

# Puppenspiel und Schattentheater unter der Sung-Dynastie. Ihre Entstehung und ihre Formen

Von Liu Mau-Tsai  
(Hamburg)

Bei meiner Aufgabe, vom Puppenspiel und vom Schattentheater in China unter der Sung-Dynastie (960—1279) zu berichten, gehe ich aus von den Gemeinsamkeiten beider Kunstformen: Sie haben ihren Ursprung im Totenkult. Die Puppen und die Schattenfiguren sind wesensverwandt; nur ihre äußeren Formen sind verschieden. Zur Sung-Zeit, als das Bürgertum sich erhob und auch die volkstümliche Kunst und Literatur das Interesse der Gebildeten erweckten, erlebten Puppenspiel und Schattentheater ihre volle Blüte. Ihre Textbücher haben den gleichen Prosa-Vers-Stil, dessen Ursprung beim *Pien-wen*<sup>[1]</sup>, den volkstümlichen Predigttexten der buddhistischen Mönche, zu suchen ist. Dazu kommt noch der glückliche Umstand, daß über diese beiden Kunstformen in nicht weniger als fünf zeitgenössischen Werken<sup>1</sup> zum ersten Male ausführlich berichtet wird. Schauplatz dieser Aufzeichnungen sind die beiden Hauptstädte im Süden Pien-ching und Lin-an, heute K'ai-feng bzw. Hang-chou.

Die Frage der Entstehung von Puppenspiel und Schattentheater ist sehr umstritten.

Beim Puppenspiel wird das Problem dadurch erheblich erschwert, daß die alten Quellen, wenn sie das Puppenspiel überhaupt beiläufig erwähnen, nur unter dem Sammelbegriff *k'uei-iei*<sup>[2]</sup> unzulängliche Angaben machen, so daß man nicht genau sagen kann, ob es sich um Aufführungen mit überdimensionalen Kopfmasken, mit Automatenpuppen oder mit Marionetten handelte. Der Ursprung des Puppenspiels wird zumeist von zwei anekdotischen alten Berichten abgeleitet. Aus dem *Yüeh-fu tsa-lu*<sup>1a</sup> aus dem 9. Jh. erfährt man folgendes: Als im Jahr 200 v. Chr. der Hunnenkönig Mao-tun die chinesische Stadt P'ing-ch'eng belagerte<sup>2</sup> und die Not aufs Höchste gestiegen war,

---

<sup>1</sup> Es sind *Tung-ching meng-hua-lu*, *Tu-ch'eng chi-sheng*, *Hsi-hu-lao-jen ian-sheng-lu*, *Meng-liang-lu* und *Wu-lin chiu-shih*.

<sup>1a</sup> S. 42.

<sup>2</sup> TCTC I, 378.

da ersann der chinesische Feldherr Ch'en P'ing<sup>[3]</sup> eine List: Die Gemahlin Mao-tuns war als überaus eifersüchtig bekannt. Darauf baute der listige General. Er ließ in Lebensgröße eine bewegliche Frauenpuppe aus Holz konstruieren und sie auf der Stadtmauer tanzen. Kaum erblickte die Hunnen-Königin von weitem diese schöne Chinesin, da befahl sie ihrem Gemahl, auf der Stelle die Belagerung abbrechen und abzuziehen<sup>3</sup>.

Diese Geschichte ist wohl eine späte Erfindung, denn schon nach einer wesentlich älteren Überlieferung aus dem 2. Jh. n. Chr. soll der General keine Holzpuppe, sondern ein gemaltes Bild für seine Täuschung benutzt haben<sup>4</sup>. Es läßt sich also nicht sicher feststellen, was für eine schöne Dame die Hunnen-Königin irregeführt hat.

Interessante, aber leider ebenfalls nicht sichere Hinweise gibt dagegen die andere Begebenheit, die in dem taoistischen Buch *Lieh-tzu* überliefert ist, nämlich die Begegnung des Königs Mu um 1000 v. Chr. mit einem geschickten Mechaniker-Meister namens Yen<sup>5</sup> [4]. Der Meister führte eine singende und tanzende Puppe vor, die aus Holz, Leder, Leim und Firnis zusammengefügt war. Sie sang nach Rhythmen, wenn ihr Kinn bewegt wurde, und tanzte nach Takten, wenn ihre Hände gehoben wurden. Es war also eine von Menschen gelenkte halbautomatische Puppe, wie es viel später, um 605, bei der Holzpuppe des Kaisers Yang-ti der Sui vermutlich der Fall war<sup>6</sup>. An dieser Geschichte ist ein weiterer Umstand besonders bemerkenswert, auf den bisher noch niemand hingewiesen hat, obwohl sie so oft zitiert worden ist. Dieser Puppenspieler wurde dem König Mu in einem fremden, westlichen Staate vorgestellt, und der König soll die Puppe in einem Begleitwagen nach China gebracht haben<sup>7</sup>. Leider wird an dieser wichtigen Stelle nicht gesagt, in welchem Staat dies geschah. Wenn man auch aus dieser Erzählung zweifellos nicht den Schluß ziehen kann, daß das Puppenspiel aus der Zeit des Königs Mu stammt, so kann man doch daraus folgern, daß der Schreiber des Berichtes das Puppenspiel gekannt hat. Allerdings tut sich sofort ein neues Problem auf, denn das Alter des Buches *Lieh-tzu* ist sehr umstritten. Während die ältesten Teile wahrscheinlich ins 3. oder gar ins 4. Jh. v. Chr. zurückgehen, sind andere Teile eindeutig im 3. nachchristlichen Jahrhundert interpoliert worden<sup>8</sup>.

