

Scharenberg, Sointu

Das Unbekannte als Maske – mit burmanischen Marionetten gegen teutonische Heiligtümer?

Knigge, Jens [Hrsg.]; Mautner-Obst, Hendrikje [Hrsg.]: Responses to Diversity. Musikunterricht und -vermittlung im Spannungsfeld globaler und lokaler Veränderungen. Stuttgart 2013, S. 103-122



Quellenangabe/ Reference:

Scharenberg, Sointu: Das Unbekannte als Maske – mit burmanischen Marionetten gegen teutonische Heiligtümer? - In: Knigge, Jens [Hrsg.]; Mautner-Obst, Hendrikje [Hrsg.]: Responses to Diversity. Musikunterricht und -vermittlung im Spannungsfeld globaler und lokaler Veränderungen. Stuttgart 2013, S. 103-122 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-81988 - DOI: 10.25656/01:8198

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-81988>

<https://doi.org/10.25656/01:8198>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Jens Knigge/
Hendrikje Mautner-Obst (Hg.)

Responses to Diversity

Musikunterricht und -vermittlung im Spannungsfeld
globaler und lokaler Veränderungen



Impressum

1. Auflage

Copyright © 2013 by Staatliche Hochschule
für Musik und Darstellende Kunst
Urbanstr. 25, 70182 Stuttgart

Umschlaggestaltung BÜRO PETIT, Cathrin Rapp

Inhalt

<i>Jens Knigge & Hendrikje Mautner-Obst</i> Vorwort	5
<i>Bernd Clausen</i> Responses to Diversity: Musikunterricht und -vermittlung im Spannungsfeld globaler und lokaler Veränderungen	8
<i>Jens Knigge</i> Interkulturelle Musikpädagogik. Hintergründe – Konzepte – Empirische Befunde	41
<i>Martina Krause-Benz</i> (Trans-)Kulturelle Identität und Musikpädagogik – Dimensionen konstruktivistischen Denkens für Kultur und Identität in musikpädagogischer Perspektive	72
<i>Peter Graf</i> Musik als Raum für interkulturelles Lernen – die Entdeckung des Eigenen in der Begegnung mit dem Fremden	85
<i>Sointu Scharenberg</i> Das Unbekannte als Maske – mit burmanischen Marionetten gegen teutonische Heiligtümer?	103

<i>Hsin-Yi Li</i>	
„Musik ist meine Sprache“– Eine ethnographische Fallstudie über taiwanesishe Musikstudierende in Deutschland	123
<i>Joachim Kremer</i>	
Vielfalt oder Chaos? ‚Musikalische Bildung‘ und das künstlerisch-wissenschaftliche Studium	133
<i>Jens Knigge</i>	
„Vielfalt oder Chaos? ‚Musikalische Bildung‘ und das künstlerisch-wissenschaftliche Studium“ – Überlegungen im Anschluss an den Beitrag von Joachim Kremer	147
<i>Hendrikje Mautner-Obst</i>	
Mozart populär. (Intra-)Kulturelle Grenzüberschreitungen in Marge Simpsons Geschichtsstunde	158
<i>Anne Niessen</i>	
Die Heterogenität von Erstklässlern aus Sicht der Lehrenden in dem Programm „Jedem Kind ein Instrument“	171
<i>Kati Hannken-Illjes</i>	
Einfluss nehmen. Zum rhetorischen Handeln von Kinder	195
<i>Anhang</i>	
Autorinnen und Autoren	204
Programm Veranstaltungsreihe „Responses to Diversity“	208
Programm Symposium „Integration durch Musik“	209

Sointu Scharenberg

Das Unbekannte als Maske – mit burmanischen Marionetten gegen teutonische Heiligtümer?

Hängebrücken über Abgründe spannen

Wird ein Versatzstück aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in einem neuen Zusammenhang an prominenter Stelle unter Angabe der Quelle eingefügt, so nennen wir dies ein Zitat. Werden hingegen mehrere Versatzstücke aus einem oder mehreren Kontexten herausgelöst und ohne Angabe der Quelle zusammengefügt, so wurde kompiliert. Während das Zitieren den Wert der individuellen geistigen Leistung respektiert, arbeitet das kollektive Gedächtnis mit Montage und Collage. Kultur, als sich beständig wandelndes Produkt kollektiven Gedächtnisses, würde sich ad absurdum führen, wollte sie es unternehmen, für jedes ihrer zahllosen Versatzstücke über die unendliche Zeit ihres Entstehens und unter Einbeziehung sämtlicher Varianten einen Herkunftsnachweis zu führen. Eben deshalb unterscheiden sich die Interpretationen kultureller Zeugnisse je nach dem Ausschnitt aus kollektivem Wissen, das dem jeweiligen Rezipienten zur Verfügung steht.

