmann, an der Universität Kiel mit Studenten die Aufführung von chinesischen Schattenspielen vor.

Die Truppe, die sich, weil im ersten Spielerensemble drei Damen mitwirkten, die «Drei Pflaumenblüten-Gesellschaft» nannte, trat in Kiel, Berlin sowie mehreren Städten West- und Süddeutschlands auf, wobei sie nicht allen Einladungen zu spielen Folge leisten konnte. Man zeigte die Stücke «Die weiße Schlange», «Der Überfall in den Bergen» («Die erzwungene Heirat»), «Das Schlagen des Goldzweiges» («Die Züchtigung der Prinzessin») sowie «Die Fuchsdämonin», die Professor Lessing für diese Aufführungen eigens übersetzt hatte. Den Aufführungen ging bisweilen ein einführender Vortrag von Professor Ferdinand Lessing¹¹⁴ oder von Professor Georg Jacob¹¹⁵ voraus.



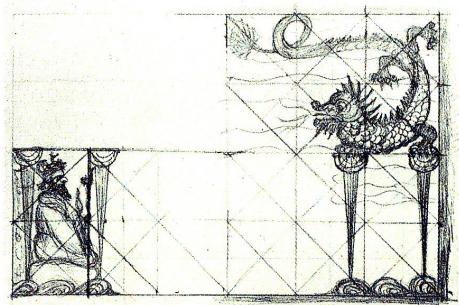
63

Annemarie Blochmann, Szenenbild aus «Der Flötenspieler» (erste Fassung)



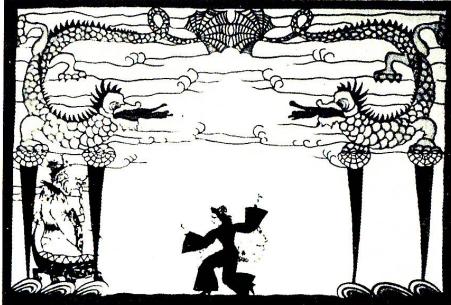
65

Annemarie Blochmann, Bühnenbildskizze zu «Abendrot»



64

Annemarie Blochmann, Szenenbild aus «Der Flötenspieler» (zweite Fassung)



66

Annemarie Blochmann, Szenenbild aus «Abendrot»

Die Aufführungen wurden von der Presse geradezu enthusiastisch aufgenommen.

«Helles Erstaunen und immer wieder ausbrechende Begeisterung erweckte das künstlerisch hochstehende Spiel der Schauspieler. So mancher alte «Ostasiater», der das alte chinesische Theater und Schattenspiel von Peking und andern Städten her kennt, glaubte sich wieder nach China zurückversetzt, denn es gelang den Schauspielern, vor allen Dingen Dr. Bührmann und Professor Lessing, der es sich nicht nehmen ließ, mitzuspielen, ebenso den verschiedenen Frauenstimmen, den Stil und die Form chinesischer Schauspielkunst in vollkommen naturgetreuer Weise nachzuahmen.»¹¹⁶

«Ganz leise erklingt eine Bambusflöte. Eine weiße, sehnsgütige Melodie, wie wir sie unseren Instrumenten niemals entlocken können. Man träumt bei dieser Musik ... In dieser Traumstimmung erleben wir die chinesischen Schattenspiele ... Es wird niemals einen Menschen geben, der diese innerlich zutiefst erlebten Gestalten ersetzen könnte, der seinem Ausdruck

die gleiche Kraft verleihen könnte, die diesen permanenten Figuren innewohnt. Sie sind nicht mehr irdisch, sie sind überirdisch. Das Licht, das überall hindurchschimmert, die weiße Leinwand, die wie ein ganz feiner Nebelschleier davor liegt, beide steigern die Unwirklichkeit, lassen die Gestalten wie am Rande einer ätherischen Auflösung erscheinen, die der Phantasie des Zuschauers breitesten Raum läßt.»¹¹⁷

Auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg ist das Bührmann-Ensemble wiederholt im In- und Ausland auf Tournee gegangen und hat in vielen großen Städten wie Rom, Bologna, Padua, Zürich, Istanbul, Ankara, Izmir, Piräus, Athen, Larissa und Saloniki gastiert.

Von den Aufführungen dieser Bühne, die seit dem Tod von Max Bührmann (22.2.1904 – 27.2.1976) von Hans Joachim Kemper in Lüdenscheid weitergeführt wird, und von der Kurstätigkeit ihres ersten Leiters sind manche Anregungen und wichtige Impulse ausgegangen.

KÄTHE VOIGT

Die Bielefelder Künstlerin Käthe Voigt (1.5.1916 – 21.6.1976), der das Schattenspiel eine Nebenbeschäftigung bleiben mußte, hat mehrere Inszenierungen geschaffen. An die Kinder richteten sich in erster Linie die Märchenspiele «Schneewittchen», «Hänsel und Gretel», «Jorinde und Joringel» sowie «Der kleine Häwelmann» nach Theodor Storm, das auch im Fernsehen gezeigt wurde.¹¹⁸ – «Der Tor und der Tod» von Hugo von Hofmannsthal¹¹⁹ und «Sawitri» waren für Erwachsene bestimmt. – Nicht vollendet wurden die Spiele «Gockel, Hinkel und Gackeleia» nach Clemens Brentano und «Peter und der Wolf» nach Serge Prokofieff.

Höhepunkt im künstlerischen Schaffen von Käthe Voigt war die Aufführung von «Sawitri» (Abb. 69, 70) nach der indischen Legende in der deutschen Fassung von Friedrich Rückert. Die Inszenierung wurde mit farbigen Schatten- beziehungsweise Schemenfiguren mit chinesischer Führungstechnik gestaltet.

Das Spiel ist unter der Regie von Max Bührmann am 13. November 1951 in Hamburg-Altona uraufgeführt worden. Nicht nur beim Publikum, sondern auch bei Berufskollegen hat die Aufführung großen Anklang gefunden. So schrieb Annemarie Kaufmann:

«In Käthe Voights Figuren und Szenerien wurde die Märchenwelt indischer Miniaturen lebendig: In der Anmut der Bäume, Blumen und Tiere, der Würde der Götter- und Menschengestalten. Das alles war von einer schönen, teils zarten, teils leuchtenden Transparenz der Farben und großer Klarheit der zeichnerischen Form.»¹²⁰

Auch Max Jacob, der Leiter der Hohnsteiner Puppenspiele, verlieh seiner Begeisterung Ausdruck:

«Als Sie im November 1951 mit Ihren Schattenfiguren im Altonaer Museum weilten, sah ich Ihr «Sawitri» Spiel.

Ich habe diesen wundervollen Eindruck bis heute nicht vergessen. Sie wissen, daß ich als Schöpfer des Hohnsteiner Handpuppenspiels sozusagen mit der Handpuppe verheiratet bin.

Ich verstehe nichts vom Schattenspiel, ich habe mich nie damit befaßt und ich hatte auch nie Gelegenheit, einmal ein gutes Schattenspiel zu sehen.

Darum kann ich auch keine gelehrt Abhandlung über die Aufführung schreiben. Ich weiß nicht einmal, ob das, was Sie an dem Abend boten, nach den Begriffen der Fachwelt «gut» oder «schlecht» war. Ich kann nur immer wieder feststellen, daß mich die Aufführung begeisterte. Und diese Begeisterung stellte ich auch beim Publikum fest.

Mich persönlich fesselten die von Ihnen geschaffenen farbigen Figuren, ihre Ausdruckskraft und Hintergrundigkeit, ihre Beweglichkeit. Ich fand diese Figuren großartig. Was kann man nicht alles damit

anfangen! Vielleicht *„begegnet“* mir einmal ein geeigneter Text, auf den ich Sie dann aufmerksam machen darf? Nachdem ich Ihre farbigen Figuren kennen gelernt habe, weiß ich, daß es Stücke gibt, die nur mit Ihren Figuren aufgeführt werden dürfen.

Ich habe den Wunsch, Ihnen und Ihrem Schattenspiel noch recht oft zu begegnen.»¹²¹



67

Chinesische Schattenspielfiguren aus Sichuan. Dämon. Fotografie: Deutsches Ledermuseum Offenbach a. M., Christel Knetsch



68

Chinesische Schattenspielfigur aus Sichuan. Vornehme Dame. Fotografie: Hans Joachim Kemper, Lüdenscheid

FRITZ GAY

Nachdem Fritz Gay (27.5.1907–1969) für das «Künstler-Schatten-Theater Radebeul», das der künstlerischen Leitung von Paul Bongers unterstand, gearbeitet und für dasselbe die Texte zu den Schattenspielen «Tobias und das Himmelreich», «Reineke Fuchs», «Und Gott war mit ihm» verfaßt hatte, gründete er 1954 unter dem Namen «die schatten» eine eigene Bühne.

In rascher Folge entstanden mehrere Aufführungen. Für Kinder inszenierte er «Schneewittchen» (Figuren von Andreas Reinhardt), «Peter und der Wolf» (Figuren von Steffi Bluhm) und das Indianermärchen «Der kleine Zweifuß und sein Pferd» (Figuren von Steffi Bluhm). Als Erwachsenenprogramme schuf er nach einem chinesischen Märchen «Der Mann aus der Flut» (Figuren von Hans Neubert), und schon mit der zweiten Inszenierung, «Das blaue Licht» nach dem Märchen der Brüder Grimm (Figuren von Johannes Kühl, Musik von Gottfried von Einem), erreichte er internationale Anerkennung (Abb. 71). Als Höhepunkt in seinem Schaffen gilt für manche sein letztes Programm mit «Der Mantel» nach Nikolai Gogol (Figuren von Steffi Bluhm) und mit Kurzszenen nach Karel Čapek (Figuren von Gottfried Reinhardt).

In einem Nachruf hat Rolf Mäser, der Leiter der «Staatlichen Puppentheatersammlung» in Dresden, seine Leistung gewürdigt:

«Fritz Gay gilt als Vater des europäischen Schattenspiels ... Seine besondere Liebe ... galt dem Schattenspiel, dem literarischen Figurentheater, das er zu seltener Vollkommenheit führte. Welchen Eindruck diese Gebilde aus transparenten Kunststoffen auf dem Seidenschirm hinterließen, schätzte die «Westfälische Rundschau» anlässlich der 9. Bochumer Figurentheater-Woche, auf der Fritz Gay mit seinem Ensemble «die schatten» gastierte, wie folgt ein: «Ganz große Kunst, einmalig in Deutschland, vielleicht in Europa!»»¹²²

Von der gleichen Veranstaltung schrieb die «Neue Ruhrzeitung»:

«Die Verpflichtung dieses Ensembles bildete zweifellos den Höhepunkt der diesjährigen Veranstaltungen. In vollkommener Synthese von Sprache, Bewegung und optischer Verdeutlichung zeigten die Künstler als Farbschattenspiele Gogols «Der Mantel» und Kurzszenen des tschechischen Dichters Karel Čapek. «Die Schatten» wurden begeistert gefeiert.»¹²³

In seinem Aufsatz «Vom Schattenspiel» spricht Fritz Gay von den Ansprüchen dieser Kunst:

«Das Schattentheater in seiner gültigen Form gibt uns, wie gesagt, Konzentrate. Sie bleiben leer, uninteressant, wenn wir uns nicht mit voller innerer Beteiligung einschalten. Wir müssen mitspielen, unsere Phantasie muß mitspielen, muß ergänzen, erfüllen. Das Schattentheater ist eine Herausforderung an unsere musicale Fähigkeit, noch eine Geste, eine Farbe, ein Wort, eine Form in ihrem vollen Sinne zu verstehen und zu erleben.»¹²⁴



69, 70

Käthe Voigt, Szenenbilder zu «Sawitri» nach Friedrich Rückert



71

Johannes Kühl, Die Alte, farbige Schattenspielfigur für die Bühne «die schatten» von Fritz Gay. Fotografie: Münchner Stadtmuseum, Puppentheatermuseum

MARGARETHE CORDES

Margarethe Cordes (*23.1.1898) setzte sich ähnlich wie auch Annemarie Kaufmann für das von Laien ausgeübte Schattenspiel ein, und zwar vorwiegend in Volkshochschulkursen und Lehrgängen.

Sie war die Herausgeberin der «Schattenbriefe», einer Art Informationsorgan für Schattenspieler, veröffentlichte mehrere Schattenspiele – einige mit Figurenbogen – sowie eine Anleitung zum Spiel mit Schatten, «Die Technik des Schattenspiels mit beweglichen Figuren».

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde Margarethe Cordes und ihre Bühne durch zahlreiche Fernsehsendungen ihrer liebenswürdig-heiteren Schattenspiele («Schattenlieder», «Die Haselmaushochzeit», «Die Vogelhochzeit», «Brüderchen und Schwesterchen», «Rotkäppchen», «Die gestohlene Sonne») bekannt.

ERNST MORITZ ENGERT

Das Schaffen von Ernst Moritz Engert (*24.2.1892) ist zu vielgestaltig, als daß er auf den Begriff eines Schattenspiel-Künstlers festgelegt werden könnte.

Zurzeit liegen nur wenige Angaben über Engerts Verhältnis zum Schattentheater – von den künstlerischen Werken für dasselbe abgesehen – vor, und zwar betreffen sie im wesentlichen allein die Jahre 1911, 1918 und 1952.¹²⁵

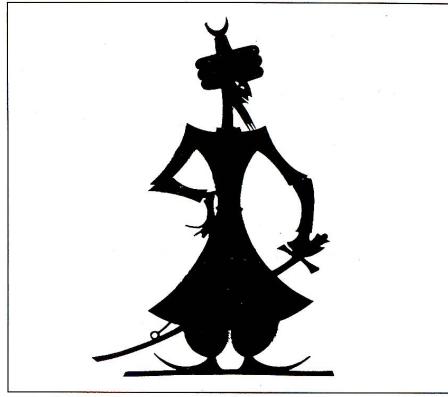
Engert trat Ende 1911 im «Neopathetischen Cabaret» in Berlin auf, und er zeigte am 16. November das Drama «Sansara. Das liebliche Schattentheater» von Golo Gangi (Pseudonym für Erwin Loewenson) und am 16. Dezember ein Schattenspiel von Achim von Arnim.

1918 schuf er Schattenfiguren für die «Künstlerische Figurenbühne» – eine von Soldaten eingerichteten Bühne – zum Lustspiel «Der Wüstling» von Klabund, zur Oper «Abu Hassan» von Carl Maria von Weber und zum Lustspiel «Der Mann mit den Teufeln im Leibe» von Hans Sachs.

Der Scherenschnitt «Narr und Tugend» zu Alexander von Bernus' Schattenspiel «Don Juan» macht deutlich, daß Engert die betreffende Inszenierung der «Schwabinger Schattenspiele» gekannt hat¹²⁶, und seine Silhouetten von Rolf von Hoerschelmann (Abb. 78) und Karl Wolfskehl (Abb. 79) zeigen, daß er auch Mitarbeitern dieser Bühne begegnet ist.

1952 schließlich traf Engert Vorbereitungen für ein Schattenspiel im Fernsehen, das aber nicht zu stande gekommen ist.

Engerts Schattenspielfiguren (Abb. 74, 80), Fragmente von Schattenspielfiguren (Abb. 75–77) oder Scherenschnitte nach Schattenspielfiguren (Abb. 73) verraten eine ganz eigene Formensprache. Es haftet ihnen nichts Rokokohafte oder Biedermeierliches an, wie es die Presse etwa bei



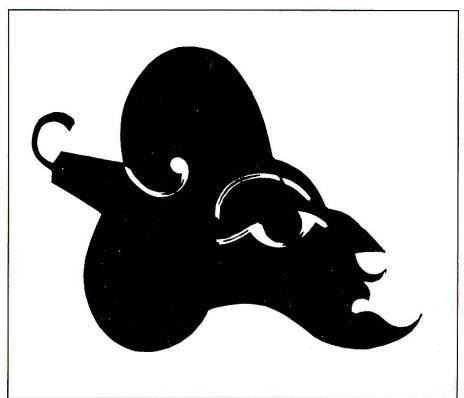
72
Ernst Moritz Engert, orientalischer König oder Weiser, Scherenschnitt



73
Ernst Moritz Engert, Ehezwist, Scherenschnitt nach Schattenspielfiguren aus der Oper «Abu Hassan» von Carl Maria von Weber



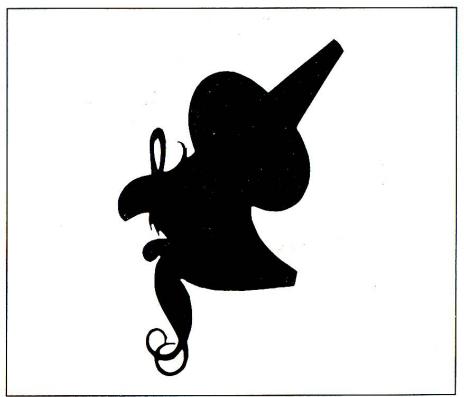
74
Ernst Moritz Engert, orientalischer König oder Weiser, Schattenspielfigur



75
Ernst Moritz Engert, Kopf eines orientalischen Königs oder Weisen, Fragment einer Schattenspielfigur



76
Ernst Moritz Engert, Kopffragment einer Schattenspielfigur



77
Ernst Moritz Engert, Kopffragment einer Schattenspielfigur



78

Ernst Moritz Engert, Rolf von Hoerschelmann, Silhouette



79

Ernst Moritz Engert, Karl Wolfskehl, Silhouette

den «Schwabinger Schattenspielen» hervorhob.¹²⁷ Sie bestechen durch die Sicherheit der Linienführung und durch die phantasievolle, erfindungsreiche Figurengestaltung. Engerts Werk für das Schattenspiel verdiente dringend eine eingehendere Untersuchung und Darstellung.

Schattenspielfreunde werden es bedauern, daß Engert nicht häufiger für das Schattentheater gearbeitet hat, und geradezu als tragisch werden sie es empfinden, daß seine Pläne, ein Schattenspiel im

Fernsehen zu verwirklichen, scheiterten, «da er keinen zweiten Mitspieler für sein Schattenspiel fand»¹²⁸. Wie wäre doch das Genie dieses vielseitigen Künstlers, wie wäre vor allem seine außerordentliche Begabung für die Silhouette, die ihn zum «größten Silhouettisten dieses Jahrhunderts» werden ließ, doch dem Schattenspiel, dieser der Silhouette so nah verwandten Kunst, zugute gekommen.