Zeitlich sicheren Boden betritt man erst im späten 2. Jh. n. Chr. mit dem Bericht des YING Shao<sup>[5]</sup> in seinem Buch *Feng-su t'ung*<sup>[6]</sup>. Danach wurde das Puppenspiel ursprünglich bei Trauerfeierlichkeiten aufgeführt und später

---

<sup>3</sup> LAUFER XV; SPIES 58.

<sup>4</sup> TCTC I, 378; SUN 4; PELLIOT, TP 22 (1923), 215—218.

<sup>5</sup> LAUFER XV; SPIES 58.

<sup>6</sup> SS 58, 9 b.

<sup>7</sup> *Lieh-tzu-chu* 61; PELLIOT, TP 26 (1929), 177.

<sup>8</sup> LAUFER XV.

zur Zeit des Kaisers Ling-ti der Han, 168—189, in der Hauptstadt Lo-yang auch bei Empfängen und Hochzeitsfeiern gespielt<sup>9</sup>. Dieser Bericht, der von späteren Werken übernommen wurde<sup>10</sup>, weist darauf hin, daß der Ursprung des Puppenspiels im Totenkult liegt und daß bereits im 2. Jh. auch schon eine gewisse Verweltlichung eingetreten war. Hier wird für das Puppenspiel der Name *k'uei-lei* zum ersten Male genannt. Ich werde noch darauf einzugehen haben.

Der Ursprung des Puppenspiels im Totenkult läßt sich durch zwei Faktoren bestätigen, nämlich durch die Grabpuppe *yung*<sup>[7]</sup> und den Dämonenvertreiber *fang-hsiang*<sup>[8]</sup>.

Die Grabpuppe, die ursprünglich aus Stroh angefertigt worden war, war nach zeitgenössischen Berichten ebenfalls aus dem 2. und dann auch noch aus dem 5. Jh. eine mechanisch bewegliche Holzfigur, die einem lebenden Menschen ähnelte<sup>11</sup>.

Was den Dämonenvertreiber *fang-hsiang* anbelangt, so war er in sehr früher Zeit eine besondere Art von Exorzist mit einer furchterregenden, vierägigen Kopfmaske<sup>12</sup>; später wurde er auch *ch'i-t'ou*<sup>[9]</sup>, d. h. „häßlicher Kopf“ genannt<sup>13</sup>. Er ging an der Spitze eines Leichenzuges und führte einen Abwehrtanz gegen böse Einflüsse und Dämonen vor. Im Laufe der Zeit, wohl analog zur Grabpuppe bereits in den Jahrhunderten um Christi Geburt, wurde der maskierte *fang-hsiang* durch eine bewegliche Puppe ersetzt. Im 6. Jh. gehörte die *Fang-hsiang*-Puppe nachweislich zu den Gegenständen des Totenkultes. In der Folgezeit gab es solche Figuren aus Holz und Bambus<sup>14</sup>. Ich selber habe in meiner Kindheit noch solche fratzenhaften Figuren gesehen, die auf einem Fahrgestell montiert waren und durch einen mit den Rädern kombinierten Mechanismus bewegt wurden.

Um die Frage etwaiger fremder Einflüsse auf das Puppenspiel zu klären, die ja schon in der Geschichte von König Mu anklang, muß ich jetzt etwas ausführlicher auf das Wort für Puppenspiel *k'uei-lei* eingehen. Das Wort *k'uei-lei*, das im 2. Jh. zum ersten Mal von Ying Shao erwähnt wurde, bekam seit dem 7. Jh. die Varianten *k'uei-lei-tzu*<sup>[10]</sup> und *k'u-lei-tzu*<sup>[11]</sup>. Heute noch wird in Peking die Marionette im Volksmund *kou-li-tzu*<sup>[12]</sup> genannt<sup>15</sup>. Daneben gab es noch eine volkstümliche Form *kuo-t'u*<sup>[13]</sup>. Darauf komme ich

<sup>9</sup> HHS II, 1183 b.

<sup>10</sup> CTS 29, 6 b; TT 146, 5 a.

<sup>11</sup> SUN 5.

<sup>12</sup> GRUBE 51.

<sup>13</sup> SUN 6 f.

<sup>14</sup> SUN 13 f.

<sup>15</sup> CTS 29, 6 b; TT 146, 5 a.

<sup>16</sup> SUN 31.

- [7] 俑      [8] 方相      [9] 魁(類)頭      [10] 魁檉子  
 [11] 窟檉子      [12] 苟利子      [13] 郭秃

noch zurück. Da über die Herkunft des Wortes *k'uei-lei* nichts überliefert ist, entstanden Spekulationen. Der namhafte Dichter HUANG T'ing-chien<sup>14)</sup> (1045—1105) führte es auf „einen reckenhaften Mann“ zurück, „dessen Worte und Taten später von einer Puppe dargestellt worden seien“<sup>17</sup>. Im Jahr 1944 griff der Gelehrte SUN K'ai-ti<sup>18</sup> diese Auslegung auf und versuchte, das Wort *k'uei-lei* von der Bedeutung her mit der dämonenabwehrenden *Fang-hsiang*-Maske bzw. -Figur gleichzusetzen, aber er konnte noch keinen Beleg für die Identität finden.