Was in der Theorie so einfach nachvollziehbar scheint, stürzt Künstler im europäischen Westen seit dem Spätmittelalter ins Dilemma, denn zum einen zeichnet auch der Künstler nun mit seinem Namen, steht für sein Werk ein, zum anderen ist dieses Werk nicht ohne Kontext zu verstehen. Wie Geschichte sich aus Geschichten zusammensetzt, so kompiliert, variiert und parodiert Kunst bewusst oder unbewusst bis hin zum Kitsch kulturelle Versatzstücke. In seinen *Unfreundlichen Betrachtungen* setzt sich Robert Musil 1936 mit diesem Problem literarisch auseinander:

„Ist also die Kunst nicht ein Mittel, um den Kitsch vom Leben abzublättern? Schichtenweise legt sie ihn bloß. Je abstrakter sie wird, desto durchsichtiger wird die Luft. Je weiter sie sich vom Leben entfernt, desto klarer wird sie? Welche Verkehrtheit ist es zu behaupten, das Leben sei wichtiger als die Kunst! Das Leben ist gut, soweit es der Kunst standhält: was nicht kunstfähig am Leben ist, ist Kitsch!

Aber was ist Kitsch?

[...]

Der Kitsch erweist sich [...] als etwas, was das Leben von den Begriffen abblättert. Schichtenweise legt er sie bloß. Je abstrakter er wird, desto kitschiger wird er. Der Geist ist gut, soweit er noch dem Leben standhält.

Aber was ist Leben?

[...]

Es ergeben sich zwei Syllogismen:

Die Kunst blättert den Kitsch vom Leben.

Der Kitsch blättert das Leben von den Begriffen.

Und: Je abstrakter die Kunst wird, desto mehr wird sie Kunst.

Je abstrakter der Kitsch wird, desto mehr wird er Kitsch.

Das sind zwei herrliche Syllogismen. Wer sie auflösen könnte!

*Nach dem zweiten scheint es, daß Kitsch Kunst ist. Nach dem ersten aber ist Kitsch Begriff – Leben. Kunst Leben – Kitsch Leben – Begriff + Leben zwei Leben – Begriff. Nun ist aber, nach II, Leben 3 x Kitsch und daher Kunst 6 x Kitsch – Begriff.
Also was ist Kunst?“ (Musil 1968, S. 320f.)*

Offenbar fehlen uns die Begriffe, um zu erkennen, was Kunst ist. Das dürfte allerdings nicht verwundern, sind doch unsere Begriffe selbst Teil unserer Kultur und mit ihr in ständigem Wandel begriffen. Längst kulminieren sie selbst zu abstrakten Versatzstücken, die beständig und häufig unreflektiert aus einem kulturellen Zusammenhang gelöst werden, um sich in einem neuen Kontext neu zu positionieren. Dieser Begriffstransfer, verstanden als eine Collage abstrahierter kultureller Versatzstücke, entwickelt in der Feder eines Künstlers, der gewohnt ist, mit Metaphern umzugehen (denn um nichts anderes handelt es sich bei den als kulturelle Versatzstücke bezeichneten Elementen), jedoch ein Eigenleben. Herausgehoben aus dem Alltag lassen sich auf mancherlei Weise fragile gedankliche Hängebrücken über Abgründe spannen, die vorgeblich fremde Kulturen voneinander trennen. Und wiederum stellt sich für die Rezeption und damit für die Interpretation solcher Zeugnisse eines kreativen Als-ob die Frage, welcher Ausschnitt aus kollektivem Wissen dem jeweiligen Rezipienten zur Verfügung steht, wo er, um im Bild zu bleiben, die Brücke anknüpft.

Die westeuropäische Post-Kolonialkultur des Fin de Siècle hält für Überlegungen dieser Art ein reiches Anschauungsmaterial bereit, in dem Bildungsbürgertum, Reisekultur und die Journalle, die sowohl den Hunger nach Neuigkeiten als auch den Hang zur Phantasie bedient, eine ganz eigene Allianz eingehen.

Das Nusch-Nuschi. Spiel für burmanische Marionetten

Wir schreiben das Jahr 1904. In München hat Franz Blei, österreichischer Autor, Wirtschafts- und Kulturjournalist, soeben *Das Nusch-Nuschi. Spiel für burmanische Marionetten* veröffentlicht.

Im Kaiserreich Burma sucht Bonvivant Zatwai den besonderen Nervenkitzel und so befiehlt er seinem Diener, ihm ausgerechnet eine der Frauen des Kaisers zuzuführen. Bei der nächtlichen Aktion mit geheimem Vogelruf und Strickleiter überbieten sich jedoch unerwartet gleich alle vier kaiserlichen Damen darin, das Abenteuer zu wagen. Damit ist allerdings selbst der clevere Tum-Tum überfordert, er beschließt, sich einen neuen Herrn zu suchen, am besten einen soliden Alten, der fern von allen Liebeshändeln lebt.