80

Ernst Moritz Engert, Schattenspielfigur

OTTO KRAEMER

Bis zu seiner Emeritierung hatte Otto Kraemer (*25.7.1900) an der Technischen Hochschule in Karlsruhe den Lehrstuhl für Kolbenmaschinen inne. Das Schattenspiel hat er immer als Steckenpferd betrieben, und er war stolz darauf.

«Der Mut des Dilettanten, glaube ich, genügt als Ausweis zum Eintritt in das Paradies der Schattenspieler.»¹²⁹

Zum Mut des Dilettanten gehörte aber auch die Begeisterung und Leidenschaft, die aus seinen Zeilen zum Lob des Schattenspiels sprechen:

«Es geht ein wirklicher Zauber vom Puppentheater aus, der sich zwischen dem vordergründig verbleibenden Wissen um das künstliche Spiel und der Verführung zur Illusion tänzerisch hin und her schlingt, ein – heute mit dem Modewort ‚Verfremdung‘ benanntes – ungemein reizvolles Gefühl, sich gutwillig etwas vor machen zu lassen und doch ergriffen zu sein wie von Traumbildern.

Welche Trümpfe kann das Puppentheater ausspielen! Riesen, Drachen, Fabelwesen, schwiebende Geister groß und klein, alle Kreaturen der Welt, alle Engel des Himmels und alle Unholde der Hölle! Verwandlungen auf offener Szene, Staatsaktionen von Märchenpracht, phantastische Erscheinungen und Wunder, Gewitter und Feuerwerk! Seine Figurenwelt umfaßt alles, was kreucht und fleucht, und braucht nicht mit Gestaltenfülle zu sparen. Die Puppenspieler stilisieren ihre Menschentypen mit langen Hälsen, großen Augen und ausdrucksstarken Händen, aus denen von vornherein der souveräne Verzicht auf platte Illusion spricht. Die Schattenspieler gar trennen sich von Farbe, Raum und Perspektive. Auf einem kleinen hellen Fleck im Dunkeln lassen sie ihre flachen schwarzen Schemen geistern.»¹³⁰

Sein Spiel allerdings und seine Figuren sind alles andere als dilettantisch. Mögen manche von überraschender Einfachheit sein, so sind andere von höchster ausgeklügelter Raffinesse und beherrschen die erstaunlichsten Kunststücke. Seit Jahren veröffentlicht Otto Kraemer in der Zeitschrift «Technik des Figurentheaters» regelmäßig Hinweise für den Bau von mit Fäden bewegten Sperrholzfiguren und läßt so die Schattenspielfreunde hinter die Kulissen schauen und an seinen Geheimnissen Anteil nehmen.

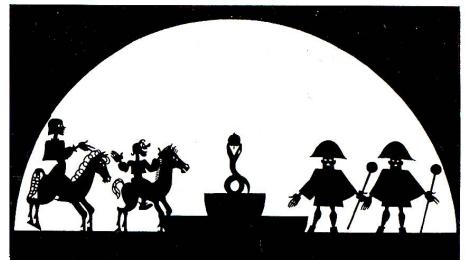
Im Laufe der Jahre hat er ein erstaunlich großes Repertoire von Schattenspielen aufgebaut. Dazu gehören neben vielen andern: «Dodilo und Minnewind» (Abb. 81–85), «Die Taten des Herakles» (Abb. 86), «Dr. Duplizius» (Abb. 87), «Hirten, Könige und Engel» (Abb. 88, 89), «Der Zauberspiegel» (Abb. 92, 93), und Otto Kraemers Lieblingsstück ist das Spiel vom «Doktor Faust» (Abb. 96–100). – Otto Kraemer hat alle seine Stücke selbst verfaßt, lediglich der «Doktor Faust» ist eine Bearbeitung des Textes von Karl Simrock. – Wenn wir sehen, wie Otto Kraemer die letzte Be-



81
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Dodilo und Minnewind»:
Müllerin, Müller und König



82
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Dodilo und Minnewind»:
In der Räuberhöhle



83
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Dodilo und Minnewind»:
Der verwunsene Brunnen



84
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Dodilo und Minnewind»:
Der König erfährt von der Vermählung der Liebenden



85
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Dodilo und Minnewind»:
Schlußbild. Öffnet die Türen zum Speisesaal!



86
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Die Taten des Herakles»:
Befreiung des Prometheus



87
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Dr. Duplizius»:
Auf seinem Steckenpferd reist der Erfinder durch die Welt und sieht die
Auswirkungen des Wohlstandes



88
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Hirten, Könige und Engel»:
Die Heiligen Drei Könige folgen dem Stern



89
Otto Kraemer, Szenenbild aus «Hirten, Könige und Engel»:
Die Heiligen Drei Könige bei Herodes



90
Otto Kraemer, Faust, Schattenspielfigur

gegnung Kaspers mit Faust und das Ende des Spiels beschreibt, erkennen wir, daß aus seinen Spielen nicht nur Humor, sondern im letzten auch Weisheit spricht.

«Er redet mit seinem einstigen Herrn, der nun jämmernd auf den Knien liegt: „Hab ich's nit immer gesagt: laß die Finger von der Butter!“ Er trägt ihm Grüße an seine Großmutter auf, die „in der Höll“ gleich links um die Eck' sitzt. Faust soll ihr erzählen, daß er, Kasperle, jetzt Nachtwächter „in Mäanz wär unnuffzeh' Kinner hätt', alles Bube, gell!“

Nach dem höllischen Armesündertumult singt er unerschüttert sein mitternächtliches Schlüßlied. In manchen Fassungen tanzt er den Kehraus mit seiner keifenden Gretel. Bei uns laufen die erwähnten 15 kleinen Buben in Nachthemden barfuß aus dem Haus und rufen: „Babba, was war denn das for'n Krakeel? – Die Welt des kleinen Mannes verbleibt und überdauert.“¹³¹



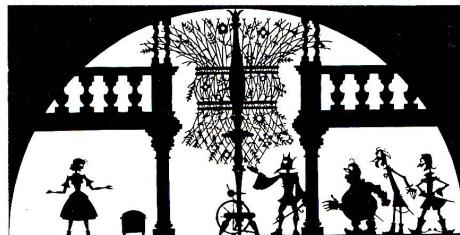
92

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Der Zauberer»:
Leda und der Schwan



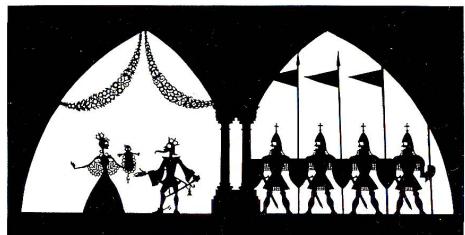
93

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Der Zauberer»:
Die Prinzessin auf dem Bären



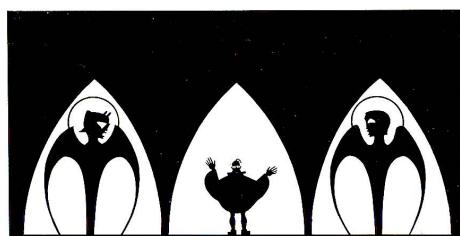
94

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Rumpelstilzchen»:
Die Kammer mit dem Spinnrad



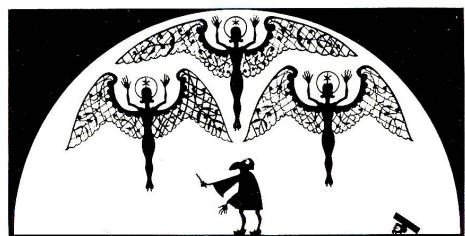
95

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Rumpelstilzchen»:
Die Heimkehr des Königs (Schlußbild)



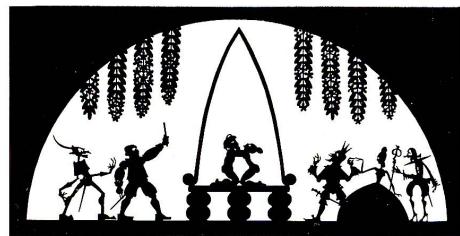
96

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Doktor Faust», Prolog:
Die Stimme zur Rechten und die Stimme zur Linken



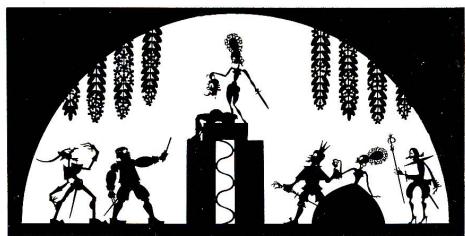
97

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Doktor Faust»: Die Klage
der himmlischen Geister



98

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Doktor Faust»:
Die Beschwörung von Samson und Dalila



99

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Doktor Faust»:
Die Beschwörung von Judith und Holofernes



91

Otto Kraemer, Faust, Schattenspielfigur



100

Otto Kraemer, Szenenbild aus «Doktor Faust»: Fausts Ende

LOTTE REINIGER

Lotte Reiniger (2.6.1899–19.6.1981) war eine Künstlerin, die sich in allen Bereichen der Schattenkunst betätigt hat: Silhouette, Schattenbild, Schattentheater und Schattenfilm.

Die Erfahrungen ihrer Arbeit und ihre Arbeitsweise hat sie in einem Buch, das in englischer, amerikanischer und deutscher Ausgabe erschienen ist, festgehalten.¹³²

Von den Schattenbildern wären etwa die entzückenden Scherenschnitte zu Mozarts Opern «Die Zauberflöte», «Così fan tutte», «Figaros Hochzeit» und «Don Giovanni» zu nennen.¹³³ Als Schattentheateraufführungen hat sie Märchen wie «Aschenputtel» und «Schneewittchen» gestaltet, und gelegentlich hat sie auch für andere Bühnen Schattentheaterinszenierungen geschaffen oder ihnen überlassen: «Undine» (Max Bührmann, Lüdenscheid. – Entwürfe), «Brüderchen und Schwesterchen», «Der gestiefelte Kater» (Puppenspiele Elsbeth Schulz, Berlin), «Weihnachtsmanns Irrtum» (Schattenbühne Happ, Dettenhausen).

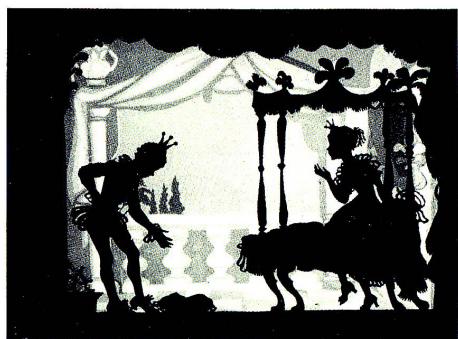
Ihre höchste Meisterschaft erreichte Lotte Reiniger wohl in ihren Schattenfilmen. «Die Abenteuer des Prinzen Achmed» (1923/1926) gelten als Ereignis der Filmgeschichte.¹³⁴ Aber auch aus den zahlreichen kürzeren Filmen wie «Harlekin», «Carmen», «Papageno» spricht künstlerische Meisterschaft ebenso wie köstlicher Humor.

Lotte Reiniger sagte von sich:

«Meiner Natur entsprechen das Volkstümliche und das Phantastische, beides, wenn ich so sagen darf, in seiner liebenswürdigen Form. Das Groteske und die Karikatur liegen mir fern. Meine Filme gelten deshalb in der ganzen Welt als ein Gegenpol des amerikanischen Trickfilms, und zwar als ein typisch europäischer Gegenpol.»¹³⁵

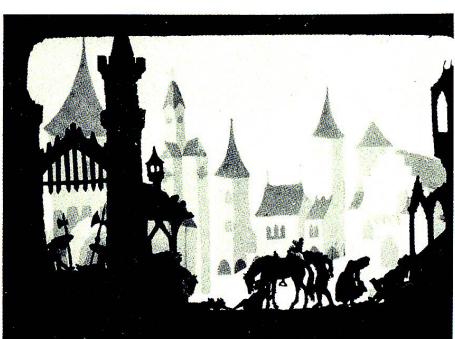
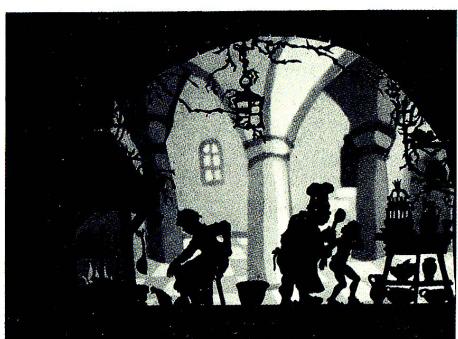
Diese Vorliebe für das Volkstümliche und Phantastische lassen verstehen, weshalb sich Lotte Reiniger in ihren Schattenfilmen besonders dem Märchen zuwandte. In ihren Märchenfilmen wie «Aschenputtel», «Die goldene Gans», «Kalif Storch», «Hänsel und Gretel», «Dornröschen» (Abb. 105–108), «Schneeweißchen und Rosenrot» und «Der Froschkönig» (Abb. 101–104) ist es ihr gelungen, die Märchen ins Bild zu übertragen und dabei dem Geist der Märchen gleichzeitig treu zu bleiben. Man denke etwa an den dem Dummling und den der Gans mit dem Goldgefieder folgenden «Reigen» der sieben Festgeklebten in der «goldenen Gans», der die ernsthafte Königstochter alsbald zum Lachen zu bringen vermag, oder an die Balancierkunststücke, die der zierlich-grazile Froschkönig auf der goldenen Kugel vollführt.

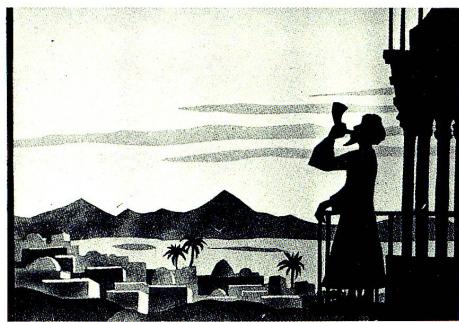
Die Märchenfilme gehören zu Lotte Reinigers liebenswürdigsten Schöpfungen und vermitteln den Genuß reiner Freude.



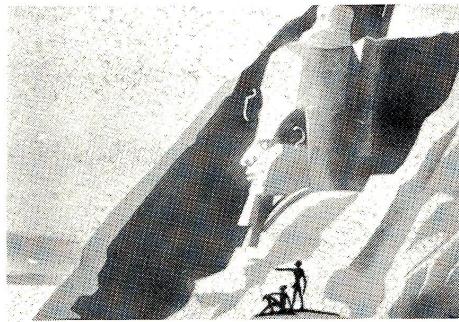
101–104
Lotte Reiniger, Szenenbilder aus dem Schattenfilm
«Der Froschkönig»

105–108
Lotte Reiniger, Szenenbilder aus dem Schattenfilm
«Dornröschen»





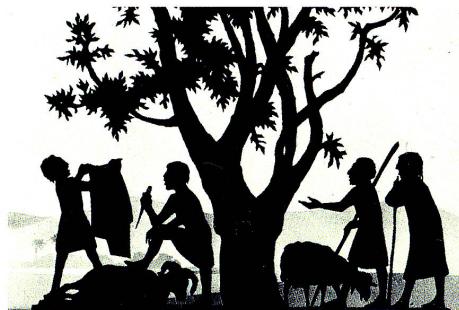
109
Irmgard von Freyberg, Stimmungsbild «See Genezareth»
zur Schattenspielfolge «Biblische Geschichte»



113
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Joseph in Ägypten»



117
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Joseph in Ägypten»



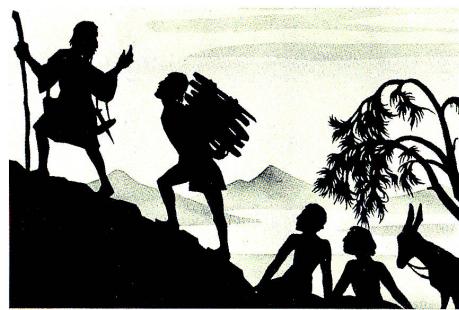
110
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Jakobs Söhne»



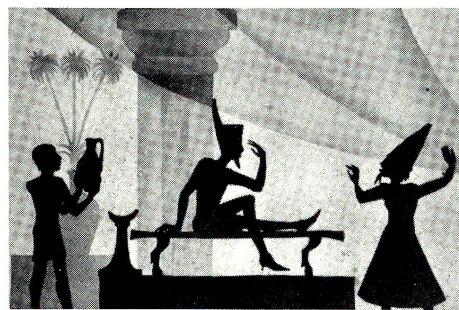
114
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Joseph in Ägypten»



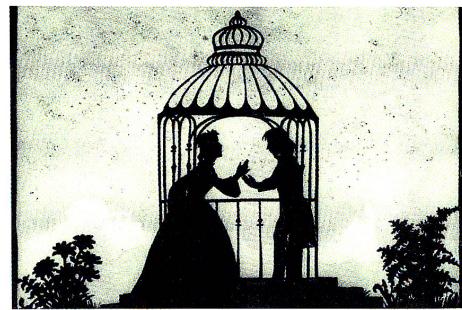
118
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Die kleine
Seejungfrau» nach Hans Christian Andersen



111
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Jakob und Isaak»



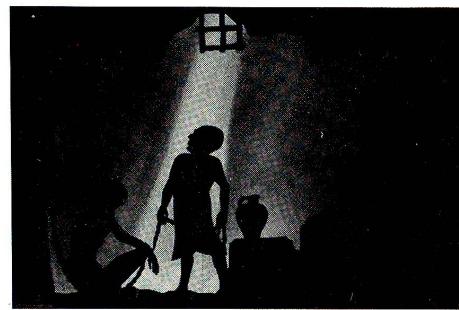
115
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Joseph in Ägypten»



119
Irmgard von Freyberg, Szenenbild zu «Aus dem Leben
eines Taugenichts» nach Joseph von Eichendorff



112
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Die Herbergsuche»



116
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Joseph in Ägypten»



120
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Mozart auf der
Reise nach Prag» nach Eduard Mörike

IRMINGARD VON FREYBERG

Die Schattenspielerin Irmgard von Freyberg (* 16. 1. 1907), eine Schülerin von Emil Preetorius, ist durch das Fernsehen bekannt geworden. So wie Lotte Reiniger in erster Linie für den Schattenfilm und weniger für die Schattenbühne gearbeitet hat, so war Irmgard von Freyberg vorwiegend für das Fernsehen tätig, dem, wie sie sagt, das Schattenspiel der neueren Zeit viel zu verdanken habe.