Die Lautähnlichkeit verrät, daß die besagten Varianten ein und dasselbe Fremdwort wiedergeben. LAUFER<sup>19</sup> führt sie auf das mittelgriechische *κουκλα* „Puppe“ zurück und meinte, daß das Wort von Türken oder Iranern Zentralasiens den Chinesen vermittelt worden sei<sup>20</sup>. Die lautliche Gleichsetzung von *k'uei-lei*, archaisch \**k'wər-ljwər*, mit *kukla* ist m. E. insofern nicht unmöglich, als die Chinesen bei der phonetischen Wiedergabe eines Fremdwortes es nicht so genau nehmen und mit Vorliebe ein wohlklingendes und sinnvolles einheimisches Wort wählen. So hat man wohl *kukla* mit dem bereits vorhandenen ähnlich klingenden Begriff *k'uei-lei*, auf deutsch „reckhaft, imposant“ wiedergegeben. Gegen den griechischen Ursprung des Wortes *kukla* hat SPIES<sup>21</sup> große Bedenken, da das Wort im Griechischen so früh gar nicht zu belegen ist; er macht uns darauf aufmerksam, daß im Zigeunerischen *kuki*, *kukli* „Puppe“ bedeutet<sup>22</sup> und daß die Zigeuner das Puppenspiel von Indien nach Persien gebracht haben könnten<sup>23</sup>. Für die Möglichkeit, daß es vielleicht ebenfalls die Zigeuner waren, die das Puppenspiel nach Ostasien brachten, spricht eine japanische Überlieferung, die die Anfänge des japanischen Puppenspiels zur Heian-Zeit, 794—1185, mit einem in Zelten wohnenden Wandervolk, *kugutsu* genannt, in Verbindung bringt. In diesem Volk glauben japanische Forscher die Zigeuner oder eine Art Zigeuner zu erkennen<sup>24</sup>.

Besonders aufschlußreich ist die schon erwähnte volkstümliche Bezeichnung für Marionette *kuo-t'u*, die höchstwahrscheinlich bereits im 2. Jh. und mit Sicherheit im 6. Jh. gebraucht wurde. Der Name zeigt zunächst, daß damals auch im chinesischen Puppentheater der charakteristische kahlköpfige(!) Spaßmacher vorhanden war. Nach dem *Yen-shih chia-hsün*<sup>25</sup> von YEN Chih-t'ui (ca. 531—602) hieß das Puppenspiel im Volksmund *kuo-t'u*, auf deutsch

---

<sup>17</sup> *Fu-weng tsa-shuo* [15] in *TSCC* 59, 1215 b.

<sup>18</sup> SUN 9.

<sup>19</sup> S. XV f.

<sup>20</sup> JACOB, *Chin. Schattentheater* 65.

<sup>21</sup> S. 67.

<sup>22</sup> SPIES 9.

<sup>23</sup> SPIES 44.

<sup>24</sup> *NBD* II, 289 df; RUMPF 107, ORTOLANI 441, SPIES 59 f.

<sup>25</sup> S. 112 b.

„Kuo der Kahle“. Den Ursprung dieses Namens führte der Verfasser auf einen Mann aus früherer Zeit zurück, der angeblich den Familiennamen Kuo trug und kahlköpfig(l) und spaßig(l) war; dieser Kuo der Kahle sei später vom Puppentheater nachgebildet worden. Yen Chih-t'ui stützte sich dabei auf die Stelle in dem bereits erwähnten *Feng-su t'ung* von YING Shao aus dem 2. Jh., daß für alle, die den Familiennamen Kuo hatten, das Wort *t'u*, d. h. „Kahlköpfigkeit“ tabu war<sup>26</sup>. Die Kahlköpfigkeit der Hauptfigur des chinesischen Puppentheaters wird auch durch einen Bericht aus dem 9. Jh. bestätigt. Danach tätowierte ein Mann aus Kao-ling<sup>18)</sup> auf seinem rechten Arm einen als Menschenkopf dargestellten Flaschenkürbis, der wie der Herr Kuo der Kahle im Puppenspiel aussah<sup>27</sup>. In der Mandschurei wird heute noch die Marionette mit „Flaschenkürbis-Kopf“ bezeichnet. Kuo der Kahle (*kuo-t'u*), seit dem 6. Jh. auch Herr Kuo (*kuo-kung*)<sup>117)</sup> oder Junger Herr Kuo (*kuo-lang*)<sup>118)</sup> genannt<sup>28</sup>, ist offensichtlich von gleicher Herkunft wie der indische Spaßmacher Vidûṣaka, der türkische Karagöz und der persische Kečel Pehlevân<sup>29</sup>. Ein internationaler Zusammenhang ist also unverkennbar!

Der Name *kuo-t'u*, also „Kuo der Kahle“, hat nach KARLGRÈNS Rekonstruktion die altchinesische Aussprache \**kwâk-t'uk*. Dieser Name wurde von den Koreanern übernommen und mit *kkoktuk* wiedergegeben. Als das Puppenspiel über Korea nach Japan kam, wurde dieses koreanische Wort *kkoktuk* zu *kugutu* oder *kugutsu*<sup>30</sup>.

Warum trug nun der Spaßmacher des chinesischen Puppentheaters ausgerechnet den Familiennamen Kuo? Dies kann kaum ein Zufall gewesen sein. Vermutlich wurde ein Fremdwort für Marionette mit *kuo* wiedergegeben. Daraufhin wollten die Träger des Familiennamens Kuo aus dem 2. Jh. natürlich nicht mit dem Hanswurst identifiziert werden, und das Wort *t'u* „Kahlköpfigkeit“ wurde für sie tabu. Da die alte Aussprache von *kuo kwâk* war, nehme ich an, daß *kwâk* eine sinisierte phonetische Wiedergabe der ersten Silbe von *kukli* oder *kukla*, also *kuk* ist und daß der Beiname *t'u* „Kahlkopf“ der Erläuterung dient. Derartige Kunstgriffe werden bei der Übersetzung von Fremdwörtern seit jeher oft angewandt, um der phonetischen Wiedergabe gleichzeitig einen Sinn zu geben. Zum Beispiel: Das Fremdwort Karte wird mit „ka-Zettel“ übertragen und Kalorie mit „ka-Hitze“.

Daß das chinesische Wort *kwâk* seinerzeit *kuk* wiedergeben konnte, bestätigen seine koreanische und japanische Übersetzung *kkok* bzw. *kugu*. Für

<sup>26</sup> *Ko-chih ching-yüan* 60, 10 bf.

