



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Aug.lux, Joseph: Gras Poccis Kasperlkomödien und die Marionettenbühne

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Gouverneur von Schudmann hat erhebliche Verdienste um die Kolonie. Er ist mit dem Herzen bei der Sache und denkt und fühlt mit seinen Südwestafrikanern. Einen gleichwertigen Ersatz für ihn zu finden, wird schwer halten, wir wissen im Augenblick keinen. Also auch diesen Fall sollte man sich an maßgebender Stelle zweimal überlegen.

Es besteht dringende Gefahr, daß die Kolonie durch unüberlegte Maßnahmen in Sachen der Diamanten und durch einen sachlich nicht gerechtfertigten Gouverneurwechsel in eine Krise hineingetrieben wird, die schlimme Folgen haben kann.



## Graf Poccis Kasperlkomödien und die Marionettenbühne

Der erste Anblick der Münchener Marionettenbühne, die, wie bekannt, ein eignes Gebäude hat, war für mich fast eine kleine Enttäuschung. Ich hatte vor einigen Jahren in einem salzburgischen Ort der Vorstellung eines herumziehenden Puppenspielers beigewohnt, der mit etwa 80 Zentimeter hohen, grotesk geschnitzten Puppen den „Don Juan“ spielte. Das Groteske in der Gebärde, im Ausdruck, im gesprochenen Wort hob die Darstellung weit über das Wirkliche hinaus und gab diesen Puppen zugleich wieder ein berückendes Leben, das stärker war, als der Realismus auf der Bühne je sein kann. Die besondere Kraft jenes Puppentheaters bestand darin, daß es auf den Wetteifer mit der Wirklichkeitsercheinung verzichtete; es gewann eine so große Lebenswahrheit und illusionäre Gewalt, weil es sich nur der in der Sache liegenden stilistischen Mittel bediente und in dem Kleinen jede Form so groß wie möglich wählte. Das brachte mit sich, daß die Kleinheit überlebensgroß wirkte. Das habe ich auch in Papa Schmid's Marionettentheater in München erwartet.

Leider sind in München die Maßstäbe viel zu niedrig gegriffen. Der Bühnenausschnitt ist allzu klein geraten, was man für die hintern Zuschauerreihen bedauern darf; und die Figuren sind ganz außersiedliche, Zierliche gestellt und sehen in einiger Entfernung schon winzig aus. Es ist Spielerei. Zwar sind ihre Größen nach menschlichen Proportionen im Einklang mit der Bühnenhöhe, aber gerade die Übertragung menschlicher Proportionen auf so kleine Verhältnisse erscheint mir ein Grundfehler. Je kleiner die Bühne, desto größer müßten die Figuren sein, um die Kleinheit vergessen zu lassen. Die Größen müssen hier, der künstlerischen Wirkung zuliebe, geradezu im umgekehrten Verhältnis zur Natur stehen, erst dann wirken sie natürlich. Ein Puppentheater ist erst dann wahr, wenn es drastisch ist, es charakterisiert nur, indem es übertreibt, es steigert sich zur Größe nur durch die Kühnheit der Groteske, die sich auch in Proportionen ausdrückt. Bedenklich ist es schon, daß im Münchener Marionettentheater Operngläser verabreicht werden. Das allein deutet einen Mißstand an, der wahrscheinlich noch gar nicht erkannt worden ist. Er liegt in diesem künstlerischen Gebrechen, ganz abgesehen davon, daß das

Marionettentheater zunächst, wenn auch nicht ausschließlich, für Kinder da ist, und daß man Kindern Operngläser nicht in die Hand gibt, auch dann nicht, wenn die Szenen schlecht wahrzunehmen sind. Als weiterer Verstoß gegen die künstlerischen Gesetze, die in der Eigenart dieser Sache liegen, erscheint es mir, daß die Kostüme und die Ausstattungen allzu ängstlich mit der Wirklichkeit wetteifern. Das Empire beherrscht wie in der Mode und in der großen Bühne auch diese kleine Szene. Dadurch empfängt dieses Marionettentheater ein wenig den Stempel eines kleinen Modells für eine große Bühne, was entschieden eine Beeinträchtigung ist und zur völligen Verkennung der selbständigen Geltung des Puppentheaters führt. Auf diese Weise wächst alles Kleine ins Kleinliche, anstatt ins Größenhafte. Gerade das Gegenteil müßte getan werden. Die Wirklichkeit kommt nur insofern in Betracht, als die kleine Bühne ihre Überlegenheit an ihr zeigen kann, indem sie sie verhöhnt, verzerrt, ins Burleske wendet und so dem Gelächter preisgibt. Dasselbe gilt für das Münchener Künstler-Puppentheater, das sich vor drei Jahren auf der Nürnberger Ausstellung produzierte und seither in allen deutschen Städten auf Gastrollen erscheint. Ob es dasselbe wie Papa Schmid's Theater ist, weiß ich nicht, es ist für die Frage auch belanglos. Im Wesen ist es dasselbe.