«Man hatte das Spiel mit dem Schatten schon ganz vergessen. Durch das Fernsehen ist es zu neuem Leben erweckt worden.»¹³⁶

Irmgard von Freyberg hat für das Fernsehen in unermüdlicher Arbeit wohl weit über sechzig Schattenspiele gestaltet, darunter «Vom Erwachen des Frühlings», das Indianermärchen «Wäschakwonnesin, die Graeule», «Der Knurrhahn», «Job, der Igel», «Zirkus Bumm» und «Hirten».¹³⁷ Ein sehr großer Erfolg war schließlich ihre dreißigteilige Sendefolge «Biblische Geschichte» mit Szenen aus dem Alten Testament («Moses in Ägypten», «Joseph in Ägypten» usw.).

Die Arbeit für ein Spiel, das in einer halben Stunde über den Bildschirm geht, dauert drei Monate. Für Eichendorffs «Aus dem Leben eines Taugenichts» mußten etwa fünfzig Figuren und zweihundertfünzig Szenerien geschnitten werden.

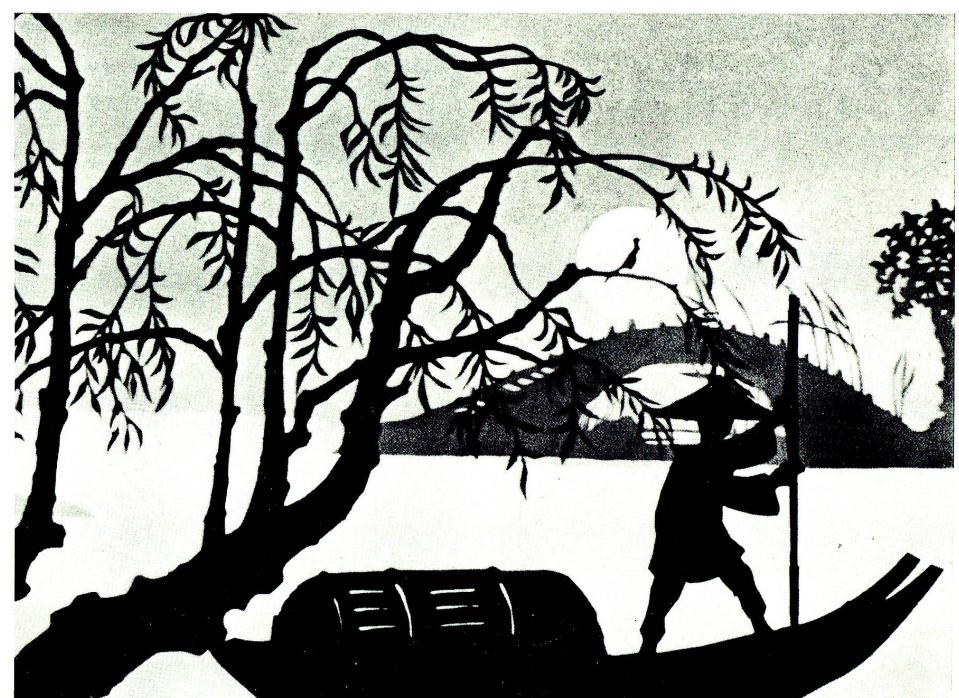
Irmgard von Freyberg, welche die reine Schwarz-Weiß-Technik durch die Verwendung einer ganzen Skala von Grautönen bereichert hatte, schuf nach der Einführung des Farbfernsehens für ihre Folge «Indische Legenden» («Sindhu», «Der Knabe mit dem Mond auf der Stirn») farbige Hintergründe.

Daß das Fernsehen ihre Schattenspiele «Des Kaisers Nachtigall» nach Hans Christian Andersen, «Mozart auf der Reise nach Prag» nach Eduard Mörike, «Aus dem Leben eines Taugenichts» nach Joseph von Eichendorff, «Kinderszenen» nach Robert Schumann und «Novelle»¹³⁸ nach Johann Wolfgang von Goethe ins Abendprogramm aufgenommen hat, ist ein beredtes Zeugnis für ihre hohe Kunst.

«Die Tatsache, daß das NWDR-Fernsehen das Nachtigallen-Schattenspiel in das Abendprogramm übernommen hat ... bestätigt, daß das Schattenspiel eine der fernsehgerechesten Sendeformen ist, die wir kennen. Warum? Weil das Schattenspiel die Konzentration der wesentlichen Bestandteile einer Szene ermöglicht. Irmgard von Freyberg ... hat das mit ihrem Spiel «Die Nachtigall» vollendet erreicht. Sie ist die Schöpferin einer zauberhaften Fernseh-Scherenschnittkunst.»¹³⁹



121
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Mozart auf der Reise nach Prag» nach Eduard Mörike



122
Irmgard von Freyberg, Szenenbild aus «Die chinesische Nachtigall» nach Hans Christian Andersen

FARBIGES LICHT UND SCHATTENSPIEL – BÜHNE BOELGER-KLING

Die Bühne Boelger-Kling wurde 1963 in Stuttgart gegründet, und sie kann damit auf ein zwanzigjähriges Bestehen zurückblicken. Von allem Anfang an hat die Bühne neue und eigene Wege eingeschlagen. Es ging Lotte Boelger und Manfred Kling darum, Licht als künstlerisches Medium zu verwenden und so «bewegte Malerei» oder «bewegliche Bilder» zu schaffen, die in einer Schattenspielinszenierung dann zu einer Folge von «Bild-Abläufen» werden.

Um dieses Ziel zu erreichen, hat der Physiker Manfred Kling neue Figuren geschaffen.

«Nach vielen Experimenten wurden schließlich neuartige Lichtfiguren erarbeitet, die künstlerisch und thematisch mit der gesamten Szenerie abstimmbare sind. Diese Figuren mit Eigenlicht ergeben eine neue Spieltechnik. Die Methode der Kristallopptik transformiert das Schattenspiel in ein Lichtspiel.»¹⁴⁰

Diese Ausführungen mögen sich recht einfach anhören, sie lassen aber vergessen, daß befriedigende Leistungen sich mit dieser «Methode» nur mit einem beachtlichen technischen Aufwand verwirklichen lassen.

«Eingesetzt werden moderne bildtechnische Apparaturen, die sogenannte Kristallopptik. Im genau kalkulierten Abstand vom Bildschirm, einem Scheibensatz aus zwei Plexiglasscheiben und einer Spezialscheibe (Polafolie), die Licht je nach Qualität durchlässig macht, sind sechs Scheinwerfer und bis zu einem Dutzend Projektoren angebracht, die vorgefertigte farbige Hintergrundmodelle beliebig vergrößert an die Mattscheiben werfen. Die Wirkung ist verblüffend: in einem ständigen Entstehungsprozeß verändern sich die Lichtgemälde zu immer neuen Bildern.»¹⁴¹

Es hält schwer, die «Lichtwirkung» dieser Inszenierungen zu beschreiben. In vielen Kritiken wird deshalb das sprachliche Ringen um den möglichst zutreffenden Ausdruck immer wieder spürbar; man spricht von «Farbgespinsten», von «bewegter Lichtmalerei» und vom «Licht als Spielmaterial» oder von einer «Metamorphose des althinesischen Schattenspiels zu einem westlich inspirierten Licht- und Farbenspiel».

Auf dem Programm der Bühne stehen zurzeit «Peronnik der Einfältige» («selbstleuchtende Figuren»), «Der junge König» und «Jorinde und Joringel» («Lichtfiguren auf der Grundlage der Kristallopptik») sowie «Dämmerschwinge. Szenen mit Bild, Sprache und Musik».

Die Hervorhebung des Lichts als bildnerisches Element darf nicht übersehen lassen, daß die beeindruckende künstlerische Wirkung der Inszenierungen dieser Bühne auf dem harmonischen Zusammenwirken von Licht, Musik, Sprache und Bildgeschehen sowie auf Bild- und Farbkomposition wie letztlich auch auf dem Zusammenspiel von Kunst und Technik beruhen.

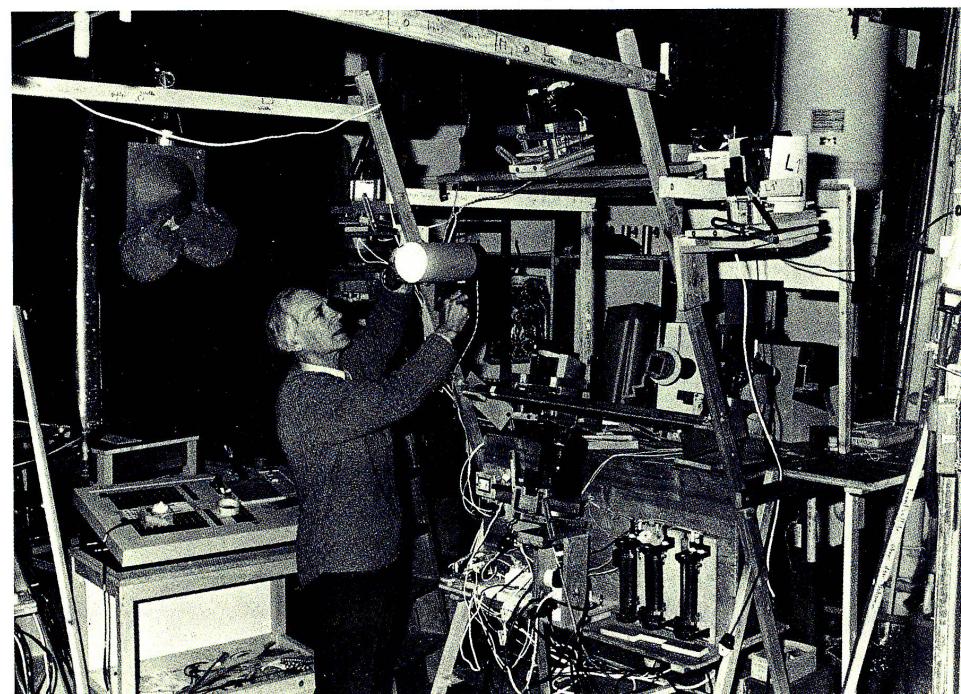


123

Lotte Boelger, Manfred Kling, Szenenbild aus «Der junge König». Fotografie: Klaus Hirschmeier, Stuttgart

124

Rudolf Stöbel bei der «Arbeit» mit seiner Bühne. Fotografie: Klaus Staub, Zürich



RUDOLF STÖSEL

Als Schattenspieler ist Rudolf Stösel (*30. 11. 1903) aus St.Gallen vor allem durch seine Farbschattenspiele mit polarisiertem Licht bekannt geworden.

«Auf das Phänomen des polarisierten Lichtes hat zuerst E. M. Malus (1775–1812) hingewiesen. Es findet Verwendung in der Technik und der Molekularforschung. Für das Puppenspiel hat sie meines Wissens erstmals die Bühne Boeler-Kling nutzbar gemacht mit ihrem Spiel *Der junge König*. In der Schweiz experimentiert seit einigen Jahren unser unermüdlicher alter Physiklehrer und Puppenspieler Rudolf Stösel in Rorschach mit diesem Medium. Eine erste Anwendung entstand daraus in *Schattenspiel Luchsens Neckarreise* im St.Galler Puppentheater, in der einige kurze Szenen so gespielt wurden ...»

Das Licht kann als elektromagnetische Welle betrachtet werden. Im natürlichen Licht schwingen die elektrischen Kräfte bekanntlich in allen quer zur Fortpflanzungsrichtung liegenden Ebenen. Schickt man dieses Licht durch einen ersten Polarisationsfilter (Polarisator) – mit molekularer Gitterstruktur –, so filtert er das Licht so, daß die Schwingungen nachher nur noch in einer Richtung verlaufen (linear polarisiert). Steht das Gitter des zweiten Filters (Analysator) in der gleichen Richtung, so kann alles Licht durch (Hellfeld), steht er quer, so absorbiert er alles (Dunkelfeld). Dazwischen erhält man alle Helligkeitsbereiche.

Schiebt man nun zwischen diese beiden Filter ein doppelbrechendes Material, z. B. verschiedene Kunststofffolien, gegossene Plastikgegenstände, Acetatfolie, Cellophan etc., so entsteht dadurch eine Farbe oder Aufhellung. Durch Drehen des Polarisationsfilters oder des Gegenstandes verändert sich die Farbe kontinuierlich. Werden mehrere Schichten von z. B. Cellophan übereinander gelegt, so multiplizieren sich die Farben so stark, daß sich praktisch jede beliebige Farbe erzeugen läßt.»¹⁴²

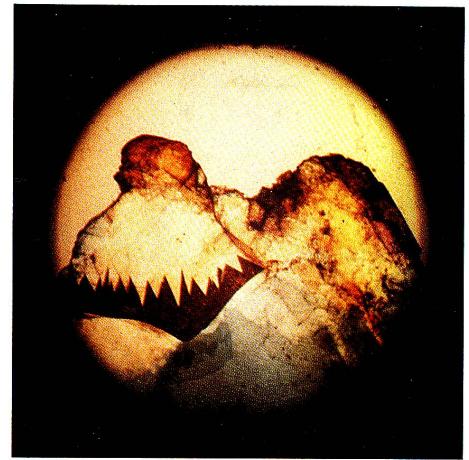
Die Materialien und Grundstoffe für seine Experimente findet Rudolf Stösel in seiner Umgebung und im Alltag.

Die Schatten und Lichter sind Alltäglichkeiten. Wir können uns nicht von ihnen trennen. Wir leben mit ihnen und sind trotzdem stets von neuem fasziniert von ihrem Geheimnis, von ihrer Eigenständigkeit, von ihren überraschenden Wirkungen und ihren Schönheiten.

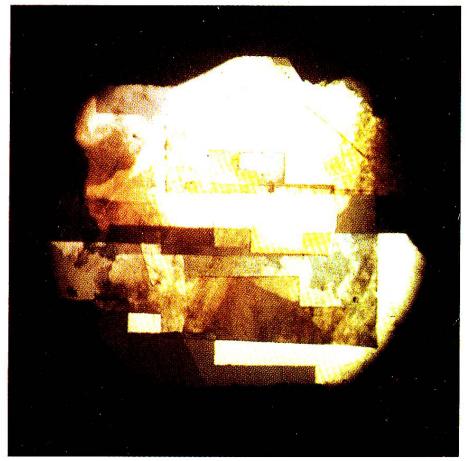
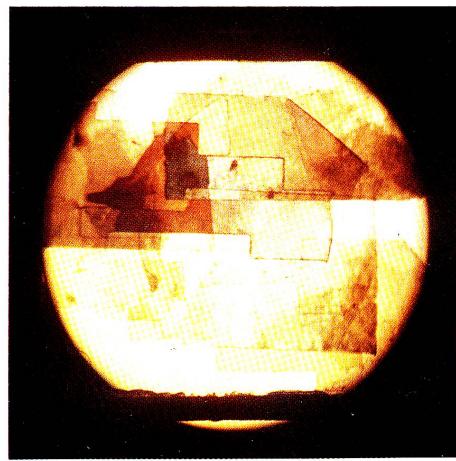
Ist es da ein Wunder, wenn es uns lockt, mit den Schatten zu spielen, in ihre Gesetzmäßigkeit einzudringen und sie künstlerischer Gestaltung nutzbar zu machen? Wenn wir das tun, merken wir bald, daß die Möglichkeiten mit einer Lampe und einer flachen Figur, die einen scharfen schwarzen Schatten wirft, keineswegs erschöpft sind, auch wenn die Figur noch so viele Gelenke, Fäden und Führungsstäbe besitzt. Wir wollen alles einbeziehen: Schwarze scharfe Schatten, graue diffuse Schatten, und zwar in all den schönen Graustufen, farbige Schatten und Lichter. Wir spielen

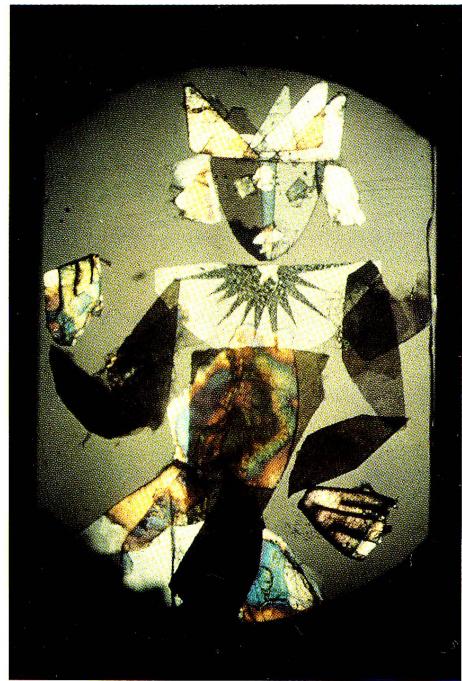


125
Rudolf Stösel, aus Glimmerkristallen zusammengefügtes Licht-Bild «Sesselwald» nach Adalbert Stifters «Katzensilber». Fotografie: Roland Schobel, Rorschach



126
Rudolf Stösel, aus Glimmerkristallen zusammengefügtes Licht-Bild «Traumhaus» nach Clemens Brentanos «Aus der Chronika eines fahrenden Schülers». Fotografie: Roland Schobel, Rorschach





127

Isabell Ludwig, aus Glimmerkristallen zusammengefügtes Licht-Bild «König» zu Johann Wolfgang von Goethes «Der König in Thule». (Diese Arbeit ist in einem Schattenspielkurs bei Rudolf Stöbel entstanden.) Fotografie: Roland Schobel, Rorschach



mit Schatten, die ihre Größe, ihre Form und sogar ihre Farbe kontinuierlich verändern. Wir spielen mit flachen oder räumlichen Figuren. Wir lassen die Schatten sich spiegeln, sich vervielfachen oder teilen, verschwinden oder erscheinen, sich in andere verwandeln. Wir spielen mit festen oder beweglichen Lichtern, die durch Prismen, Linsen, Gläser, Schleier, Tüll etc. gespiegelt, gebrochen oder getrübt werden. Wir benützen zum Spiel auch die Hände, Pflanzen, Kristalle, vorwiegend Glimmer, den leicht spaltbaren Kristall, der auf dem Schattenschirm wundervolle Farben, Strukturen und Formen entfaltet.»¹⁴³

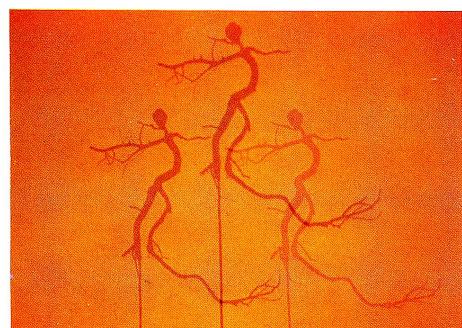
Was aus diesen «Dingen» geworden ist, wenn sie durch die Hände und durch die technische Hexenküche (Abb. 124) Rudolf Stöbels gegangen sind, zwingt dem Zuschauer immer wieder Staunen und Bewunderung ab. Für ein Licht-Bild zu «Der Knabe im Moor» von Annette von Droste-Hülshoff verwendete er die Samen von Bergweidenröschen und Pappeln und erzielte damit eine erstaunliche Wirkung, die gleichzeitig eine dem Auge üblicherweise verborgene bleibende Natur-schönheit offenbart:

«Die Pappushaare der Sämchen und das Gewöll... (Pappelsamen) leuchten im Dunkelfeld des polarisierenden Lichtes, welches schwarzblau erscheint, in weißem geheimnisvollem Licht zart auf.»¹⁴⁴

Dasselbe gilt für die aus Glimmerkristallen komponierten Licht-Bilder zu Adalbert Stifters «Katzensilber», für den «Sesselwald» (Abb. 125) etwa oder den «schwarzen Mann» sowie für das «Traumhaus» (Abb. 126) zu Clemens Brentanos «Aus der Chronika eines fahrenden Schülers», die er in den verschiedensten zarten Farben «spielen» lassen kann.