<sup>27</sup> *Yu-yang tsa-tsu* 8, 1 b.

<sup>28</sup> *Yu-yang tsa-tsu* 8, 1 b; *Yüeh-fu tsa-lu* 42; *Yüeh-lu shih-chi* 87, 3 a.

<sup>29</sup> JACOB, *Geschichte des Schattentheaters* 44, SPIES 47.

<sup>30</sup> KAROW in SPIES 68.

diese Möglichkeit spricht auch die Tatsache, daß die Chinesen den Kuckuck nach seinem Ruf ebenfalls mit „Herrn Kuo“ (*kuo-kung*) bezeichnen<sup>31</sup>.

Solange ich keinen anderen, sicheren Beleg für die Herkunft von *kwákt'uk* bzw. *kkokluk* finde, möchte ich meine Hypothese für plausibel halten, daß dieser volkstümliche Name für Marionette in seinem ersten Teil *kuo* auf *kukli* oder *kukla* zurückzuführen ist.

Das Schattentheater der alten Chinesen ist allem Anschein nach ebenfalls bei religiösen Handlungen entstanden. Auch hier zieht man einen alten Bericht aus dem zuverlässigen Geschichtswerk *Shih-chi* heran, d. h. also etwa aus dem Jahr 80 v. Chr.<sup>32</sup>. Ein Zauberer namens Shao-weng<sup>[19]</sup> soll im Jahr 121 v. Chr. den Geist der verstorbenen Lieblingsfrau<sup>33</sup> des Kaisers Wu-ti auf einem beleuchteten Vorhang als Schatten haben erscheinen lassen<sup>34</sup>. Die spiritistische Vorstellung, daß die Seele des Verstorbenen durch die Vermittlung eines Beschwörers als Schatten auf einer Leinwand erscheinen kann, ist sehr volkstümlich. Ich selber habe in meiner Heimat Leute im Dorf erzählen hören, wie sie angeblich auf diese Weise ihre verstorbenen Ahnen gesehen hätten. Diese Volkstümlichkeit bezeugt auch die Glaubwürdigkeit der Anekdote. Natürlich ist die spiritistische Aufführung von einem dramatischen Schattentheater noch weit entfernt, aber sie enthält doch den Keim dazu.

Noch im 7. Jh. benutzten buddhistische Mönche bei ihren volkstümlichen Predigten, dem sogenannten *su-chiang*<sup>[20]</sup>, Schattenfiguren, um die Seelen der Toten darzustellen<sup>35</sup>. Auch zur Veranschaulichung ihrer Predigten führten sie damals wahrscheinlich am Tage Bilder und des Nachts Schattenfiguren vor, wenn ich den Text richtig verstehe<sup>36</sup>. Vielleicht wurden dabei auch Puppen angewandt, wie es in Japan etwa Ende des 16. und Anfang des 17. Jhs. bei dem sogenannten *sekkyô geki*<sup>[21]</sup> der Fall war<sup>37</sup>. Ebenso wie diese Mönche zunächst nur über den Inhalt der Sutren predigten, später aber auch nichtbuddhistische Geschichten aufnahmen, so entwickelte sich allmählich aus der religiösen Verwendung der Schattenfiguren das dramatische Schattentheater. Diese Predigttexte, *pien-wen* genannt, haben nicht nur die chinesische Erzählliteratur, sondern auch die Textbücher des Schattentheaters und des Puppenspiels stilistisch befruchtet. Wenn auch diese Predigttexte in

---

<sup>31</sup> *Shih-wu l-ming-lu* 35, 22 a.

<sup>32</sup> *Shih-chi* 12, 5 bf; HS 97 A, 13 bf; *Sou-shen-chi* in *Ko-chih ching-yüan* 60, 11 a; *Tan-sou* in *TSCC* 59, 1088 c.

<sup>33</sup> Sie war eine geborene Wang. Das *Han-shu* (a. a. O.) hat sie mit der Lieblingsfrau Li verwechselt, denn diese war nach WANG Hsien-ch'ien's Feststellung (HS 97 A, 13 bf) bei der Hinrichtung des Shao-weng im Jahre 119 v. Chr. noch am Leben.

<sup>34</sup> LAUFER VIII f.

<sup>35</sup> Yü Chê-kuang 4.

<sup>36</sup> SUN 62 f; *Tun-huang pien-wen-chi* 100.

<sup>37</sup> HISAMATSU Sen-ichi, *Nippon bungakushi*, kinsei 99.

Anlehnung an den indischen Campû-Stil entstanden sind, so reicht dieser Umstand nicht aus, um die Vermutung von THIEME zu stützen, daß das chinesische Schattentheater indischen Ursprungs sei<sup>38</sup>, denn seine Argumente sind doch recht schwach und einseitig. Er führt dabei die Gleichheit der Form des indischen und chinesischen Schattenspiels, nämlich die Vorführung von Ergebnissen durch Schattenbilder mit begleitender Erzählung und Rezitation der Wechselreden an und verneint die unabhängige Entstehung einer solchen charakteristischen Kunstform an zwei verschiedenen Orten. THIEME erwähnt jedoch nicht, daß die Form der chinesischen Schattenfiguren ganz verschieden ist von der indischen und javanischen. Wenn die Figuren aus Indien eingeführt worden wären, müßten die überlieferten chinesischen Schattenfiguren, wie die javanischen, ebenfalls indische Merkmale aufweisen. Auch die im chinesischen Schattenspiel aufgeführten Stücke zeigen keine indischen Spuren. Man kennt im Gegensatz zum javanischen Schattenspiel die indischen epischen Sagen wie *Mahābharata* oder *Rāmāyana* nicht. Es fällt ferner auf, daß THIEME beim Schattenspiel die unabhängige Entstehung in Indien und China verneint, im gleichen Atemzuge aber von menschlicher Elementarverwandtschaft spricht, wenn es gilt, im Falle des Mimus die autochthone Herkunft des indischen Vidūṣaka und griechischen Mōkos zu verteidigen.