Und trotzdem! Auch dieses kleine Spiel übte bei all seinen mir ganz offenbaren Gebrechen seine zauberhafte Wirkung, vor der man hilflos wird. Ich kann nur jedem sagen: Wenn Sie nach München kommen, versäumen Sie alles, aber versäumen Sie das Kasperltheater nicht. Einmal passierte etwas ganz Großartiges. Eine Tanzeinlage wurde gemacht, zwei kleine Balletteusen in Tarlatanröschchen traten auf. Der Tanz war das schönste, was ich auf der kleinen Bühne überhaupt gesehen habe. Er war so schön, weil er in Wirklichkeit überhaupt nicht getanzt werden kann. Er kommt nirgends vor als auf der Marionettenbühne. Das ist das Entscheidende. Wenn man das auch von dem andern Spiel sagen kann, dann ist das Ziel erreicht. Beim alten volkstümlichen Marionettenspiel war es der Fall. Trotzdem ist auch in dem Münchener Puppenspiel der alte, unverwüßliche Geist lebendig. Aber er steckt mehr in den Stücken des Grafen Poccis, die den Spielplan beherrschen, als in den Puppen. Diese „Kasperlkomödien“, die nun in einer dreibändigen schönen Gesamtausgabe im Verlag Eckold u. Co. in München erschienen sind, haben den Stil, den ich für die große Marionettenbühne verlange. Wenn man diese Dichtungen für sich liest, losgelöst von dem lebendigen Zusammenhang mit der kleinen Bühne, durch die sie erst ihre Daseinsberechtigung empfangen, und durch die sie allein lebensfähig werden, könnte man sagen, Franz Poccis habe sich die Sache sehr leicht gemacht. Er hat nichts erfunden und nichts erschaffen, sondern hat die Märchenstoffe, die ihm in die Hände kamen, einfach und unglaublich roh für die Bedürfnisse der kleinen Bühne zurecht geschnitten und verballhornt. Seine eigentliche persönliche Schöpfung, wenn man sie als solche überhaupt bezeichnen kann, ist der Kasperl Tarifarì, die Personifikation des Münchener Volkswitzes, die lustige Person, die für die mitunter recht derben Späße sorgt. Er ist die stehende Figur, die eigentliche Angel, in der sich die Stücke drehen. Er tritt immer als dienende Person auf, kennt nichts Höheres auf der Welt als Essen, Trinken und Faulenzen, bildet aber mit seinem Mutterwitz das natürliche Gegengewicht zu den romantischen Verfliegenheiten. Auf diesem Kontrast beruht die eigentliche groteske Marionettenwirkung der Stücke Poccis. Bei aller anscheinenden Plumpheit und

Verballhornung der alten Märchenstoffe schafft hier im Grunde ein sehr sicherer künstlerischer Takt, der seine Aufgabe, seine Mittel und seine stilistischen Gesetze kennt. Die Märchenstoffe sind nicht von ungefähr oder bloß der Kinder wegen gewählt und bearbeitet, sondern weil die kleine Bühne das Unwirkliche, Übermenschliche nicht nur zuläßt, sondern geradezu herausfordert. Und nicht zuletzt deshalb, weil die Romantik die natürliche geistige Heimat des Volkes wie der Dichtung überhaupt ist, die ihre Wurzeln an den mythischen Quellen nähren muß, wenn sie kräftig gedeihen soll. Der Kasperl Larifari ist nicht nur Münchener Lokalfigur, sondern zugleich ein Angehöriger jenes uralten Geschlechtes, das von Anfang an auf der Marionettenbühne zu Hause war, und dessen Ahnherr im Altertum im Rang der Götter stand, ein Schreckgespenst, das, wie die Sage berichtet, gestürzt worden war und seitdem ein verlachtes und verachtetes Dasein führt. In allen Ländern und Zeiten hat er den Charakter und den Namen angenommen, die ihm als Spasmacher das Volk oder die Zeit gab. Er war sozusagen der Hofnarr des Volkes, der kein Blatt vor den Mund zu nehmen brauchte und der, wenn er auch öfter Prügel dafür bekam, doch das Vorrecht hatte, die Wahrheit zu sagen, Mißstände geißeln, hohe Herren verspotten und Unsitte tadeln durfte in Zeiten, wo die Zensur streng war und kein anderer Ausweg blieb, als den Schimpf mit Scherz zu maskieren und etwas Ernstgemeintes im Spaß zu sagen. Dieser Kasperl Larifari erscheint nun fast als die einzige naturalistische Erscheinung, aber im Zusammenspiel ist sie nur auf die parodistische Wirkung berechnet. Poccis tut das, was in diesem Fall einzig richtig ist, er vermeidet den Realismus der großen Bühne, und wo er die Wirklichkeit braucht, um seine Überlegenheit an ihr zu messen, da ahmt er sie nicht nach, sondern er entlarvt sie, offenbart ihre Schwächen und ihre Unzulänglichkeiten, verhöhnt sie und gibt sie dem Gelächter preis. Er bedient sich der Harmonie des Kontrastes wie Shakespeare, der dasselbe mit seinen Clown- und Rüpelzügen inmitten der tragischsten Augenblicke meint. Aber auch in den romantischen Bestandteilen seiner Stücke verfährt Poccis nicht anders als in den realistischen. Er steigert die romantische Empfindsamkeit bis zum unerträglichen sentimentalischen Schwulst genau so, wie er den banalen Realismus des Kasperl über die Wirklichkeit hinaus übertreibt, und durch die Übertreibung überwindet. Genau so überwindet er durch das Übermaß die krankhafte Romantik. Keinen Augenblick kann man daran zweifeln, daß dieser sentimentale Schwulst nicht ernsthaft gemeint ist. Er tut dasselbe, was vor ihm, mit ungewöhnlich größerer dichterischer Kraft und Selbstständigkeit, der österreichische Dichter Ferdinand Raimund getan hat. Poccis als Marionettendichter mußte drastisch sein, um aus dem Kleinen ins Große zu wirken; er mußte komisch sein, um ernsthaft zu erscheinen; er mußte grotesk werden, um natürlich zu bleiben, und mußte das Banale sowie das krankhaft Romantische übertreiben, um zu seinen befreienden Wirkungen zu gelangen. Er hat den großen Stil, der der kleinen Bühne zukommt, und den sie in ihren besten Zeiten gehabt hat.

Joseph Aug. Eug