Schattenspieler lässt Rudolf Stöbel während seiner regen Kurstätigkeit jeweils bereitwillig an seinen Erfahrungen und Experimenten teilhaben, wohingegen ein breiteres Publikum die Ergebnisse seiner Arbeit in Schattenspielprogrammen wie «Schattenspieler Luchsens Neckarreise», «Schattenspiel am Rande», «Ivas und die Hexe» und «Die Legende von den drei Pfändern der Liebe» (Heinrich Waggerl/Armin Schibler) im «St. Galer Puppentheater» bewundernd genießen konnte.

Ebenso vielfältig wie seine Darstellungsmittel sind auch Rudolf Stöbels Programme. Ein literarisch interessiertes Publikum verwöhnt er mit sci- enen stimmungsvollen Licht-Bildern zu Erzählungen Adalbert Stifters und Clemens Brentanos oder zu Balladen von Annette von Droste-Hülshoff und Johann Wolfgang von Goethe. «Eduards Traum» nach Wilhelm Busch oder das «Gespens- terkonzert» in Schüttelreimen erheitert jedermann, und nachdenklich und zutiefs betroffen sitzen die Zuschauer vor dem Spielschirm, wenn die letzte Strophe der mit Schattenfiguren «ge-spielten» Soldatenlieder verklängt.



128

Rudolf Stöbel, Experimente mit Wurzelmännchen und mehreren Lichtquellen. Fotografie: Roland Schobel, Rorschach



129

Rudolf Stöbel, «Bahnhof» zu «Eduards Traum» nach Wilhelm Busch



Figurentheater

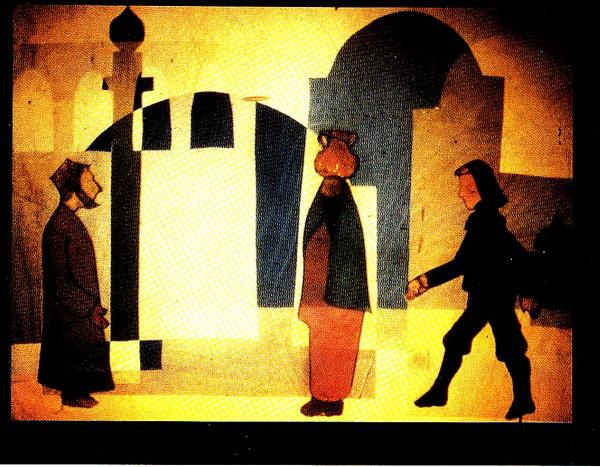
HANSUELI TRÜB

Krista und Hansueli Trüb haben ihr Schattenspiel «Felix Nadelfein» in der von Rudolf Stöbel übernommenen Technik als Farbschattenspiel mit polarisiertem Licht gestaltet.

Für die Projektion der Bilder wird ein Hellraumprojektor mit zwei Polarisationsfiltern verwendet.

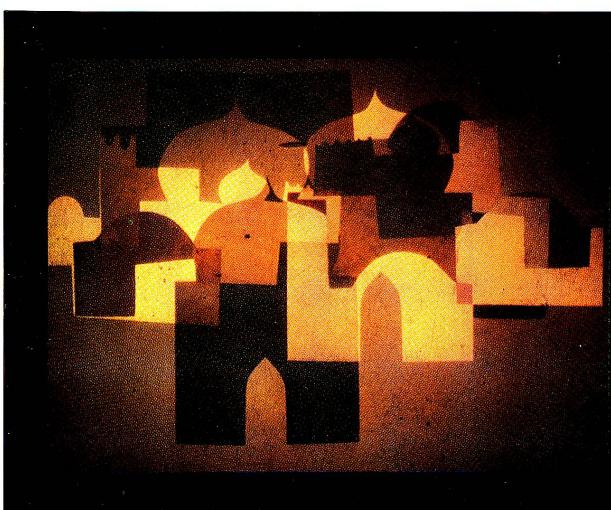
«Die «Bühnenbilder» bestehen aus einem Mäppchen aus Acetafolie, in dem die verschiedenen – wohlverstanden: farblosen! – Cellophan-Schichten mit einem Spezialleim fixiert wurden. Die Figuren haben wir ebenfalls aus Acetafolie geschnitten und mit farbigem Cellophan beklebt, damit diese Farben einigermaßen konstant bleiben. Die Führung der in sich starren Figuren erfolgt durch einen dünnen Draht, der unten an der Figur befestigt ist.»¹⁴⁵

«Hansueli Trüb arbeitet mit polarisiertem Licht.

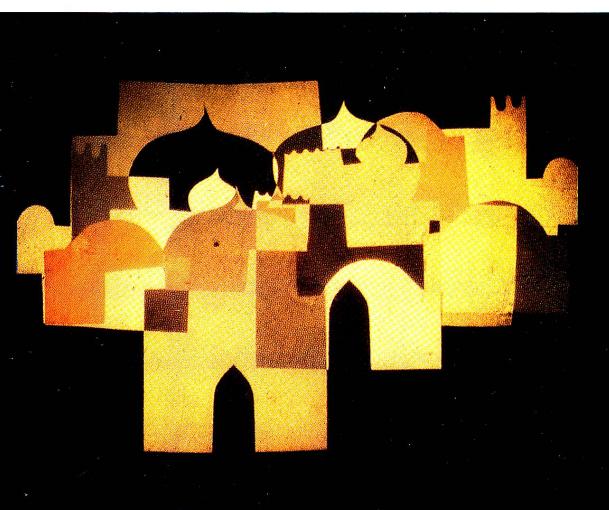


131, 132

Krista und Hansueli Trüb, aus farbloser Acetafolie geschaffene Szenenbilder zu «Felix Nadelfein» nach C. Bötticher und P. Rugland. Fotografie: Roland Schobel, Rorschach



39



130

Krista und Hansueli Trüb, aus farbloser Acetafolie geschaffenes Szenenbild zu «Felix Nadelfein» nach C. Bötticher und P. Rugland. Fotografie: Roland Schobel, Rorschach



133



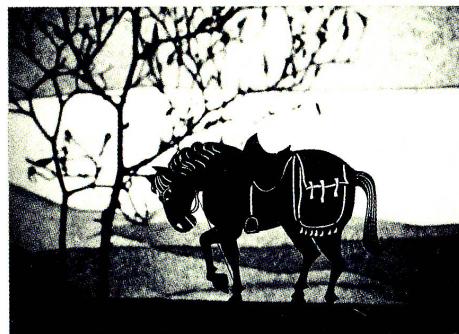
137



134



138



135



139



136



140

Puppenbühne

MONIKA DEMENGA/HANS WIRTH

Die Puppenbühne Monika Demenga/Hans Wirth gehört zweifellos zu den besten Berufsbühnen der Schweiz. Sie hat bisher vor allem durch ihre bestechend sorgfältigen Inszenierungen («Sticheli und Stacheli», «Die Regenfee» nach Theodor Storm) von sich reden gemacht.

Seit kurzem zeigt sie nun erstmals ein Schattenspiel, «Die Legende vom vierten König» aus dem Roman «Der vierte König» von Edzard Schaper. Es ist dies ein Stoff, der förmlich nach der Gestaltung durch das Schattentheater zu verlangen scheint.

«Als das Jesuskind in Bethlehem geboren werden sollte, erschien der Stern, der seine Geburt anzeigen, nicht nur den weisen Königen im Morgenlande, sondern auch einem König im weiten Rußland ... Er war ein kleiner König mit rechtschaffenem Sinn und einem guten, kindlichen Herzen ...» Er empfand mächtige Freude, daß dieser Stern das «größte Ereignis der Welt ankündigte». Der kleine König beschloß sogleich aufzubrechen, ließ sein zottiges Pferdchen Wanika satteln und füllte seine Satteltaschen mit Gaben, die er dem Allherrn zudachte. Auf seinem beschwerlichen Weg begegnete er jedoch Menschen in Not und Elend, und sein gutes Herz ließ ihn die Gaben, die für den «größten König aller Zeiten und Zonen» bestimmt waren, verschenken. Und als er alles weggegeben hatte, ließ er sich gar anstelle eines halbwüchsigen Knaben, des Sohnes einer jungen, schönen Witwe, als Galeerenklave an die Ruderbank schmieden. Als er nach beinahe dreißig Jahren krank und schwach, zum Ruderdiensst untauglich, von der Galeere entlassen wurde und als er wieder genesen war, machte er sich erneut auf, den größten König zu suchen ... Er findet ihn auf Golgatha und kommt gerade noch recht zum Sterben jenes Herrn, dem zu huldigen er vor Jahren ausgezogen war und dem er nun nichts anderes mehr anzubieten hatte als sein eigenes Herz und dasjenige, das ihm einmal, vor beinahe dreißig Jahren, ein junges Bettelweib, weil sie nichts anderes besaß, als Dank für seine Hilfe verschenkt hatte.

Aufgeführt wird dieses Spiel mit durchbrochenen schwarzen Figuren, und die Hintergründe sind farbig gestaltet. Ein raffiniert ausgearbeiteter «Bühnenapparat» erlaubt es, die Szenenbilder ohne Umbaupausen aneinanderreihen zu lassen, und die Wechsel erfolgen so reibungslos, daß die Übergänge kaum bemerkt werden und sich der Zuschauer bisweilen eher an den Film als ans Schattentheater erinnert fühlt.

Durch die virtuos eingesetzte Technik, die beim Spielablauf überhaupt nicht zu spüren ist, gelang es, dem Schattentheater, das häufig als eine Flächenkunst bezeichnet wird, die dritte Dimension zu erschließen; so läßt sich beispielsweise eine

Truhe öffnen, ihr Inhalt wird sichtbar und kann gar herausgenommen werden.

Mit der «Legende vom vierten König» ist von der «Puppenbühne Monika Demenga/Hans Wirth» ein beispielhaftes Schattenspiel gestaltet worden, das unmittelbar anspricht und – um es ganz einfach zu sagen – einen tiefen, lang anhaltenden Eindruck hinterlässt.



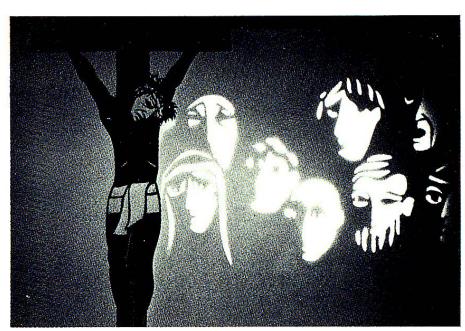
141



143



142



144

133–144

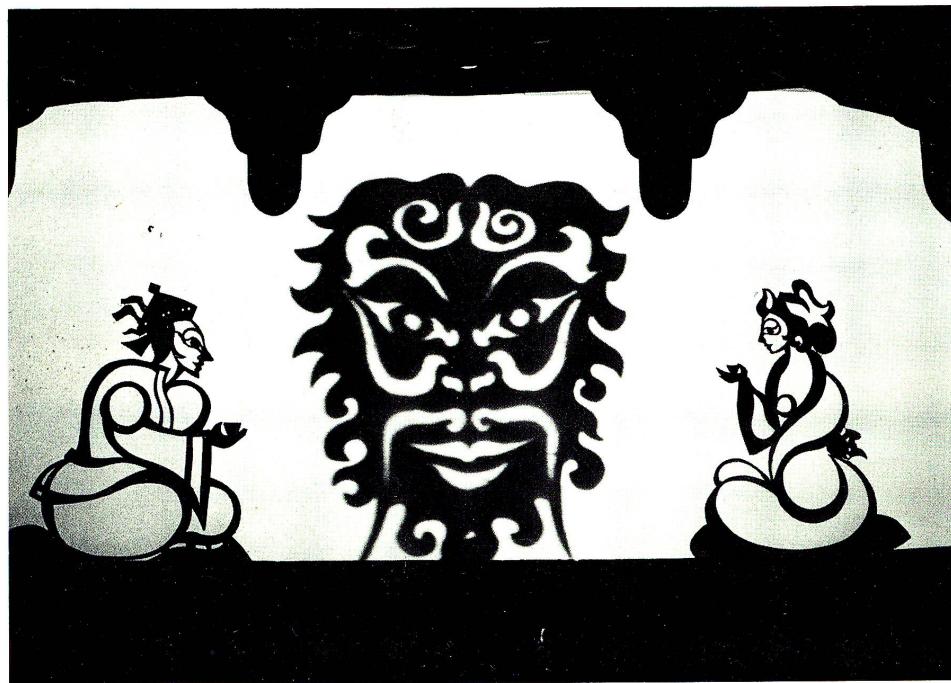
Monika Demenga, Hans Wirth, Szenenbilder aus «Die Legende vom vierten König» nach Edzard Schaper



145



146



147

FÄHRBETRIEB

(*Blick in die Werkstatt, Juni 1982*)

Für die St.Galler Bühne der «Fährbetrieb», deren letzte Schattenspielinszenierung von «Jorinde und Joringel» über zweihundertmal aufgeführt worden ist, haben Kurt Fröhlich, Silvia Peter und Heinz Zingg ein neues Spiel geschaffen. Sein vorläufiger Arbeitstitel lautet «Die Schiffsgesellschaft oder die Fahrt ums Kap der allerbesten Hoffnung».

Kurt Fröhlich beschreibt das Stück und gibt dabei Inhalt und Deutung in einem.

«... Da ist die Geschichte eines Schiffes, der Menschen, die darauf sind, und es sind viele Menschen da! Handelsreisende, Vergnügungskreuzfahrer, Auswanderer, alle, vom A- bis zum Sonnendeck, haben sie ihre Geschichte und ihre Geschichten. In der gemeinsamen Reisezeit entstehen schon wieder neue: Romanzen, Schauerdramen (oder entstehen sie doch nicht?). Eine Zeit wird kurz, wenn sich Menschen begegnen ...

Schiffsszenerie. Personen. Jeder hat sein Auftreten, seine Rolle, seine «Moden». Wie sich Leute so geben. Eine gespielte Welt.

... und immer fliegt ein Vogel dazwischen ...

Diese Figuren stehen mit einem Bein, und zwar mit dem Standbein, noch ganz in unserer Welt, lediglich mit dem Spielbein sind sie schon weg, fort in etwas anderem hinein. Sie stehen unmittelbar vor der Schwelle ...

Neben diese Schatten treten andere. Schatten, die nicht unbedingt etwas abbilden, die etwas ganz eigenen werden können, etwas Neues, denen oft so etwas Symbolhaftes anhängt. In der Art ihrer Erscheinung liegt etwas Unfaßbares, Offenes.

... und immer fliegt ein Vogel dazwischen ...

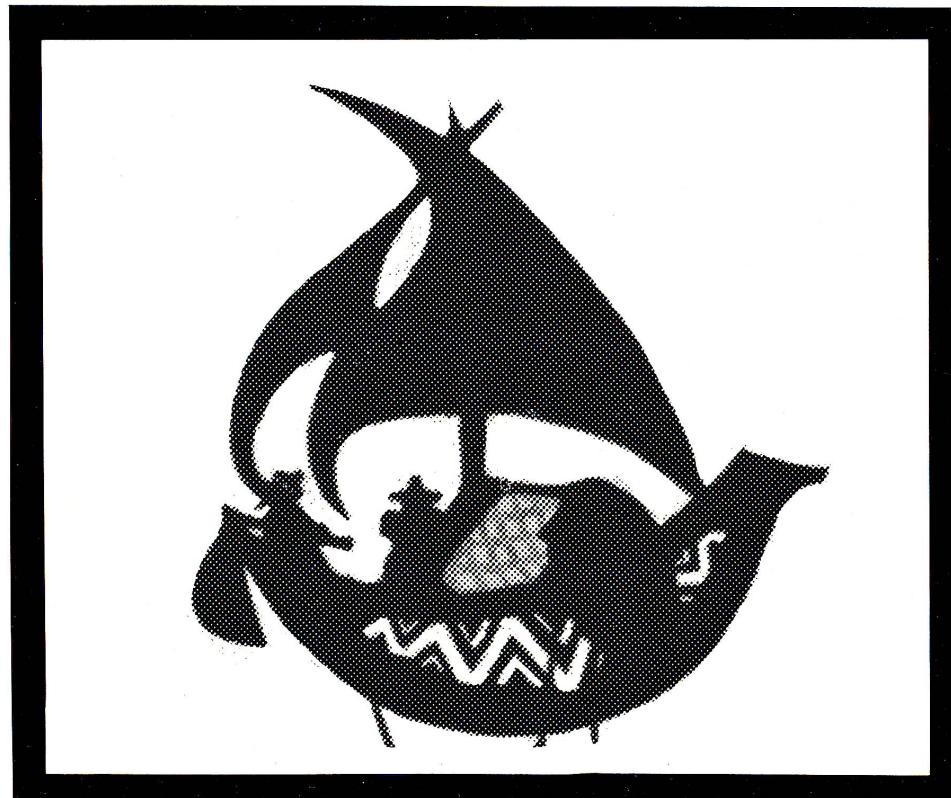
Etwas, das auf andere Erfahrungen hinweist, auf ein anderes Land hindeutet. Hinter welchem Meer liegt denn dieses Land eigentlich, und wohin fährt denn überhaupt dieses Schiff? Vielleicht ist das Land auf diesem Schiff, in diesen Menschen selbst, in uns selbst ...»¹⁴⁷

Gespielt wird das Stück mit einer dreiteiligen Bühne mit drei Bildschirmen. Zur Ausrüstung gehören Halogen- und Spotlampen sowie Diaprojektoren. Gearbeitet wird mit Mehrfachbeleuchtungen, Spiegelungen, bewegten Lichtquellen und Farben (Folien und polarisiertes Licht).