Auch ein altes Spiel aus dem 2. Jh. v. Chr., dessen Figuren aus Bambusblättern ausgeschnitten und auf seidene Fensterscheiben projiziert wurden, trug gewiß mit zur Entwicklung des Schattentheaters bei<sup>39</sup>.

Die erste zuverlässige, eindeutige Erwähnung eines bühnengerechten Schattentheaters ist erst im 11. Jh. bezeugt<sup>40</sup>. Damals wurden zum ersten Mal die beliebten Geschichten von den Kämpfen der Drei Reiche aus dem 3. Jh. von Erzählern auf den Märkten mit Schattenfiguren dargestellt. Die große Lücke, die die Quellen von dem spiritistischen Auftritt des Schattenzauberers im 2. Jh. v. Chr. bis zur ersten Erwähnung eines epischen Schattentheaters im 11. Jh. aufweisen, ist wahrscheinlich in erster Linie auf die negative Einstellung der gelehrten Welt zu Volksbelustigungen zurückzuführen.

Es ist nun an der Zeit, auf die Formen der Aufführung von Puppenspiel und Schattentheater zur Sung-Zeit einzugehen. Das wichtigste sind natürlich die Puppen selbst und ihre verschiedenen Arten. In den beiden Hauptstädten gab es Stabpuppen, Fadenpuppen und Feuerwerkspuppen sowie Wasser- und Menschenpuppen.

Die Stabpuppe<sup>[22]</sup> wurde von einem dicken Stab am Kopf und von zwei dünnen Stäben an den Armen gehalten und von unten geführt. In Peking

---

<sup>38</sup> THIEME, „Das indische Theater“ in *Fernöstliches Theater* 48 f.

<sup>39</sup> Yü Chê-kuang 4; JACOB, *Chin. Schattentheater* 1.

<sup>40</sup> T'an-sou in *TSCC* 59, 1088 c; *Shih-wu chü-yüan* 352; LAUFER X; JACOB, *Chin. Schattentheater* 2.

nennt man sie noch heute *l'o-ou* [23], d. h. „von unten gehaltene Puppe“. Wie beliebt das Spiel des Stabpuppenspielers Jen Hsiao-san [24] in der Hauptstadt Pien-ching der Nord-Sung war, zeigt der Bericht aus dem *Meng-hua-lu* 41 aus dem 12. Jh. Danach mußte man schon in der 5. Wache, d. h. zwischen 3 und 5 Uhr morgens auf dem Markt sein, wollte man das erste Stück nicht versäumen. Denn das kurze Stück, das täglich vermutlich nur einmal als eine Art Ouvertüre vor dem Hauptstück aufgeführt wurde, war sicherlich besonders lustig und spannend. Drei Spieler aus Lin-an sind namentlich genannt 42.

Die Fadenpuppe [25] war eine an Fäden aufgehängte und von oben gelenkte Marionette, daher wird sie heute in Peking auch *l'i-ou* [26] „von oben getragene Puppe“ genannt. Die Spieler pflegten sich den Eigennamen „Gold-Faden“ [27] zuzulegen, um ihren Beruf anzudeuten 43.

Über die Konstruktion der pyrotechnischen Puppe ist nichts überliefert. Man kennt nur ihren Namen: „durch Pulver bewegte Puppe“ 44 [28]. Offensichtlich wurde die Puppe durch die Explosionskraft des Feuerwerks, wie etwa bei einer Rakete, in Bewegung gesetzt 45. Dieses Puppenspiel wurde beim Laternenfest am 15. Tage des 1. Monats aufgeführt, zu welchem stets das Feuerwerk gehörte 46.

Die Wasserpuppe [29] wird im *Meng-hua-lu* 47 zwar mit vielen Worten, aber ungenau erklärt. Die Puppen scheinen anders gewesen zu sein als die rein hydraulisch bewegten Automaten des 3., 6. und 7. Jh., die hunderterlei akrobatische Darbietungen vorführten 48. Diese Wasserpuppen der Sung-Zeit schwammen in einem mit Wasser gefüllten Boot, wo über dem Wasser eine Bühne mit drei Öffnungen errichtet war. Sie hatten wahrscheinlich, wie einige Jahrhunderte später, nur einen Oberkörper. Es wird auch nicht berichtet, wie ihr Mechanismus funktionierte. Vermutlich lenkte der Spieler sie hinter der Bühne 49. Rollensprecher und Musiker befanden sich auf anderen Booten. Die Kunstfertigkeit einiger Meister wird in zeitgenössischen Berichten gepriesen 50.

Die besondere Art der Menschenpuppe, wörtlich „Fleischpuppe“ [30], kennzeichnet die letzte Entwicklung des Puppenspiels in der Sung-Zeit. Die Pup-

41 S. 29.

42 *FSL* 123; *WLCS* 462.

43 *MHL* 30; *FSL* 123; *MLL* 311; *WLCS* 462.

44 *MHL* 30 u. 34; *TCCS* 97; *WLCS* 461.

45 *OBRAZTSOV* 28; *SUN* 48; *TBT*, *Sung/Yüan* 184 b.

46 *MHL* 34.

47 S. 40 f.

48 *SUN* 38 f.

49 *SUN* 49 ff.

50 *TCCS* 97; *FSL* 124; *MLL* 311; *WLCS* 462.