In diesem Stück für Schattentheater, Ausdruckstanz, Figuren und Masken spielt das Schattentheater in verschiedener Form eine große Rolle.

Die Geschichte «Die Brücke von Dsining-schou», ebenfalls die Geschichte einer Schiffahrt, die ein chinesischer Handelsreisender auf dem Schiff erzählt, wird mit durchbrochenen schwarzen Figuren gespielt (Abb. 147-152).

Szenen in der Schiffsbar werden farbig und mit spanischen Schatten (das heißt mit den «natürlichen» Schatten des menschlichen Körpers) dargestellt (Abb. 153).



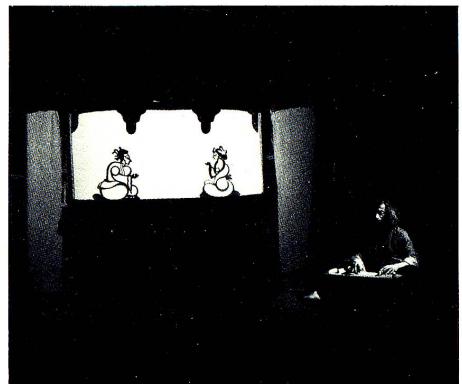
148

Eine weitere Form der verwendeten «Schatten» erinnert an den «Nang Sbek», das getanzte Schattentheater aus Kambodscha. Der Tänzer allerdings führt die unbewegliche Figur nicht hinter, sondern vor der Bühne, und der Schatten, hier der zum Sprung geduckte Tiger, wird von vorn auf die drei Bildschirme geworfen (Abb. 154).

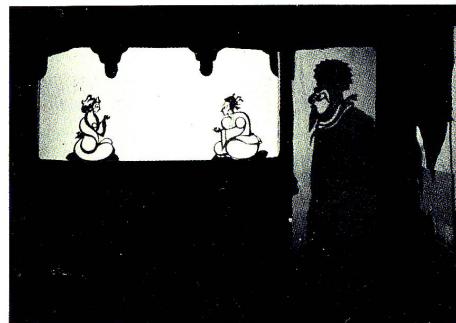
Zum eigentlichen Spiel mit den verschiedenen «Schatten» tritt schließlich auch die Verwendung anderer «Mittel», die wirksam und stilisicher eingesetzt werden, wie etwa die Figur einer Frau, die in Ausschen und Führungsart an das japanische Bunraku-Theater erinnert (Abb. 155).

Die Bühne «Fährbetrieb» ist hier ganz eigene originelle Wege gegangen, und es ist ein vielgestaltiges Traumspiel entstanden, das vom Aufbruch in eine neue Welt, vom In-Bewegung-Kommen und In-Bewegung-Bleiben sprechen will, und die vermittelte beziehungsweise empfangene «Vision» sollte immer wieder anregen, den Weg zum Du und zur Gegenwart zu gehen, und helfen, die Gegenwart – die einzige zeitliche Dimension, die *ist* – unmittelbar zu erleben und immer wieder neu zu gestalten.

147–155
Fährbetrieb. Szenenbilder aus «Die Schiffsgesellschaft oder die Fahrt ums Kap der allerbesten Hoffnung». Fotografien: Roland Schobel, Rorschach



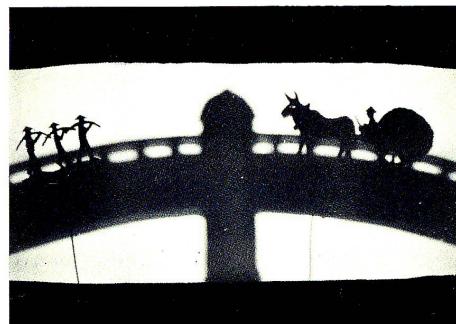
152



149



153



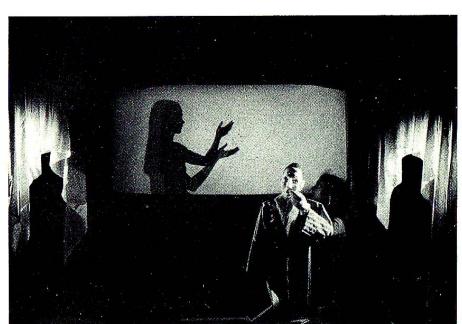
150



154



151



155



156



157



158



159

ZÜRCHER PUPPENTHEATER (Blick in die Werkstatt, Oktober 1982)

Mit seiner nächsten Inszenierung versucht das «Zürcher Puppentheater» gleich ein zweifaches Debüt. Nach sieben Inszenierungen von Mario-nettenspielen bereitet die Bühne, nun erstmals die Aufführung eines Schattenspiels vor.

Und zum andern kommt die Wahl des zur Aufführung vorgesehenen Stückes einer literarischen Neuentdeckung gleich.

Armin T. Wegner, Verfasser von Gedichten, Erzählungen und Romanen, der vor allem durch seine Berichte und Aufzeichnungen von Reisen durch die Türkei, Rußland, Mesopotamien, durch den Sinai und durch Ägypten sowie durch seinen mutigen Einsatz für das armenische und jüdische Volk bekannt geworden ist, hat in den zwanziger Jahren zusammen mit seiner Frau, der Dichterin Lola Landau, das Spiel «Wasif und Akif» oder «Die Frau mit zwei Ehemännern» geschrieben.¹⁴⁸ Dies nach einem Märchen aus «Tausend-undeine Nacht» – von dem auch stark erotische Fassungen überliefert sind – verfaßte Spiel ist von den Autoren ausdrücklich als «Schattenspiel» bezeichnet worden (Abb. 156–162).¹⁴⁹

«Wasif und Akif» ist am 28. Februar 1926 im Deutschen Theater, Berlin, unter Max Reinhardt im Rahmen einer Matinee mit Anni Mewes, Paul Bildt, Paul Henckels und Leonhard Steckel uraufgeführt worden. Die Figuren hatten die Schauspieler Paul Henckels und Leonhard Steckel geführt. Die Schattenspielfiguren – sie waren der unmittelbare Anlaß für die Niederschrift des Stücks – hatte Armin T. Wegner aus der Türkei mitgebracht.¹⁵⁰

Später ist das Spiel von Paul Branns «Marionetten-Theater Münchener Künstler» in der Ausstattung von Professor Leo Pasetti inszeniert und von seiner Bühne auf den Tournen durch Europa mit viel Erfolg gezeigt worden.

Das Schattenspiel von «Wasif und Akif» erzählt in heiter unbeschwerter Weise von den Vergnügungen und Aufregungen der schönen Leila, die ihr durch ihre gleichzeitige Verbindung mit zwei Ehemännern, Akif und Wasif, die voneinander nicht wissen dürfen, erwachsen.

Die Dichtung, die seit 1926 nicht wieder veröffentlicht wurde, ist unzweifelhaft eines der besten und unterhaltsamsten Stücke, die in deutscher Sprache je für das Schattenspiel geschrieben wurden sind.

Ulli Schnorr, die durch ihre formschönen, eindrücklichen Handpuppen und Marionetten international bekannt geworden ist, hat die Schattenbeziehungsweise Schemenfiguren zu diesem Spiel hergestellt.

Sie ist mit der Schattenbühne und mit den Erfordernissen derselben sowie mit der Herstellung von Figuren dafür bestens vertraut. Als Schatten-

spielerin gehörte sie lange Zeit zum Ensemble der «San-mei-hua pan» unter Max Bührmann; für das Fernsehen hat sie das chinesische Märchen «Der Panther und die Geiß» als Schattenspiel gestaltet sowie Schattenfiguren zu «James' Tierleben» nach James Krüss geschaffen. Und für die Bühne von Max Bührmann hat sie nach Entwürfen von Lotte Reiniger Schattenfiguren zu «Undine» von Wilhelm Michael Treichlinger ausgeführt.

Die Figuren, die Ulli Schnorr für das «Zürcher Puppentheater» zu «Wasif und Akif» aus transparentem Leder geschaffen hat, sind in der Art der chinesischen Schattenfiguren gebaut und werden auch nach der chinesischen Spieltechnik geführt. Es sind auffallend schöne Figuren, deren Farben dezent aufeinander abgestimmt sind und die dennoch gleichzeitig in ihrer orientalischen Farbenpracht bestechen und eine wahre Augenweide darstellen.

Ob es gelingt, die Schönheit und Eleganz der Figuren von Ulli Schnorr zur Entfaltung zu bringen und die orientalische Welt der köstlich-komödiantischen Dichtung von Lola Landau und Armin T. Wegner zur Wirkung zu bringen, wird eine Aufführung zu zeigen haben.



160

Der Versuch, die Strömungen und Tendenzen im Schattentheater der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit deutlich zu machen, läßt gleichzeitig das Schattentheater als eine höchst lebendige und vielseitige Kunstform erscheinen.

Vor über dreißig Jahren hat Annemarie Kaufmann in einem kleinen Aufsatz über das Schattenspiel ausgeführt, daß es vor allem zwei Wege wären, welche Menschen zum Schattenspiel Zugang finden ließen.

«Überblicke ich alle die Namen, so scheint mir, daß es zwei Hauptzugänge gibt: einen durch das Wort und einen durch das Bild.»

Das scheint noch immer zu gelten. Den einen Bühnen geht es beim Schattenspiel mehr um das Bild, um das Phänomen des Lichtes und den Versuch, es als Medium zur künstlerischen Aussage zu nutzen, den andern um das Wort und um die Absicht, Dichtung im Schattenspiel lebendig werden zu lassen. – Daß man auf verschiedene Wege zu künstlerischen Ereignissen kommen kann, dürfte damit ebenfalls deutlich geworden sein.

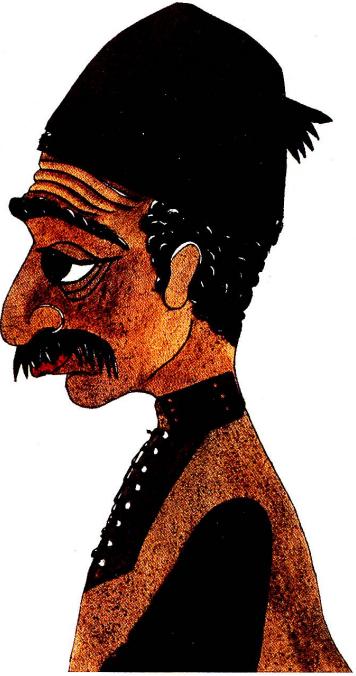
Daß diese Wege aber bisweilen nicht gar so neuartig sind, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, wird gelegentlich übersehen. Waren die großartigen Feuerwerke der Barockzeit nicht in ihrer Art auch Licht-Spiele? Und die Licht-Mu-

sik, die sich Adalbert Stifter erdacht hat und auf die er am Schluß von «Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842» zu sprechen kommt, ist sie nicht eine Vorwegnahme der Licht-Spiele von heute zu einem Zeitpunkt, als sie sich technisch noch nicht verwirklichen ließ?

«Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbstständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend; denn Feuerwerke, Transparente, Beleuchtungen sind doch nur noch zu rohe Anfänge jener Lichtmusik, als daß man sie erwähnen könnte. Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtaccorden und Melodien eben so ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne? Wenigstens könnte ich keine Symphonie, Oratorium oder dergleichen nennen, das eine so hehre Musik war, als jene, die während der zwei Minuten mit Licht und Farbe an dem Himmel war, und hat sie auch nicht den Eindruck ganz allein gemacht, so war sie doch ein Teil davon.»

Die Versuche der erwähnten und manch anderer hier nicht genannter Bühnen erwecken die Zurensicht, daß die Menschen der Kunst des Schattenspiels sich auch weiterhin werden erfreuen dürfen.

161



162

156–162
Zürcher Puppentheater. Szenen- und Figurenbilder aus «Wasif und Akif oder Die Frau mit den zwei Ehemännern» von Armin T. Wegner und Lola Landau. Die Figuren und Szenen schuf Ulli Schnorr, Lüdenscheid. Fotografen: Lars Christ, Lüdenscheid

Zum Methodischen dieser Arbeit ist zu bemerken, daß sie sich auch als Stoff- und Dokumentensammlung versteht und daß sie einen Beitrag leisten möchte zu einer künftigen Geschichte des Schattentheaters, die auch die vergangenen fünfzig Jahre umfaßt. Auf derartige Vorarbeiten ist die puppenkundliche Forschung dringend angewiesen; häufig ist die Quellenlage schon kurze Zeit, nachdem eine Bühne ihre Tätigkeit einstellte, derart schwierig, daß über den Namen der Bühne hinausreichende Informationen und Dokumente nicht mehr zu beschaffen sind. (In manchen Fällen ist es dem Verfasser nicht einmal gelungen, die Lebensdaten von Schattenspielern aus der jüngeren Vergangenheit in angemessener Frist und mit verhältnismäßigem Aufwand in Erfahrung zu bringen.) Deshalb wird hier mit umfangreichen *Text*- und *Bildzitaten* gearbeitet, was die Leistungen der Bühnen bis zu einem gewissen Grade überprüfbar macht. Die Abbildungen erlauben es nun erstmals, Schattenkünstler und Schattenbühnen der jüngeren Vergangenheit in ihrer Arbeit – wenn auch in beschränktem Ausmaße – zu vergleichen. – Ungesicherte Angaben werden als unsicher bezeichnet; sich widersprechende Zeugnisse werden einander häufig in den Anmerkungen gegenübergestellt.

1 Die Forschung schwankt zwischen diesen beiden Annahmen hin und her. So läßt Georg Jacob seine Geschichte des Schattentheaters in der ersten Auflage (1907) in Indien und in der zweiten (1925) in China beginnen: «Trotzdem bleibt es wahrscheinlich, daß der Name *Ombres chinoises* insofern das Richtige trifft, als China nach den Untersuchungen der letzten Zeit begründete Ansprüche darauf erheben kann, das Mutterland der Schattenspiele zu sein.» (Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, zweite Auflage, S. 7.)

Und in der «Einführung in die altchinesischen Schattenspiele» (1935) schreibt er: «Die ältesten gesicherten Zeugnisse für das Schattenspiel oder richtiger Lichtspieltheater des Morgenlands weisen nach Indien. Etwas später, im 11. Jahrhundert, ist das chinesische Schattenspiel zu belegen. Nach den Quellen scheint eine selbständige Entwicklung vorzuliegen. Dafür spricht auch die Verschiedenartigkeit der Figuren ...» (Georg Jacob, Einführung in die altchinesischen Schattenspiele, S. 3.)

2 Wilhelm GRUBE, Emil KREBS, Berthold LAUFER, Chinesische Schattenspiele, S. VIII. – Georg Jacob vermag dieser «Entstehungsgeschichte keinen höheren Wert zuzuerkennen» (vgl. Geschichte des Schattentheaters, S. 8); für Berthold LAUFER aber ist es «ein gut beglaublicher Bericht des zeitgenössischen Annalisten» (a. a. O. S. VIII.).

3 Heinz OHLENDORF, Das Schattenspiel, S. 11. – Eine andere Variante dieser Sage, die in der zitierten Fassung sprachlich «frei ausgeschmückt» erscheint, gibt – auf seine Ärt wohl ebenso frei – Egon Erwin KISCH (China geheim, S. 134). Von der Aufführung des Silberschmieds Jen-Shi erzählt er: «Von der zarten Gestalt und dem ritterlichen Ge-
haben des Helden entflammst, verlangten die Damen des Harems immer und immer wieder sein Aufreten, bis schließlich der Kaiser Wu, von Eifersucht befallen, mit zornfunkelnden Augen aufsprang und befahl, den Helden zu töpfen. Da führte Jen-Schi den Herrscher hinter die Bühne und zeigte ihm, daß sein vermeintlicher Nebenbuhler kein Mensch von Fleisch und Blut, sondern ein bernalter Scherenschmitt aus Eselshaut sei. Staunend sah es der Kaiser und er beruhigte sich. Aber das Wort, das kaiserliche, konnte nicht mehr zurückgenommen werden. So trat einige Minuten später der Held wieder auf die Bühne, der Henker folgte ihm und schlug ihm das Haupt ab, wie es der Kaiser befohlen. Die Damen im Publikum verfielen in Schreikämpfe und weinten noch viele, viele Tage und viele, viele Nächte über des zarten Ritters grausames Ende.»

4 Egon Erwin KISCH, China geheim, 135f.

5 Wilhelm HOENERBACH, Das nordafrikanische Schattentheater, S. 12f.

6 (Hermann Fürst von PÜCKLER-MUSKAU), Semilasso in

Afrika. Erster Theil. Algier. Aus den Papieren des Verstorbenen, Stuttgart 1836, S. 135.

7 Otto FISCHER, Das chinesische Schattentheater (Rez.). In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1411, 4.8.1933. – Die erwähnte Textstelle wurde später in «*Atlantis*», 5 (1933), S. 762, abgedruckt, wonach sie seither meist zitiert wird.

8 Egon Erwin KISCH, China geheim, S. 141f.

9 Schattentheater. Photos Fred Mayer. Texte Thomas IMMOOS, Katerine S. L. KE, M. V. RAMANA MURTY, Suharto A. SARDJANA, Anak Agung Thadei RAKA, Mattani Mojda RAUTNIN, Amni SWEENEY, Metin AND. Zürich 1979.

10 Etwa im Kabarett «*Chat Noir*» (vgl. S. 12), bei den «Schwabinger Schattenspielen» (vgl. Anm. 81) oder von Frans ter GAST (vgl. Hetty Paërl, Schattenspiel, S. 75ff.).

11 Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 210 –

Moriz R. V. GRUENEBAUM, Schattentheater und Scherenschmitt, S. 144.

12 C. Plinius Secundus d. Ä., Naturalis historia XXXV, 151 (bzw. XXXV, 15).

13 Moriz R. V. GRUENEBAUM spricht von «Genredarstellungen im Schattenbilde» (Schattentheater und Scherenschmitt, S. 151).

14 In Abweichung von Moriz R. V. Gruenebaums Vor-

schlag (Schattentheater und Scherenschmitt, S. 151).

15 Die durchaus gebräuchlichen Bezeichnungen Silhouette, Schatten- beziehungsweise Scherenschmitt und Schattenbild sind mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten, da sie bisher nicht unterschieden, sondern synonym verwendet wurden; dies ungeachtet der Tatsache, ob eine solche Schatten-Darstellung mit Schere, Feder oder Pinsel hergestellt wurde.