[23] 托偶

[24] 任小三

[25] 懸絲傀儡

[26] 提偶

[27] 金線

[28] 藥發傀儡

[29] 水傀儡

[30] 肉傀儡



pen wurden durch Knaben oder Mädchen dargestellt, die jeweils von einem Spieler hoch über den Schultern getragen wurden. Zum Gesang des Spielers bewegte und drehte sich der Darsteller wie eine Puppe. Das Spiel mit den Menschenpuppen wurde auch in Umzügen aufgeführt. Dabei begleitete eine Musikkapelle den Gesang des Spielers und den Tanz des Puppendarstellers<sup>51</sup>. Ferner zogen zu religiösen Festen Tanzgruppen aus als Puppen verkleideten und maskierten Spielern durch die Straßen<sup>52</sup>. Vierundzwanzig Darstellungen kennt man mit Namen. Die meisten waren komische Figuren, wie Großmaul, langer Kopf, blinder Richter, pockennarbige Greisin, Hase, Katze usw.<sup>53</sup>.

Die Schattenfiguren wurden in der Hauptstadt Pien-ching anfangs nur aus farblosem Papier ausgeschnitten<sup>54</sup>. Erst später wurden sie aus Schafleder angefertigt und mit bunten Farben bemalt<sup>55</sup>. Auch Schattenspielerinnen traten auf<sup>56</sup>. Eine von ihnen durfte sogar vor dem Kaiser spielen<sup>56a</sup>. Einige der Spieler waren besonders routiniert in der Handhabung der Figuren und konnten fehlerfrei vorführen<sup>57</sup>. Zu religiösen Feiern traten die Schattenspieler unter dem Namen „Buntleder-Verein“<sup>[32]</sup> gemeinschaftlich auf und stellten zugleich ihre selbst geschnitzten Schattenfiguren aus<sup>58</sup>. Das Schattentheater hat seine letzte Phase der Entwicklung in dem sogenannten Großen Schattentheater<sup>[33]</sup>, identisch mit dem Ch'iao-Schattentheater<sup>[34]</sup>, erreicht, in welchem anstatt der Schattenfiguren die Menschen agierten<sup>59</sup>.

Das Handschattenspiel wurde auch gewerblich betrieben<sup>60</sup>. Nach einem Gedicht von dem buddhistischen Mönch Hui-ming<sup>[36]</sup> aus dem 12. Jh. zauberte der Spieler mit seinen zehn Fingern auf einer drei Fuß breiten, seidenen Leinwand allerlei spaßige Szenen hervor<sup>61</sup>.

Diese Spiele dienten natürlich überwiegend der Unterhaltung. Das Puppenspiel behandelte zur Zeit der Sung Liebes-, Geister-, Helden- und Kriminal-

<sup>51</sup> TCCS 97; WLCS 462.

<sup>52</sup> MLL 300.

<sup>53</sup> WLCS 371.

<sup>54</sup> TCCS 97; MLL 311.

<sup>55</sup> LAUFER Xf.

<sup>56</sup> MHL 30; MLL 311; FSL 124; WLCS 456.

<sup>56a</sup> *Tung-wei-tzu chi* 6, 11 af; SUN 70.

<sup>57</sup> MLL 311. Der Text<sup>[31]</sup> wird von LAUFER XI (s. a. JACOB, *Geschichte des Schattentheaters* 11) nicht richtig übersetzt: „... die sich eines gespannten Tuches (!) bedienen und sich wenig von den Geschichtenerzählern unterschieden“.

<sup>58</sup> WLCS 377.

<sup>59</sup> WLCS 370; MHL 30; SUN 68. Das Wort Ch'iao<sup>[35]</sup> bedeutet hier „parodieren, nachahmen“.

<sup>60</sup> TCCS 97.

<sup>61</sup> *I-chien-chih* 37, 3a; *Tung-ching meng-hua-lu chu* 147.

[31] 熟于擺布立講無差

[32] 繪革社

[33] 大影戲

[34] 喬影戲

[35] 喬

[36] 惠明

geschichten<sup>62</sup>. Später kamen noch geschichtliche Erzählungen hinzu<sup>63</sup>. Daneben gab es aber weiterhin feierliche Aufführungen wie etwa am Hofe des Kaisers Ning-tzung zu Beginn des 13. Jhs., als nach dem Tode des großen Philosophen Chu Hsi seine Lehre von einer Marionette in der Gestalt des Verstorbenen vorgetragen wurde<sup>64</sup>. Dies zeigt, daß der ursprüngliche Charakter des Puppenspiels beim Totenkult offensichtlich noch nicht verlorengegangen war. Das Schattentheater legte Gewicht auf die Geschichte. Dies stimmt mit dem bereits erwähnten Bericht überein, daß im 11. Jh. bei der Erzählung der Episoden aus der Geschichte der Drei Reiche erstmalig Schattentheaterfiguren angewandt wurden.

Weder vom Puppenspiel noch vom Schattentheater der Sung-Zeit ist uns ein Textbuch überliefert, aber wir wissen, daß die Textbücher des Puppenspiels teils wie die der Geschichten-<sup>[37]</sup> und Geschichts-Erzählung<sup>[38]</sup>, teils wie die des sogenannten Gemischten Theaters<sup>[39]</sup> waren und daß die Textbücher des Schattentheaters denen der Geschichts-Erzählung glichen<sup>65</sup>. Aus den Texten des Gemischten Theaters der Yüan-Zeit<sup>66</sup>, der Erzählungen der Ming-Zeit<sup>67</sup> und der heutigen Puppenspiele und Schattentheater dürfen wir folgern, daß die Texte der Sung-Zeit ebenfalls in einem gemischten Stil aus Prosa und Vers verfaßt wurden. Dies kam nicht von ungefähr, denn das Vorbild aller Volksdichtungen war das *Pien-wen*, der Text der Profanerzählungen<sup>68</sup>.