16 Es wäre hier eine Vielzahl von Scherenschmittkünstlern zu nennen. Auf sie kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

17 Vgl. Scherenschritte von Luiss Duttenhofer. Ausgewählt und präsentiert von Hans Rühl. Mit einer Einführung von Gertrud Fiege. Aarau, Stuttgart, 1978, S. 106.

18 Moriz R. V. GRUENEBAUM, Schattentheater und Scherenschmitt, S. 165.

19 Eduard MÖRIKE, Briefe. Sämtliche Werke. Ausgabe in drei Bänden, Band III. Stuttgart 1959, S. 721.

20 In: Morgenblatt für gebildete Stände, 29. Juni 1829, S. 613.

21 Oder liegt hier gar einer jener Fälle vor, wo Werke der beiden Künstler verwechselt wurden (vgl. Gertrud Weismantel, Die Scherenschmittschule, S. 33, und Marianne Bernhard, Hg., Schattenrisse, S. 16)?

22 Diese «Original-Silhouette» ist erschienen in: Deutsche Jugend, vierter Band, Leipzig 1874, S. 190.

23 Marianne BERNHARD (Hg.), Schattenrisse, S. 15.

24 Ein ähnliches Motiv zeigt auch das Schattenbild zum Titelgedicht «Der schwarze Peter».

25 Paul KONEWKA, Zerstreute Blätter. Gesammelt unter Mitwirkung von Ferdinand Freiligrath, Hermann Kurz, Heinrich Leuthold, Hermann Lingg, Heinrich Noe. Hg. von Fritz Keppler. München (1873). – Der Band enthält auch die Erzählung «Der Schwarzkünstler» von Fritz Keppler sowie den Aufsatz «Paul Konewka. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts» (S. 83–99).

26 Vgl. Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 210, bzw. Moriz R. V. GRUENEBAUM, Schattentheater und Scherenschmitt, S. 151.

27 «König Eginhardt, ein Chinesisches Schattenspiel» (nach der zitierten Ausgabe).

28 «Das Vorbild des Felix in den Reiseschatten» (nach der zitierten Ausgabe).

29 Das Nachspiel zu Kerners Schattenspiel «König Eginhardt» ist erhalten. Vgl. Ludwig Uhlund, Werke, Band II. Sämtliche Dramen und dramatischen Fragmenten. Dichterische Prosa. Briefe. München 1980, S. 279–282.

30 Uhlunds Briefwechsel. Im Auftrag des Schwäbischen Schillervereins hg. von Julius Hartmann. Erster Teil. 1795–1815. Stuttgart, Berlin, 1911, S. 119.

31 «Das Krippenspiel in Nürnberg», kein Krippenspiel im Sinne des heutigen Wortgebrauchs, ist nicht dramatisiert. «In einer der Buden wurden Krippenspiele gegeben ...

Der Vorhang war noch nicht aufgezogen ... Nahe bei dem Vorhang saß die blinde Harfnerin, welche mit mir einst den Fluß hinabgefahren; zu ihren Füßen saß der Knabe, schneeweiß gekleidet; er hatte auf seinem lockigen schwarzen Haar eine Krone von Schettergold, und in der Hand hielt er einen schwarzen Stab.

Der Vorhang ward aufgezogen, die Harfe schwieg; der Knabe mit Kron' und Stab aber stellte sich auf einen hohen Schemel nahe beim Vorhange, so daß er von allen gesehen wurde.

Figürchen, kaum einen Finger lang, von unten heraufgeleitet, bewegten sich hin und her.

Alles war bloße Pantomime; der Knabe mit dem Stab aber gab zu jeder Vorstellung mit einfachen Worten die Erklärung.

Möchten aus den Worten des Knaben, die ich hier hersetze, Euch jene bunten Figuren erstehen!» (Zwölftes Schattenreihe. Erste Vorstellung). – Da Kerner von «bunten Figuren» spricht, besteht die Möglichkeit, daß er nicht eine Schattenspiel-, sondern eine Puppentheateraufführung mit von unten geführten Figuren («Figürchen, kaum einen Finger lang, von unten heraufgeleitet») beschreibt.

32 Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 181.

33 Justinus KERNER, Der Totengräber von Feldberg.

34 Zitiert nach Josef GAISMAIER, Über Justinus Kernes «Reiseschatten». In: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. 13 (1899), S. 509.

35 Nach Georg JACOB 1850 in Aschaffenburg erschienen (Geschichte des Schattentheaters, S. 179).

36 Vergleiche S. 7 beziehungsweise Anmerkung 30. – Kerner selbst erwähnt «die nützliche Unterweisung der sieben weisen Meister» in den «Reiseschatten» (Neunte Schattenreihe. Dritte Vorstellung).

37 Maler NOLLEN, Roman in zwei Teilen (1877). In: Eduard MÖRIKE, Sämtliche Werke. Ausgabe in drei Bänden (zweite, erweiterte Auflage), Band II, S. 472. Die Bilder waren auf Glas gemalt und wurden mit einem Apparat an die Wand projiziert (vergleiche Maler Nolten. Novelle in zwei Teilen [1832], a. a. O. S. 89 und 91).

38 Maler Nolten. Roman in zwei Teilen (1877), a. a. O. S. 459.

39 Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 185.

40 Zitiert nach Jac REMISE, Magie lumineuse, S. 250.

41 Diese Angaben folgen Jac REMISE, Magie lumineuse, S. 252.

42 Vergleiche Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 187: «Seit Séraphin's erstem Auftreten ist das Schattenspiel in Paris ständig mit nur kurzen Unterbrechungen gepflegt worden und hat sich wiederholt als eine Hauptsehenswürdigkeit der Stadt behauptet ...»

43 Le Séraphin de l'enfance. Recueil de pièces d'ombres chinoises, Nancy o.J. – Le Séraphin des enfants, Epinal 1915. – Le théâtre des ombres chinoises. Nouveau Séraphin des enfants. Recueil de jolies pièces amusantes et faciles à monter. Illustrées de gravures représentant les principales scènes par Guignollet. Paris o.J.

44 Das Buch ist in Paris erschienen; als Erscheinungsjahr wird bald 1855 (Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 190), bald 1885 (Max von Boehn, Puppenspiele, S. 289) angegeben. Hetty Paërl nennt – an verschiedener Stelle – gleich beide Jahreszahlen (Hetty Paërl, Schattenspiel, S. 47 und S. 160)!

45 Vergleiche Hetty Paërl, Schattenspiel, S. 64: «Zwischen Schattenspielfigur und Silhouette gibt es eine flache, bewegliche und bemalte Puppe. Séraphin stellte sie aus dünnem Eisenblech her. Sie bewegt sich, voll sichtbar für das Publikum, also nicht als Schatten, auf einer Schiene im Bühnenausschnitt und ist teilbeweglich. Solche Puppen aus Holz gefertigt benutzte der französische Journalist Lemercier de Neuville, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebte. Er nannte sie pupazzi noirs.»

46 Jac REMISE, Magie lumineuse, S. 282.

47 Jac REMISE, Magie lumineuse, S. 282: «C'est en 1897 que Charles Mendel édite *Les pupazzi noirs*, un mélange de manuel et de recueil de pièces visant à adapter les silhouettes au théâtre d'ombres. Les pièces publiées dans ce recueil

comptent parmi les meilleures du répertoire. Elles étaient conçues pour des ombres animées aux mécanismes parfois compliqués.»

48 Dolf KAISER, Rodolphe Salis und sein «Chat Noir». In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 79, 4./5. April 1981, S. 86.

49 Dolf KAISER, Rodolphe Salis und sein «Chat Noir», S. 86.

50 Zitiert nach Dolf Kaiser, Rodolphe Salis und sein «Chat Noir», S. 87.

51 Zitiert nach Jac Remise, Magie Lumineuse, S. 302ff.

52 Die Angaben folgen teilweise Jac Remise, Magie lumineuse, S. 304, und Paul Jeanne, Les Théâtres d'Ombres à Montmartre, S. 134ff.

53 In der bei Jac Remise zitierten Kritik heißt es zwar «une épopée muette en 30 tableaux», die Bezeichnung des Stücks aber lautet: «L'Épopée, en deux actes et cinquante tableaux de Caran d'Ache.»

54 Zitiert nach Jac Remise, Magie lumineuse, S. 305.

55 Hetty PÄRL, Schattenspiel, S. 68f.

56 In der deutschen Übersetzung dürfte eigentlich nur von der «Kunst des Schattenspiels» die Rede sein, da im Deutschen unter «chinesischem Schattenspiel» das Spiel mit chinesischen Figuren verstanden wird; im Französischen dagegen bezeichnet der Ausdruck «ombres chinoises» das Schattenspiel gemeinhin.

57 Zitiert nach Hetty Pärl, Schattenspiel, S. 68.

58 Vergleiche Paul Jeanne, Les Théâtres d'Ombres à Montmartre, S. 134ff., Max von Boehn, Puppenspiele, S. 289–292.

59 Diese Angaben folgen Jac Remise, Magie lumineuse, S. 311.

60 Georg Jacob, Geschichte des Schattentheaters, S. 191–195.

61 Le Juif errant. Légende en 8 Tableaux. Poème et Musique de Georges Fragerolle. Dessins de Henri Rivière. Représentée pour la première fois au Théâtre Antoine le 7. Avril 1898, Paris 1898.

62 Gemeint ist die Ballade «Chidher» von Friedrich Rückert (1788–1866).

63 Georg Jacob, Geschichte des Schattentheaters, S. 193f.

64 Bei dieser Vorstellung wurden folgende Spiele aufgeführt: «Vorspiel» von Friedrich de la Motte Fouqué, «Der Blinde» von Will Vesper, «Wegewart» von Adelheid von Sybel-Bernus, «Don Juan» von Alexander von Bernus und «Der Totengräber von Feldberg» von Justinus Kerner. (Franz Anselm Schmitt, Alexander von Bernus. Dichter und Alchymist, S. 45f.)

65 Rolf von HOERSCHELMANN, Leben ohne Alltag, S. 136.

66 Vergleiche Anmerkung 81.

67 Georg Jacob, Geschichte des Schattentheaters, S. 197f.

68 Rolf von HOERSCHELMANN, Leben ohne Alltag, S. 136f.

69 Alexander von BERNUS, Wachsen am Wunder, zitiert nach «Der Puppenspieler» 4 (1948), Heft 3, S. 38.

70 Die neue Rundschau 8 (1907), S. 1021f.

71 Die Einladungskarte zu den privaten Vorstellungen nennt als Ort der Veranstaltung «Ainmillerstraße 31/II, Gartenhaus», (vergleiche Franz Anselm Schmitt, Alexander von Bernus, S. 45), Broschüren und Programmblätter der «Schwabinger Schattenspiele» dagegen «Ainmillerstraße 32, Gartenbau» nennen.

72 Alexander von BERNUS, Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl, S. 417.

73 Alexander von BERNUS, Sieben Schattenspiele, zwischen S. 2 und 3.

74 Dieser Prolog ist als «Vorgedicht» dem Band «Sieben Schattenspiele» (München 1910) vorangestellt; unter dem Titel «Schattenspiele» hat es der Autor in die Gedichtsammlung «Gold um Mitternacht» (Weimar 1930) aufgenommen. In beiden Veröffentlichungen weicht die dritte Strophe von der in «Wachsen am Wunder» (Nürnberg 1973) enthaltenen und hier wiedergegebenen Fassung des Gedichtes ab. Sie lautet dort:

Auf die begrenzte Fläche
Sind Hügel, Fels und Belt

und Anger, Busch und Bäche
Und Tag und Nacht gestellt.

75 Rolf von HOERSCHELMANN, Leben ohne Alltag, S. 137.

76 Türkischer Schattenspielprolog auf einem alten Grabsteine bei Brussa, um 1650, Deutsch von Professor Dr. Georg Jacob.

Deiner Schöpfung Schönheitsfülle
läßt vorbei der Vorhang ziehn,
den als ewger Wahrheit Hülle
uns ihr Meister hat verlehn.
Was das innre Wesen tauge,
wird an äußerer Form erkannt
und für der Erkenntnis Auge
ist ein Vorhang keine Wand.
Was mit Scharfsinn lang betrachtet,
das erschließt sich klar und licht,
doch das Schlummern Vorhang nachtet
auf dem Weltenangesicht.

Kunst des Meisters lässt spielen
vor dem Blick die Welt des Seins,
doch verderblich wurde vielen
schon der Vorhang eitlen Scheins.
Da der Gottheit ewge Schöne
flammengleich verzehrt die Ruh,
ziehn geschart die Menschensöhne
jenem dunklen Vorhang zu.
Wähne nicht, ein Schatten bliebe
labend ohne Unbestand,
schau auf jenen, der die Liebe
Schattenvorhang ausgespannt.
Wenn zum Throne Allahs wallen,
deren Brust die Sehnsucht füllt,
wird der Vielheit Vorhang fallen,
wird die Einheit uns entthüllt.

(Broschüre «Schwabinger Schattenspiele», S. 10) – Der Prolog findet sich auch auf Programmzetteln der «Schwabinger Schattenspiele».

77 Zitiert nach der Broschüre der «Schwabinger Schattenspiele», S. 29.

78 Rolf von HOERSCHELMANN, Leben ohne Alltag, S. 136.

79 Manfred SCHLÖSSER, Karl Wolfskehl 1869–1969, S. 213.

80 «Auch rezitierte der Sprecher hinter dem Vorhang zu pathetisch und breit.» (Frankfurter Zeitung, 3. II. 1907, zitiert nach Manfred Schlosser, Karl Wolfskehl 1869–1969, S. 29).

81 Mit der Bemerkung, die Schattenbilder seien «grund-sätzlich nur in Schwarz-weiß gehalten» gewesen, täuscht sich Alexander von Bernus. Schon Georg JACOB (Geschichte des Schattentheaters, S. 197) hatte kritisiert, daß mit «einfarbigen Silhouetten» gearbeitet wurde (vgl. S. 14). Mindestens für die Aufführung von «Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens» von Ludwig Tieck hat Dora Polster farbige Figuren geschaffen. (Sie erinnern sehr entfernt an die alten ägyptischen Schattenfiguren aus Leder, bei denen die Durchbrechungen farbig hinterlegt waren.) Max von Boehn bringt zwei Abbildungen der farbigen Figuren. (Max von Boehn, Puppenspiele, Abb. 96 und 97, S. 116f.), und Rolf von Hoerschelmann berichtet übereinstimmend (Rolf von Hoerschelmann, Leben ohne Alltag, S. 137): «Zu Goethe und Kerner kam Tieck, dessen Rotkäppchen mit farbigen Figuren gespielt wurde.»

82 Zitiert nach Franz Anselm Schmitt, Alexander von Bernus, S. 49f.

83 Vergleiche «Münchner Neuste Nachrichten», 19. 5. 1908: «Die Schwabinger Schattenspiele» öffneten am Samstag Abend ½7 Uhr programmäßig ihr Tempelchen im Vergnügungspark der Ausstellung, das ihnen Architekt Klee errichtet hat: unter hochgerundetem, blauschillerndem Dach mit stumpfen Türmchen weißer Putzbau, den oben herum ein Fries mit einer Prozession humorgeborener Schatten schmückt. In dem schmucklos schwarz ausgeschlagenen Zuschauerraum mit grauen Stuhlrängen bleibt das Interesse vollständig auf den kleinen Bühnenausschnitt gerichtet ...»

84 Nachwort zu Alexander von BERNUS, Versspiele, S. 284f.

85 Vergleiche dazu Rolf von HOERSCHELMANN, Leben ohne Alltag, S. 137.

86 Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters, S. 198.

87 Alexander von BERNUS, Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl, S. 418f. – Vergleiche dazu Rolf von Hoerschelmann, Leben ohne Alltag, S. 138f.

88 Alexander von BERNUS, Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl, S. 418.

89 Alexander von BERNUS, Wachsen am Wunder, zitiert nach «Der Puppenspieler» 4 (1948), Heft 3, S. 39.

90 Neuauflage: Deutsche Märchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, herausgegeben von M. Thilo-Luyken. Mit vielen Bildern von Dora POLSTER. Ebenhausen: Langewiesche-Brandt Verlag, 1982.

91 Karl THYLMANN, Gülistan. Ein Bilderdivan, 5. veränderte Auflage, Stuttgart 1976 beziehungsweise Der Rosengarten. Orientalische Märchen. Erzählt und geschrieben von Linde Thylmann. Gezeichnet von Karl Thylmann. Freiburg i.Br. 1977 (Herderbücherei Band 613).

92 «Im Laufe der Jahre schnitt ich 150 Figuren und 50 Dekorationen.» (Rolf von Hoerschelmann, Leben ohne Alltag, S. 137.)

93 Abraham a Sancta Clara, Nachtmusikanten; Achim von Arnim, Der wundertätige Stein; Joseph von Eichendorff, Loreley, Waldgespräch; Friedrich de la Motte Fouqué, Vorspiel; Salomon Gessner, Idylle; Johann Wolfgang Goethe, Pater Brey. Ein Fastnachtsspiel, Zu Faust, Faust. Osterspaziergang, Faust, Philemon und Baucis, Faust, Lyceus; Heinrich Heine, Kirchhofstraum; Wilhelm Holzamer, Brunnenzauber; Peter Jerusalem, Der Hochzeitskarren. Eine Gelegenheit für junge Mädchen; Justinus Kerner, König Eginhardt, Der Totengräber von Feldberg, Der Bärenhäuter im Salzrade; Eduard Mörike, Der letzte König von Orplid; Franz von Poccii, Kasperl unter den Wilden. Ein kulturhistorisches Drama, Kasperl wird reich. Schicksalsdrama; Hans Sachs, Der Teufel mit dem alten Weib; Ludwig Tieck, Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens. Eine Tragödie; Julius von Voß, Der Jud in der Tonne oder die bestrafe Unmoral. – Diese Angaben folgen Franz Anselm Schmitt, Alexander von Bernus, S. 58f.

94 Alexander von BERNUS: Der Dichter; Don Juan. Eine moralische Szene mit einem unmoralischen Nachspiel; Estragon und Pimpernelle. Galantes Schattenspiel; Masken. Ein mystisches Spiel; Pan. Ein romantisches Schattenspiel; Rokoko. Eine Komödie sehr frei nach dem Boccaccio (anonym erschienen); Heiliges Spiel; Vormitternacht. Ein Schattenspiel der Seele; St. Anton oder der Heiligenstein. Hanswurstspiel (unter dem Pseudonym Coppeius erschienen). – Nicht aufgeführte Spiele von Alexander von Bernus sind: Aristoteles oder die Prüfung der Weisheit; Der Wassermann, Till Eulenspiegel. Vier Burlesken mit einem Nachspiel. – Alexander von Bernus hat diese Spiele in den Band «Versspiele» (1930) aufgenommen, in dem unter diesem neuen Titel auch die 1910 veröffentlichten «Sieben Schattenspiele» enthalten sind. – Weder aufgeführt noch veröffentlicht sind schließlich die beiden Spiele «Sodom und Gomorra» (Abb. 43) und «Die Vogelwirtin». – Von andern Verfassern stammen die folgenden Spiele: Adelheid von Sybel-Bernus, Wegewart. Ein Märchenspiel; Paula Rösler, Im Zwischenreich; Karl Thylmann, Jorinde und Joringel (nicht veröffentlicht) (Abb. 44); Will Vesper, Der Blinde. Ein Narrenspiel; Fortunatus. Eine alte Komödie; Axel Lübbe, Der Becherbesitzer; Wilhelm von Scholz, Der Doppelkopf. (Diese Angaben folgen Franz Anselm Schmitt, Alexander von Bernus, S. 58f.) – Die Spiele «Der Becherbesitzer» von Axel Lübbe und «Der Doppelkopf» von Wilhelm von Scholz zählt Franz Anselm Schmitt zu den aufgeführten Stücken. Alexander von Bernus schreibt dazu: «Die später in der von mir herausgegebenen Vierteljahrsschrift «Das Reich» erschienenen burlesken Schattenspiele: von Wilhelm von Scholz «Der Doppelkopf» und «Der Becherbesitzer» von Axel Lübbe entstanden erst, als die «Schwabinger Schattenspiele» ihre Tore schon geschlossen hatten; über ihre Wirkung bei der Aufführung läßt sich

also nichts sagen ...» (Alexander von Bernus, Wachsen am Wunder, zitiert nach «Der Puppenspieler» 4 (1948), Heft 3, S. 39.) – In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob sich Franz Anselm Schmitt nicht auch in andern Fällen bei der Feststellung, ob ein Stück aufgeführt worden sei oder nicht, täuscht.

95 Vergleiche Georg Jacob, Geschichte des Schattentheaters, S. 199, und Rolf von Hoerschelmann, Leben ohne Alltag, S. 138. – Karlhans Kluncker bezeichnet den «Lektüre-eindruck der *Versspiele*» von Alexander von Bernus gemeinhin als «verstaubt und lieblich» (Karlhans Kluncker, Die Schwabinger Schattenspiele, S. 343).

96 Die Figuren zu «Thors Hammer» schuf Emil Preetorius, jene zu «Wolfdietrich und die rauhe Els» Rolf von Hoerschelmann. Die Figuren zu «Die Ruhe des Kalifen» schuf nach Manfred Schlösser, der das Spiel übrigens irrtümlicherweise als «ein Stück aus der germanischen Mythologie» bezeichnet, ebenfalls Rolf von Hoerschelmann (Manfred Schlösser, Karl Wolfskehl 1869–1969, S. 213). – Alexander von Bernus scheint anderer Ansicht: «Als ich im Spätherbst 1907 die Schwabinger Schattenspiele ins Leben rief ... war Karl Wolfskehl von Anfang an mit der ihm eigenen Intensität mit bei der Sache und schrieb dafür drei Schattenspiele, die alle – das eine 'Wolfdietrich und die rauhe Els' von Rolf von Hoerschelmann, die beiden anderen: 'Die Ruhe des Kalifens' und 'Thors Hammer' mit Silhouetten von Emil Preetorius – in den Wintern 1908 und 1909 zur Aufführung kamen.» (Alexander von Bernus, Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl, S. 417f.) – Eine diesbezügliche Erwähnung bei Rolf von Hoerschelmann läßt aufgrund der Formulierung Zweifel an der Richtigkeit der Feststellung von Alexander von Bernus aufkommen, der sich im Rückblick auch in anderer Hinsicht getäuscht hat (vergleiche Anmerkung 81): «Wolfskehl schrieb noch 'Die Ruhe des Kalifens' und 'Thors Hammer', für den Emil Preetorius die Figuren schnitt.» (Rolf von Hoerschelmann, Leben ohne Alltag, S. 137) – In den beiden angeführten Quellen von Alexander von Bernus und Rolf von Hoerschelmann erscheint das Stück unter dem Titel «Die Rache des Kalifens».

97 Vergleiche Anmerkung 96.

98 Karlhans KLUNCKER, Die Schwabinger Schattenspiele, S. 344.

99 Karl WOLFSKEHL, Gesammelte Werke. Hg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg 1960, Band I.

100 Karlhans KLUNCKER, Die Schwabinger Schattenspiele, S. 345.

101 Obschon die vorliegende Arbeit mehr Schattenspieler der neueren Zeit vorstellt, als das bisher in einer derartigen Übersicht je der Fall war, kann doch – nicht zuletzt aufgrund der ungünstigen Quellenlage und aufgrund des zur Verfügung stehenden Raumes – keine auch nur annähernde Vollständigkeit erreicht werden.

Deshalb seien wenigstens einige der wichtigeren Namen, deren Werk (nebst jenen, die Max von Boehn, Puppenspiele, S. 182ff. nennt) auch Gegenstand eingehenderer Untersuchungen sein müßte, angeführt: Otto Link, Dresden; Konrad Gerl, Zusmarshausen; Irmgard Sturm, Braunschweig/Stuttgart; Elsbeth Schulz, Berlin; Bruno Zwienier, Breslau; Heinz Ohlendorf, Hannover/Berlin; Paul Bongers, Radebeul; Bruno J. Böttge, Dresden; Leo Weismantel, Marktbreit a. M.

102 Alois A. RAAB plant eine Veröffentlichung über die Künstlerin. – Die von ihm aufgebaute «Puppenkundliche Archivsammlung und Bibliothek» in Kaufbeuren besitzt einige Aufnahmen von dokumentarischem Wert für das Schattenspielschaffen von Anna Spuler-Krebs; sie entsprechen aber nicht den Anforderungen, die heute an die Bildqualität gestellt werden und sind deshalb zu einer Veröffentlichung in diesem Rahmen ungeeignet.

103 Georg JACOB, Das Schattentheater im Abendland (Nachtragsbibliographie), Kiel, Mai 1931, S. 8. (Typoskript, Puppenkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid.)

104 Fränkischer Kurier, 17.4.1917. Zitiert nach Georg Jacob, Das Schattentheater im Abendland (Nachtragsbibliographie), S. 8.

105 Alois A. RAAB hat eine Veröffentlichung über die Künstlerin angekündigt.

106 Handschriftlicher Brief von H. W. Whanslaw vom 28. Januar 1950 an Hede Reidelbach (Puppentheatermuseum, München).

107 Maschinenschriftlicher Brief von Dr. Alfred Lehman vom 27. Januar 1954 an Hede Reidelbach (Puppentheatermuseum, München).

108 Vergleiche Anmerkung 81.

109 «Der Puppenspieler» 4 (1949), Heft 5/6, S. 85.

110 Diese Angaben folgen: Annemarie KAUFMANN, Entstehung und Entwicklung meiner Schattenspiele (Weimar um 1955, Typoskript, Puppentheatermuseum München).

111 Annemarie BLOCHMANN, «Abendrots»-Tanzszenen, S. 1f. – Anhang zu: Annemarie Blochmann, Entstehung und Entwicklung meiner Schattenspiele (Puppentheatermuseum München).

112 Egon Erwin KISCH, China geheim, Berlin 1933, S. 133.

113 Berthold LAUFER, Einleitung zu: Wilhelm Grube, Emil Krebs, Berthold Laufer, Chinesische Schattenspiele, S. XXIII.

114 Berlin, 9. Oktober 1934. – Georg JACOB, Einführung in die althinesischen Schattenspiele, S. 15.

115 Kiel, 17. November 1934. – Georg JACOB, Einführung in die althinesischen Schattenspiele, S. 23, bzw. Georg Jacob, Einführender Vortrag zu der Aufführung althinesischer Schattenspiele durch die Truppe San mei hua pan im kaiserl. Yachtclub zu Kiel am 17. November 1934 (Abschrift eines unveröffentlichten Schreibmaschinenmanuskriptes, Puppenkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid).

116 «Ostasiatische Rundschau», 16. Oktober 1934. Zitiert nach Georg Jacob, Einführung in die althinesischen Schattenspiele, S. 22.

117 Fritz ACKERLE, Chinesische Schattenspiele in Deutschland. In: Deutsches Wollen, 19. Oktober 1934. Zitiert nach Georg Jacob, San-meい-hua pan, Kiel, 30. Dezember 1934, S. 6f. (Typoskript, Puppenkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid.)

118 Hessischer Fernsehfunk, 5. August 1958.

119 Es ist nicht sicher, daß «Der Tor und der Tod», aus dem die «Westfälische Zeitung» (Bielefeld), 22. Dezember 1950, 135 Jg., Nr. 207 (Ausgabe A), eine Schattenspielszene von Käthe Voigt abbildet, je öffentlich gespielt worden ist.

120 Hamburger Puppenspiel-Informationen VI/1960 der «Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel».

121 Brief von Max Jacob, Hamburg, vom 19. April 1952 an Käthe Voigt (Puppentheatermuseum, München).

122 Rolf MÄSER, Fritz Gay zum Gedenken. In: Mitteilungen. Staatliche Puppenspielsammlung 12 (1969), Heft 3/4.

123 Wiederabgedruckt im «Neuen Deutschland», 29. Dezember 1965. Zitiert nach Rolf Mäser, Fritz Gay zum Gedenken, a. a. O.

124 Fritz GAY, Vom Schattenspiel. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppenspielsammlung Dresden 2 (1960), Heft 11/12, S. 3.

125 Die Angaben folgen: Joachim Heusinger v. Waldegg, E. M. Engert. Monographie mit Dokumentation, Köln 1977. Vergleiche besonders S. 18, 39 (Anm. 23), 90ff.

126 Der Scherenschnitt gibt eine Szene wieder (Joachim Heusinger von Waldegg, E. M. Engert, S. 16), die in ihrer dialogischen Zuordnung der Figuren an das entsprechende Szenenbild von Dora Polster erinnert. Vergleiche die Abbildung «Der Narr und die Tugend» bei Georg Jacob, Geschichte des Schattentheaters, zwischen S. 201 und 202.

127 Vergleiche die Rezension von E. Steiger, S. 16 f.

128 Ute-Nortrud KAISER, Ernst Moritz Engert. In: Stiftung Prof. E. M. Engert bei der Kreisstadt Limburg a. d. Lahn. Hommage à Prof. Ernst Moritz Engert, Limburg a. d. Lahn 1980.

129 Otto KRAEMER, Lob des Schattenspiels. In: Figurentheater 6 (1964), Heft 2, S. 127.

130 Otto KRAEMER, Das Lieblingsstück der Puppentheater. In: Schattentheater von Prof. Otto Kraemer, Karlsruhe. – Meister des Puppenspiels, Heft 22, Bochum (Deutsches

Institut für Puppenspiel) o. J.

131 Otto KRAEMER, Das Lieblingsstück der Puppentheater a. a. O.

132 Lotte REINIGER, Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm, Tübingen 1981.

133 Einige dieser Scherenschnitte sind veröffentlicht worden in: «Schwäbisches Tagblatt», Tübingen, 11. November 1978. Weitere sind in Form eines Kalenders erschienen: Lotte Reiniger. Mozart. Monatskalender 1983. Dettenhausen 1982.

134 Lotte REINIGER, Die Abenteuer des Prinzen Achmed, Tübingen 1972.

135 Lotte REINIGER, Bewegte Silhouetten. In: Figurentheater 9 (1967), Heft 1, S. 302.

136 Cay Dietrich VOSS, Mit Papier und Schere. Märchen in Schwarz-weiß auf dem Zauber-Spiegel. In: Für Dich. Jahrbuch für Mädchen 3 (1958/59), Gütersloh, S. 101.

137 Auch in Buchform erschienen: Irmgard von Freyberg, Wills du nicht das Lämmlein hüten ... Scherenschnitte von Irmgard von Freyberg. Würzburg 1981. Johann Wolfgang von Goethe. Novelle. Mit 23 Scherenschnitten von Irmgard von Freyberg. Würzburg 1982.

138 Auch in Buchform erschienen: Johann Wolfgang von Goethe. Novelle. Mit 23 Scherenschnitten von Irmgard von Freyberg, Würzburg 1982.

139 Uwe KUCKEL, Des Kaisers Nachtigall. (Zeitungsausschnitt unbekannter Herkunft, vorhanden im Puppentheatermuseum, München.)

140 Zitat aus dem Programm der Bühne.

141 Stuttgarter Nachrichten, 16. Februar 1977.

142 Dieser Text folgt im wesentlichen den Ausführungen von Krista und Hansueli Trüb: «Felix Nadelfein» (Krista und Hansueli Trüb) und «Spiel mit polarisiertem Licht» (Hansueli Trüb). In: Puppenspiel und Puppenspieler (1978), Heft 2, Nr. 52, S. 19 und 42. – Er wurde jedoch von Rudolf Stössel durchgesehen und ergänzt und kann demzufolge auch als eine authentische Äußerung von seiner Seite gelten.

143 Rudolf STÖSEL, Licht- und Schattengestalten im Spiel. In: Puppenspiel und Puppenspieler (1978), Heft 2, Nr. 52, S. 41.

144 Rudolf STÖSEL, Licht- und Schattengestalten im Spiel. In: Puppenspiel und Puppenspieler (1978), Heft 2, Nr. 52, S. 41 (Bildlegende).

145 Krista und Hansueli TRÜB, Felix Nadelfein. In: Puppenspiel und Puppenspieler (1978) Heft 2, Nr. 52, S. 19.

146 Der Landbote, Winterthur, Nr. 272, 22. November 1980.

147 Das Schatten-, Figuren-, Tanztheater «Fährbetrieb». In: Puppenspiel und Puppenspieler (1982), Heft 1, Nr. 59, S. 21f.

148 Der bereits 1947 fälschlicherweise totgesagte und vergessene Dichter ist erst durch die Veröffentlichungen des Peter Hammer Verlages in Wuppertal (Armin T. Wegner, Fällst du, umarme auch die Erde, 1974; Odyssee der Seele, 1976; Fünf Finger über Dir, 1979) sowie durch Jürgen Serkes «Die verbrannten Dichter» (Weinheim, Basel 1977) einem breiteren Publikum wieder in Erinnerung gerufen worden. Armin T. Wegner ist – noch immer ein großer Unbekannter der deutschen Literaturgeschichte – am 17. Mai 1978 fast zweiundneunzigjährig in Rom gestorben.

149 Dies trifft zumindest für die erste Druckfassung von 1925 zu (in: Die große Welt, Heft 12, März 1925), wie dies die Titelzeichnung von Hans Hänel zeigt (Abb. 62). In ihrer umfassenden Bibliographie der Werke Armin T. Wegners bezeichnet Hedwig Bieber (S. 234) «Wasif und Akif» irrtümlicherweise als «Puppenspiel» (Hedwig Bieber, Armin T. Wegner – Bibliographie. In: Armin T. Wegner, Fällst du, umarme auch die Erde oder Der Mann, der an das Wort glaubt. Prosa – Lyrik – Dokumente. Wuppertal 1974, S. 217 – 287).

150 Brief Lola Landau vom 3. August 1982 an den Verfasser. – Als Aufführungsort nennt Hedwig Bieber in ihrer Bibliographie (a. a. O. S. 223) die Komödie am Kurfürstendamm, Berlin.

Verlag und Verfasser danken den nachstehend genannten Museen, Bibliotheken, Verlagen, Institutionen, Archiven und Rechtsinhabern für die freundlich erteilte Abdruck-erlaubnis beziehungsweise für die ihnen zur Veröffentlichung überlassenen Abbildungen:

Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum, München: 24–26, 58, 59, 65, 66, 71 (Die abgebildeten Originale befinden sich im Besitz des Münchner Stadtmuseums, Puppentheatermuseum.);
Deutsches Ledermuseum, Offenbach a.M., Christel Knetsch: 1, 67;
Bibliothèque Nationale, Paris: 2;
Badische Landesbibliothek, Karlsruhe: 42–44;
F. Bruckmann KG, München: 23 (Die Ausstellung München 1908. München 1908), 34 (Max von Boehn, Puppenspiele. München 1929);
Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf: Textausschnitt von Karl Wolfskehl;
Verlag Paul Haupt, Bern: 55 (Max Bührmann, Das farbige Schattenspiel. Bern 1955);
Verlagsgruppe Langen-Müller/Herbig, München 27, 29, 32, 33, 35–39 (Copyright by Albert Langen-Georg Müller Verlag GmbH, München. Alexander von Bernus, Sieben Schattenspiele, München, Leipzig 1910);
Langewiesche-Brandt KG Verlag, Ebenhausen bei München: 49–51 (Deutsche Märchen der Brüder Grimm, herausgegeben von M. Thilo-Luyken mit vielen Bildern von Dora Polster, 1911, 1928, 1982 Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München);
Primrose Productions, London: 101–108;
Roger-Viollet, Paris: 18–20;
Puppenspielkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid: 52, 57;
Puppenspielkundliche Archivsammlung und Bibliothek, A. A. Raab, Kaufbeuren: 56, 60, 63, 64;
Stiftung Prof. E. M. Engert, Limburg a.d. Lahn: 72–75;
Phoebe Engert, Frankfurt: 72–80;
Klaus Hirschmeier, Stuttgart: 123;
Hans Joachim Kemper, Lüdenscheid: 68;
Lilly Preatorius, München: 30, 31;
Hans Schmidt, Bielefeld: 69, 70;
Charlotte Unger, Fällanden: 28;
Lars Christ, Lüdenscheid: 156, 159–162;
Roland Schobel, Rorschach: 125–128, 130–132, 147–155;
Niklaus Stauß, Zürich: 124.