Die Musikinstrumente werden in keiner Quelle aufgezählt. Nur gelegentlich erfahren wir, daß im 11. Jh. Trommeln, Querflöten<sup>69</sup> und im Mund verborgene Pfeifen<sup>[40]</sup> von den Puppenspielern benutzt wurden. Dies waren vermutlich die markantesten Instrumente des Puppentheaters, denn auch heute ertönen in Nordchina aus einer Puppenbühne kleinsten Stils außer dem Gong ebenfalls die drei genannten Instrumente. Von den Musikinstrumenten des Schattentheaters erfahren wir nichts. Heute spielt man Gong, Trommel, Flöte, Becken, Holzklappern, chinesische Geige, Schlagzither und Schalmel.

Das Puppen- und Schattentheater hatten nicht nur feste Bühnen auf Märkten und in den zahlreichen Vergnügungsvierteln<sup>71</sup>, sondern auch Wander-

<sup>62</sup> TCCS 97.

<sup>63</sup> MLL 311.

<sup>64</sup> *Ch'i-tung yeh-yü* 3, 4 b in *Shuo-k'u* 635 a.

<sup>65</sup> TCCS 97; MLL 311.

<sup>66</sup> SUN 83 ff.

<sup>67</sup> *Ch'ing-p'ing-shan-t'ang hua-pen*.

<sup>68</sup> CHENG Chen-to I, 180 ff; *Tun-huang pien-wen-chi* I, 4 f.

<sup>69</sup> Gedicht von HUANG Shan-ku = HUANG T'ing-chien nach SUN 27.

<sup>70</sup> *Meng-hsi pi-t'an* 13, 1 a in *Shuo-k'u* 736 a.

<sup>71</sup> MHL 29 f; TCCS 97; FSL 123 f.

bühnen; sie veranstalteten zu Festtagen überall an belebten Stellen Sonder-  
vorstellungen<sup>72</sup>. Auch der Kaiser ließ zu seinem Geburtstag oder zu Staats-  
empfängen Puppenspiele aufführen<sup>73</sup>. So spielte man im 12. Jh. bei einem  
Nachtbankett zu Ehren der Gesandten des Chin-Staates Puppentheater<sup>74</sup>.  
Die Sung-Kaiser hatten eine Vorliebe für Wasserpuppenspiele<sup>75</sup>.

Abschließend möchte ich wie folgt zusammenfassen: Sowohl das Puppen-  
spiel als auch das Schattentheater in China haben ihren Ansatz im Totenkult.  
Bei der Entwicklung des eigentlichen Puppenspiels dürften daneben auch  
ausländische Einflüsse mitgewirkt haben. Beim Schattentheater sind fremde  
Einflüsse nicht zu erkennen. Beide Kunstformen erlebten in der Sung-Zeit  
ihre volle Entfaltung. Neben ihrer Rolle als unterhaltendes Spiel und als  
gewissermaßen „moralische Anstalt“ haben sie ihre ursprüngliche, kultische  
Bedeutung bewahrt.

Die starke Wirkung auf die Zuschauer zeigt eine Episode aus dem 11. Jh.,  
daß ein reicher Jüngling den Schattenspieler unter Tränen anflehte, die Hin-  
richtung des beliebten Helden Kuan Yü<sup>[41]</sup> aus der Geschichte der Drei Reiche  
aufzuschieben<sup>76</sup>. Und die Dichter pflegten im Puppenspiel das Sinnbild für  
die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins zu sehen. So verfaßte z. B.  
Kaiser Hsüan-tsong der T'ang um 760 das folgende Gedicht<sup>77</sup>:

Holz wird geschnitzt, Fäden gezogen;  
So entsteht der Greis.  
Haut wie vom Huhn, Haar wie vom Reiher;  
Beide wirken echt.  
Im Nu ist das Spiel aus,  
Und nichts regt sich  
Wie das Menschenleben  
In einem Traum.

---

<sup>72</sup> MHL 34 und 37; MLL 141 und 300.

<sup>73</sup> WLCS 353 f; T'ung-k'ao 146, 5 a; Sung-shih 474.

<sup>74</sup> WLCS 479.

<sup>75</sup> MHL 40 f; WLCS 474 f.

<sup>76</sup> Ming-tao tsa-chih<sup>[42]</sup> von CHANG Lei<sup>[43]</sup> nach SUN 65.

<sup>77</sup> Ch'üan-t'ang-shih 3, 42.

## Abkürzungen

CTS	=	Chiu-t'ang-shu.
FSL	=	Hsi-hu-lao-jen fan-sheng-lu.
HHS	=	Hou-han-shu.
HS	=	Han-shu.
MHL	=	Tung-ching meng-hua-lu.
MLL	=	Meng-liang-lu.
NBD	=	Nippon bungaku daijiten.
SS	=	Sui-shu.
TBT	=	Tōyō bunkashi taikai.
TCCS	=	Tu-ch'eng chi-sheng.
TCTC	=	Tzu-chih t'ung-chien.
TSCC	=	Ku-chin t'u-shu chi-ch'eng.
TT	=	Tu-shih t'ung-tien.
WLCS	=	Wu-lin chiu-shih.