Weitere, hier nicht aufgeführte Abbildungen wurden in verdankenswerter Weise von den betreffenden Bühnen und Puppenbildnern zur Verfügung gestellt.
Leider ist es in wenigen Fällen nicht gelungen, die Rechtsinhaber zu ermitteln; Berechtigte sind gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Besonderen Dank für freundliche Unterstützung und Auskünfte gebührt schließlich der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich, Dr. Wolfgang Till, Leiter des Puppentheatermuseums München, Gabriele Seidl, Puppentheatermuseum München, für manche hilfreiche und sachkundige Aufmerksamkeiten, Dr. Ute-Nortrud Kaiser, Limburg a.d. Lahn, Dolf Kaiser, Zürich, Alois A. Raab, Kaufbeuren, sowie Ulli Schnorr, Lüdenscheid, die mir geduldig und unermüdlich auch Entlegenes zu verschaffen wußte.
Dieser Dank wäre nicht vollständig, wenn hier nicht auch zweier Namen gedacht würde, denen der Verfasser und diese Arbeit viel verdanken.
Werner Pietsch (5.10.1918–2.8.1980), Rheinheim, ließ den Autor in großherziger Weise bereits zu Lebzeiten zahlreiche wichtige und seltene Bücher aus seiner Bibliothek erwerben, weil er der Ansicht war, daß diese Werke wieder in die Hände interessierter Liebhaber gelangen sollten.
Günther Schnorr (6.12.1917–15.8.1978), Lüdenscheid, hat den Verfasser oft in liebenswürdiger Weise ermuntert und ihn in selbstverständlicher Weise an seinem reichen Wissens- und Erfahrungsschatz teilnehmen lassen. Mit man-

chen von ihm mit Liebe und Sorgfalt zusammengetragenen, sich in der «Puppenspielkundlichen Archivsammlung Schnorr» befindlichen Texten und Dokumenten hat er wichtige Anregungen und Beiträge zu dieser Arbeit geliefert.

Flavigny sur Ozerain, 7. Oktober 1982

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

- Alfred ALTHERR, Schatten- und Marionettenspiele. Zürich 1923.
Metin AND, Karagöz. Turkish shadow theatre. Ankara 1975.
Herbert ASMODI, Beselte Schatten. Papierschnitte und Silhouetten. Feldafing 1955.
Alex und Lotte BAERWALD, Esther. Ein Schattenspiel für jung und alt. Berlin 1920.
Alex und Lotte BAERWALD, Die Arche Noah. Ein biblisches Schattenspiel in vier Szenen. Berlin 1921.
Alex und Lotte BAERWALD, David und Goliath (Schattenspiel). Berlin (um 1920).
Eugen Frieder BARTELMÁS, Herzog Ernst von Schwaben. Ein Spiel von Liebe und Treue. Berlin 1934.
Hans BAUMANN, Einer findet sein Königreich. Eine Schneiderkomödie für das Schattenspiel. Berlin 1934.
Marianne BERNHARD (Hg.), Schattenrisse. Silhouetten und Scherenschnitte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert. München 1977.
Alexander von BERNUS, Schwabinger Schattenspiele. In: Die neue Rundschau 2 (1907), S. 1021f.
Alexander von BERNUS, Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl. In: Die Wandlung 3 (1948), S. 416–420.
Alexander von BERNUS, Über Schattenspiele. In: Der Puppenspieler 1 (1930), Heft 1–3.
Alexander von BERNUS, Wachsen am Wunder. Heidelberger Kindheit und Jugend. Nürnberg 1973.
Ernst BIESALSKI, Scherenschnitte und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München 1964 (2. Auflage 1978).
Olive BLACKHAM, Shadow Puppets, with drawings by S.K.S. London 1960.
Annemarie BLOCHMANN, Schattentheater. Eine Anleitung zur Herstellung von beweglichen und unbeweglichen Figuren und Dekorationen und zum Bau einfacher Bühnen. Zweite verbesserte Auflage, Ravensburg o.J.
Annemarie BLOCHMANN, Über das Schattenspiel. In: Die Sammlung 3 (1948), 8. Heft, S. 511f.
Annemarie BLOCHMANN, Über das Schattenspiel mit ausgeschnittenen Figuren. In: Neue Erziehung, 1953, Heft 2, S. 1–5.
Max von BOEHN, Puppenspiele. München 1929.
Denis BORDAT, Francis BOUCROT, Les Théâtres d'Ombrages. Histoire et Techniques. Paris 1956.
Hans BRANDENBURG, München leuchtete. Jugenderinnerungen. München 1953.
Jacques BRUNET, Nang Sbek. Getanztes Schattentheater aus Kambodscha. Veröffentlichung des Internationalen Instituts für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation. Berlin 1969.
Max BÜHRMANN, Das farbige Schattenspiel. Besonderheit – Technik – Führung. Bern 1955.
Max BÜHRMANN, Die Magie des Schattens. In: Jugendschriften-Warte. Neue Folge. 14 (1962), Nr. 2, S. 9f.
Max BÜHRMANN, Studien über das chinesische Schattenspiel. Erfahrungen einer Reise nach China. Lüdenscheider Beiträge, Heft 10. Lüdenscheid 1963.
Centenaire du CHAT NOIR. Ses pièces d'ombres, ses artistes, ses poètes et ses compositeurs. Musée de Montmartre, Paris 1981 (Ausstellungskatalog).
Le CHAT NOIR. In: Paris aux cent villages, No 64/65, Juillet/Août 1982, S. 40–44.
Margarethe CORDES, Kleine Wanderung durchs Schattenreich. In: Der Puppenspieler 4 (1948), Heft 3, S. 35ff.
Margarethe CORDES, Kleines Privatissimum über das Geheimnis der beweglichen Schattenfigur. In: Der Puppenspieler 4 (1949), Heft 7/8, S. 113.
Ludwig Maximilian FASSOLD, Die Schwabinger Schattenspiele. In: 1200 Jahre Schwabing. Geschichte und Geschichten eines berühmten Stadtviertels. Gräfeling 1982.
Fritz GAY, Vom Schattenspiel. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppenspielsammlung Dresden 2 (1959/1960), Hefte 5/6, 7/8, 9/10, 11/12.
Hermann GRIEBEL, Münchhausens Abenteuer. Ein Schattenspiel, mit Figurenentwürfen von Ilse Dreß und einer Spielanweisung von Heinz Ohlendorf. Potsdam 1935.
Wilhelm GRUBE, Emil KREBS, Berthold LAUFER, Chinesische Schattenspiele. Übersetzt von Wilhelm Grube. Aufgrund des Nachlasses durchgesehen und abgeschlossen von Emil Krebs. Herausgegeben und eingeleitet von Berthold Laufer. (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, XXVIII. Band, 1. Abhandlung.) München 1915.
Moriz R. V. GRUENEBAUM, Schattentheater und Scherenschnitt. In: Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft. Hg. von Oskar Katann. Wien 1929.
Harry HAAS, Ernst-Erwin Piöct, Wayang. Ein Werkbuch für den freundlichen Umgang mit indonesischen Schattenpuppen. Wuppertal 1977.
Alfred HAPP, Weltweit berühmt – in Tübingen unbekannt: Lotte Reiniger. In: Tübinger Blätter 68 (1981), S. 83–89.
Eva HEIN, Das Haffmärchen. Ein Schattenspiel. Potsdam 1935.
Jörg HERRMANN, Im Schattenriß die Vielfalt des Lebens gespiegelt. Zum Tode von Bruno J. Böttge. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppenspielsammlung 24 (1981), Heft 1–4, S. 28f. (Nachdruck aus: «SZ», 12. 11. 1981).
Joachim HEUSINGER v. Waldegg, E. M. Engert. Monographie mit Dokumentation. Köln 1977.
Wilhelm HOENERBACH, Das nordafrikanische Schattentheater. Mainz 1959.
Rolf von HOERSCHELMANN, Leben ohne Alltag. Berlin 1947.
Georg JACOB, Das türkische Schattentheater. Berlin 1900.
Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters. Erweiterte Neubearbeitung des Vortrags Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland. Berlin 1907.
Georg JACOB, Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland. 2. völlig umgearbeitete Auflage mit bibliographischem Anhang. Hannover 1925.
Georg JACOB, Die Erwähnungen des Schattentheaters und der Zauberalternativen bis zum Jahre 1700. Erweiterter bibliographischer Nachweis. Berlin 1912.
Georg JACOB, Die Herkunft der Silhouettenkunst (ojmadschylyk) aus Persien. Berlin 1913.
Georg JACOB, Die künstlerische Aufgabe des Schattenbühne. Kiel 1930 (Abschrift des unveröffentlichten Schreibmaschinenmanuskriptes aus der Sammlung Dr. Max Bührmann. – Puppenspielkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid).
Georg JACOB, Das Schattentheater im Abendland (Nachtragsbibliographie). Kiel, Mai 1931 (Abschrift des unveröffentlichten Schreibmaschinen-Manuskriptes aus der Sammlung Dr. Max Bührmann. Puppenspielkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid).
Georg JACOB, Dutangada, das ist, wie der Affenprinz Angada als Gesandter auszog. Ein altindisches Schattenspiel. Übertragen als Entwurf für eine Aufführung. Mit Einleitung und Kommentar versehen von Georg Jacob, Kiel. Leipzig 1931.
Georg JACOB, Hans JENSEN, Hans LOSCH, Das indische Schattentheater. Stuttgart 1932.
Georg JACOB, Hans JENSEN, Das chinesische Schattentheater. Stuttgart 1933.

- Georg JACOB, Einführender Vortrag zu der Aufführung altchinesischer Schattenspiele durch die Truppe San-mei-hua pan im Kaiserl. Yachtclub zu Kiel am 17. November 1934. (Abschrift des unveröffentlichten Schreibmaschinen-Manuskripts aus der Sammlung Dr. Max Bührmann, Puppenspielkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid.)
- Georg JACOB, San-mei-hua pan, Kiel, 30. Dezember 1934 (Typoskript, Puppenspielkundliche Archivsammlung Schnorr, Lüdenscheid).
- Georg JACOB, Einführung in die altchinesischen Schattenspiele. Stuttgart 1935.
- Hans Helmut JANSEN, Rosemarie JANSEN, Märchenillustrationen durch Künstlerinnen des Scherenschrittes. In: Jahrbuch der Gesellschaft zur Pflege des Märchen- und der europäischen Völker, 1979.
- Paul JEANNE, Les théâtres d'ombres de Montmartre. Paris 1937.
- Alain JEANNERET, Schattenspiele. Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel. Basel 1968.
- Paul KAHL, Der Leuchtturm von Alexandria. Ein arabisches Schattenspiel aus dem mittelalterlichen Ägypten. Mit Beiträgen von Georg Jacob. Stuttgart 1930.
- Dolf KAISER, Rodolphe Salis und sein «Chat Noir». Wie das erste Pariser Künstlerkabarett zustande kam. In: Neue Zürcher Zeitung, 4./5. April 1981, Nr. 79, S. 86ff.
- Annemarie KAUFMANN, Das Schattenspiel vom dicken fetten Pfannenkuchen. Kassel 1948.
- Annemarie KAUFMANN, Warum heute Schattenspiel? In: Der Puppenspieler 4 (1949), Heft 5/6, S. 84ff.
- Annemarie KAUFMANN, Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst. Ein Schattenspiel nach einem Märchen der Brüder Grimm. Kassel, Basel 1949.
- Annemarie KAUFMANN, Die Bremer Stadtmusikanten. Ein Schattenspiel nach einem Märchen der Brüder Grimm. In: «Festliche Stunde», München 1953, Heft 5, S. 147–156 (mit Abbildungen und Spielhinweisen).
- Hans Joachim KEMPER, Die «Drei Pflaumenblüten» Gesellschaft. Geschichte der Schattenspielgruppe des Dr. M. Bührmann. In: Lüdenscheider Nachrichten, Februar/März 1966 (in fünf Folgen erschienen).
- Justinus KERNER, Die Reiseschatten. Eingeleitet und mit Textvarianten und Anmerkungen hg. von Walter P. H. Scheffler. Stuttgart 1964.
- Egon Erwin KISCH, China geheim. Berlin 1933.
- Karlhans KLUCKER, Die Schwabinger Schattenspiele. In: Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady und Helmut Schanze. Tübingen 1913, S. 326–345.
- Martin KNAPP, Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten. Dachau o.J.
- Otto KRAMER, Schattentheater von Prof. Otto Kraemer, Karlsruhe. Meister des Puppenspiels, Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel, o.J.
- Otto KRÄMER (!), Lob des Schattenspiels. In: Figurentheater 6 (1964), Heft 2, S. 127, 130, 132.
- LEMERCIER DE NEUVILLE, Les pupazzi noirs. Ombres animées. Notice historique sur les Ombres. Construction du Théâtre et des ombres. Machination des Personnages. Inter-Intermèdes et Pièces, Paris (1896/97).
- Ferdinand LESSING, Das chinesische Schattenspiel, eine sterbende Kunst. In: Ostasiatische Rundschau, Hamburg, Heft 19, 1, 10. 1934.
- Irmgard LINDE, Drei kleine Schattenspiele für Kinder. Mit Figurenentwürfen der Verfasserin und einer Spielanweisung. Potsdam (um 1935).
- Enno LITTMANN, Arabische Schattenspiele. Berlin 1901.
- Winifred H. MILLS, Louise M. DUNN, Shadow Plays and how to produce them. New York 1941.
- Heinz OHLENDORF, Das Schattenspiel. Ein Werkbuch für Schattenspieler. Mit 45 Bildern und Werkzeichnungen. Zweite Auflage. Potsdam 1939 (1935).
- Heinz OHLENDORF, Das kluge Schneiderlein. Ein Märchenschattenspiel. Potsdam 1935.
- Heinz OHLENDORF, Baron von Hüpfenstich. Ein Schattenspiel. Potsdam 1935.
- Heinz OHLENDORF, Doktor Johannes Faust. Nach alten Texten als Puppen- und Schattenspiel gestaltet. Potsdam 1941.
- Hetty PÄÄRL, Schattenspiel und das Spielen mit Silhouetten. Bildredaktion und Gestaltung Jack Botermans und Pieter van Delft. München 1981.
- PERLICKO-PERLACKO, Fachblätter für Puppenspiel. Herausgegeben von H. R. Purschke, Frankfurt a. M.
- Jacques PIMPANEAU, Des pouées à l'ombre. Le théâtre d'ombres et de pouées en Chine. Paris 1977.
- Emil PREETORIUS, Karl Wolfskehl. Dem Gedächtnis des Freundes. In: Emil Preetorius, Geheimnis des Sichtbaren. Gesammelte Aufsätze zur Kunst. München 1963.
- Curt PRÜFER, Ein ägyptisches Schattenspiel. Diss. Erlangen 1906.
- Hans R. PURSCHKE, Bibliographie des deutschen Puppenspiels. Perllico-Perlacko. Sonderheft 1969. Frankfurt a. M. 1969.
- Hans R. PURSCHKE, Bibliographie des deutschen Puppenspiels 2. Perllico-Perlacko. Sonderheft 1971. Frankfurt a. M. 1971.
- Alois A. RAAB, Das europäische Schattenspiel. Donauwörth 1970.
- Lotte REINIGER, Bewegte Silhouetten. In: Figurentheater 9 (1967), Heft 1, S. 297–302.
- Lotte REINIGER, Die Abenteuer des Prinzen Achmed. 32 Bilder aus dem Silhouetten-Film von Lotte Reiniger mit einer Erzählung des Inhalts. Tübingen 1972.
- Lotte REINIGER – Silhouettenfilm und Schattentheater. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1979.
- Lotte REINIGER, Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Tübingen 1981.
- Lotte REINIGER, Schatten und Silhouetten – mein Beruf. In: Lotte Reiniger. Meister des Puppenspiels. Heft 34. Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel, o.J.
- Lotte REINIGER, Mozart. Monatskalender 1983. Dettenhausen 1982.
- Jac REMISE, Pascale REMISE, Regis von de WALLE, Magie lumineuse, du théâtre d'ombres à la lanterne magique. Paris 1979.
- Herrn. Siegfr. REHM, Das Buch der Marionetten. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters aller Völker. Berlin o.J.
- Ruth SCHAUMANN, Das Schattendäumelinchen. Berlin 1933.
- Manfred SCHLÖSSER, Karl Wolfskehl 1869–1969. Darmstadt 1969.
- Franz Anselm SCHMITT, Alexander von Bernus. Dichter und Alchymist. Leben und Werk in Dokumenten. Nürnberg 1971.
- Günter SCHNORR, Lotte Reiniger. In: Lotte Reiniger. Meister des Puppenspiels, Heft 34. Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel o.J.
- René SIMMEN, Die Welt im Puppenspiel. Zürich 1972.
- Otto SPIES, Tunisches Schattentheater. In: Westermanns Monatshefte 93 (1952/53), Heft 12, S. 61f.
- Otto SPIES, Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland. Emsdetten 1959 (enthält Texte und Übersetzungen).
- TECHNIK DES FIGURENTHEATERS, Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel, 1973 ff.
- Rudolf THOMAS, Hohe Kunst des Silhouettenfilms. Erinnerung an Bruno J. Böttge. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppenspielsammlung Dresden 24 (1981), Heft 1–4, S. 26f. (Nachdruck aus: Union, 1. 12. 1981.)
- Andreas TIEZ, The Turkish Shadow Theatre and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation. Berlin 1977.
- Paul VIEILLARD, Répertoire des pièces d'ombres de langue française. Paris 1939 (Typoskript, vorhanden in der Bibliothèque de l'Arsenal und im Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris).
- Cay Dietrich VOSS, Mit Papier und Schere. Märchen in Schwarz-weiß auf dem Zauberspiegel. In: Für Dich. Jahrbuch für Mädchen, Gütersloh, 3 (1958/59), S. 99–103 (über Irmgard von Freyberg).
- Franz Josef WEHINGER, Otto Kraemer. In: Kleine Karlsruher Theater-Chronik 14 (1981).
- Gertrud WEISMANTEL, Die Scherenschmittschule. Quellenbücher der Volkskunst, 2. Band. Köln, Berlin 1952.
- Leo WEISMANTEL, Schattenspielbuch. Schattenspiele des weltlichen und geistlichen Jahres und Anleitung zur Herstellung einer Schattenspielbühne und zum Schattenspiel, Augsburg 1930 (enthalt u. a. die Schattenspiele «Die Reise um die Welt [1821] von August Wilhelm Zschäriä und «Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte» von Leo Weismantel).
- Joh. Gottfried WETZSTEIN, Die Liebenden von Amasia, ein damascener Schattenspiel, niedergeschrieben, übersetzt und mit Erklärungen versehen von Dr. Joh. Gottfried Wetzstein, aus dem Nachlaß desselben hg. von G. Jahn. (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, hg. von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, XII. Band, No. 2), Leipzig 1906.
- H. W. WHANSLAW, Shadow Play. Redhill, Surrey 1950.
- Karl WYRWOLL, E. M. Engert. Monographie und Katalog. Zweite erweiterte Auflage. Hadamar 1982.
- Bruno ZWIENER, Neubelebung des Schattenspiels. In: Die Arbeitsschule. Monatschrift des Deutschen Vereins für Werktätige Erziehung, Leipzig, 41 (1927), Nr. 9, S. 409ff.