## Literaturverzeichnis

- BATY, Gaston; CHAVANCE René: *Histoire des marionettes*. Paris 1959 (*Que sais je?* Bd. 845).
- BOEHN, Max von: *Puppen*. München 1929.  
—: *Puppenspiele*, München 1929.
- CH'ANG Jen-hsia<sup>[44]</sup>: „Wo-kuo k'uei-lei-hsi ti fa-chan yü yung ti kuan-hsi“ und „T'an k'uei-lei-hsi ho p'i-ying-hsi“ in *Tung-fang i-shu ts'ung-t'an*. Shanghai 1956, S. 56—82; 83—89.
- CHENG Chen-to<sup>[45]</sup>: *Chung-kuo su-wen-hsüeh shih*. Peking 1954.  
*Ch'i-tung yeh-yü*<sup>[46]</sup> in *Shuo-k'u*. Hsin-hsing shu-chü, Taipei 1963.  
*Ch'ing-p'ing-shan-t'ang hua-pen*<sup>[47]</sup> von HUNG P'ien<sup>[48]</sup>. Peking 1955.  
*Ch'üan-t'ang-shih*. Peking 1960.
- FUJIMURA Tsukuru<sup>[48a]</sup>: *Nippon bungaku daijiten*. Tōkyō 1950/51.
- GRUBE, W.: *Religion und Kultus der Chinesen*. Leipzig 1910.  
*Han-shu*: I-wen yin-shu-kuan-Ed.
- HISAMATSU Sen-ichi<sup>[49]</sup>: *Nippon bungakushi, kinsei*. Tōkyō 1960.  
*Hsi-hu-lao-jen fan-sheng-lu*<sup>[50]</sup> in *Tung-ching meng-hua-lu*.  
*Hou-han-shu*: I-wen yin-shu-kuan-Ed.  
*I-chien-chih*<sup>[51]</sup> von HUNG Mai<sup>[52]</sup>. *Pi-chi-hsiao-shuo ta-kuan*-Ed.
- JACOB, Georg: *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Hannover 1925.  
—: *Das chinesische Schattentheater*. Stuttgart 1933. (*Das Orientalische Schattentheater* 3. Bd.)

[44] 常任俠 [45] 鄭振鐸 [46] 齊東野語、說庫 [47] 清平山堂話本

[48] 洪樞 [48a] 藤村作 [49] 久松潜一 [50] 西湖老人繁勝錄

[51] 夷堅志 [52] 洪邁

- Ko-chih ching-yüan* [53] von CH'EN Yüan-lung [54].  
*Ku-chin t'u-shu chi-ch'eng*. Wen-hsing shu-tien-Ed.  
 LAUFER, B: in der Einleitung zu *Chinesische Schattenspiele* von W. GRUBE/  
 Emil KREBS. München 1915.  
*Lieh-tzu chu* [55] von CHANG Chan [56]. *Tseng-ting chung-kuo hsüeh-shu ming-*  
*chu* 1. Serie.  
*Meng-hsi pi-t'an* [57] von SHEN K'uo [58] in *Shuo-k'u*, Hsin-hsing shu-chü-Ed.  
*Meng-liang-lu* in *Tung-ching meng-hua-lu*.  
 OBRAZTSOV, Sergei: *The Chinese Puppet Theatre*, translated by J. T. MAC-  
 DERMOTT. London 1961.  
 ORTOLANI, Benito: „Das japanische Theater“, in *Fernöstliches Theater*, von  
 Heinz KINDERMANN.  
 RUMPF, Fritz: „Zur Geschichte des Theaters in Japan“, in *Japanisches Theater*,  
 herausgegeben von Curt GLASER. Berlin 1930.  
*Shih-chi*. I-wen yin-shu-kuan-Ed.  
*Shih-wu chi-yüan* [59] von KAO Ch'eng [60] in *Ts'ung-shu chi-ch'eng* I.  
*Shih-wu i-ming-lu* [61] von LI Ch'üan [62].  
*Shuo-k'u*. Taipei 1963.  
 SPIES, Otto: *Türkisches Puppentheater*. Emsdetten 1959.  
*Sui-shu*. I-wen yin-shu-kuan-Ed.  
 SUN K'ai-ti [63]: *K'uei-lei-hsi k'ao-yüan* [64]. Shanghai 1953.  
*Sung-shih*. I-wen yin-shu-kuan-Ed.  
*Tu-ch'eng chi-sheng* [65] in *Tung-ching meng-hua-lu*.  
*Tu-shih t'ung-tien*. Shanghai 1901.  
*Tun-huang pien-wen-chi* [66]. Peking 1957.  
*Tung-ching meng-hua-lu (wai szu-chung)* [67]. Shanghai 1956.  
*Tung-ching meng-hua-lu chu* von TENG Chih-ch'eng [68]. Peking 1959.  
*Tung-wei-tzu wen-chi* [69] von YANG Wei-chen [70]. *Szu-pu ts'ung-k'an*-Ed.  
*Tzu-chih t'ung-chien*. Peking 1956.  
*Wen-hsien t'ung-k'ao*. Shanghai 1901.  
*Wu-lin chiu-shih* [71] in *Tung-ching meng-hua-lu*.

- 
- [53] 格致鏡原 [54] 陳元龍 [55] 列子注 [56] 張湛  
 [57] 夢溪筆談 [58] 沈括 [59] 事物紀原 [60] 高承  
 [61] 事物異名錄 [62] 厲荃、說庫 [63] 孫楷第 [64] 傀儡戲攷原  
 [65] 都城紀勝 [66] 敦煌變文集 [67] 東京夢華錄 [68] 鄧之誠  
 (外四種)  
 [69] 東維子文集 [70] 楊維禎 [71] 武林舊事

- Yen-shih chia-hsün hui-chu* <sup>[72]</sup> von YEN Chih-t'ui <sup>[73]</sup>. Taipei 1960.  
*Yu-yang tsa-tsu. Szu-pu ts'ung-k'an*-Ed.  
 Yü Chê-kuang <sup>[74]</sup>; *P'i-ying-hsi i-shu* <sup>[75]</sup>. Shanghai 1958.  
*Yüeh-fu tsa-lu* <sup>[76]</sup> von TUAN An-chieh <sup>[77]</sup>. Shanghai 1957.  
*Yüeh-fu shih chi* <sup>[78]</sup> von Kuo Mao-ch'ien <sup>[79]</sup>. *Szu-pu ts'ung-k'an*-Ed.

- 
- [72] 顏氏家訓彙注      [73] 顏之推      [74] 虞哲光      [75] 皮影戲藝術  
 [76] 樂府雜錄      [77] 段安節      [78] 樂府詩集      [79] 郭茂倩