Gerade da schwankt ihm Kyce Waing, der kaiserliche Feldgeneral über den Weg. Das betrunkene Großmaul ist nicht nur ein „Besiegter in zahllosen Schlachten“, sondern nach dem Verlust seiner Brille nun sogar noch auf Hilfe angewiesen, um sich vor dem fürchterlichen Nusch-Nuschi, halb Ratte, halb Kaiman, in Sicherheit zu bringen. Tum-Tum nutzt diesen Wink des Schicksals, lässt Kyce Waing im Wahn, das Zwitterwesen würde tatsächlich gerade schnaufend herankriechen, um sich den in seiner Sehkraft behinderten Krieger zu schnappen. Oder hat es diesen fatalen Biss ins Hinterteil vielleicht doch gegeben? Tum-Tum jedenfalls zögert nicht, borgt sich kurzerhand das Schwert des vor Angst brüllenden Generals, kämpft heldenmütig und kann

dem Kyce Waing kurz darauf mitteilen, dass die Gefahr gebannt sei, tödlich getroffen habe sich das Nusch-Nuschi in die Sümpfe geschleppt. Damit aber avanciert der Bezwinger des Ungetüms flugs zum Schwertträger des Generals.

Von all dem bemerkt Herr Zatwai nichts. Er verbringt die Nacht in seinen Gemächern mit den Damen. Kann das opulente Liebesspiel, das durch Minnelieder zweier Sänger begleitet und von zwei Affen mit stupidem „rai-rai-rai“ kommentiert wird, unbemerkt bleiben?

Der Tag bricht an und im kaiserlichen Palast beklagt Ober-Eunuch Susulü die unhaltbaren Zustände: Seit geraumer Zeit reisten aus den entferntesten Provinzen Kavaliere an, um sich mit den kaiserlichen Damen zu vergnügen. Mit einigem Stolz präsentiert er vor Kaiser Mung Tha Bya, dem Kronprinzen Ragweng sowie dem Zeremonienmeister einen Gewährsmann: Es ist Tum-Tum. Und der bestätigt wahrheitsgetreu, er habe den Befehl seines Herrn ausgeführt, der daheim in seinem Bett liege. Was für das Gericht den Anschein macht, als ziere sich ein treuer Diener, den Namen seines Herrn preiszugeben, ist in Wahrheit eine Eulenspiegelei. Kaum ist mit Kyce Waing der vermeintliche Übeltäter benannt, fühlt sich der Kaiser von seinem General betrogen, der Kronprinz räuspert sich darüber schadenfroh, bevor der Büttel endlich mit den Worten „Schneide, Schneide scharfes Messer“ den Henker ins Haus des Kyce Waing schickt.

Der jedoch kommt kurz darauf vollkommen verstört zurück: Er sei blamiert, sein Messer entweicht, seine Ehre befleckt. Was ist geschehen? Er habe die befohlene Entmannung nicht durchführen können, denn ein anderer (das Nusch-Nuschi?) sei ihm zugekommen.

Das Satyrspiel beenden Tanz und Gesang.¹

Was wie die exotische Variante eines Kasperletheaters anmutet, das der Teutonen liebsten Plot, die Mär von Siegfried, dem Drachentöter, aufführt, absurd angereichert mit einer Portion Tagelied-Travestie und diversen weiteren Allusionen, folgt nicht allein dem Zeitgeist der Jahrhundertwende, es fügt sich auch bruchlos in Bleis Oeuvre: „Seine Themen hat er sorgfältig ausgewählt: Oft sind es ältere Werke mit dem Reiz des Entlegenen und Sinnlichen oder Phantastischen“, schreibt Joachim Kalka (2004) über den Autor, der sich in seinem *Bestiarium* selbst vieldeutig als „Trüffelfisch“ parodiert. Franz Blei stilisiert eine übertrieben formalisierende Perspektive und irritiert damit „die bürgerliche Doppelmoral, die nach allem Schlüpfrigen giert, solange es in Andeutungen verhüllt bleibt. Sein Anliegen war es, die kaschierte Exotik in unverhüllte Erotik zu verwandeln, ohne dabei geist- und geschmacklose Pornographie zu propagieren“, erläutert Ulrich E. Bach (2010, S. 4), der Spielarten dieser Thematik in über 25 Publikationen Bleis ausmacht.²

Dass wir nicht umgehend die mit „Kitsch“ beschriftete Schublade aufziehen, um das *Nusch-Nuschi* kopfschüttelnd darin zu versenken, verdankt das Fabelwesen allein unserer noch ungestillten Neugier. Wie kam Franz Blei dazu, nicht allein ein Stück für Marionettentheater zu schreiben, sondern dazu noch eines für ein Arsenal, das selbst

¹ Eigene Zusammenfassung der Handlung auf Basis von Hindemith 1920 und Schubert 1988.

² Um nur einige Titel zu nennen: *Die Puderquaste. Ein Damen-Brevier. Aus den Papieren des Prinzen Hippolyt* 1908; *Der Knabe Ganymed. Moralische Erzählungen*, 1923; *Frauen und Abenteurer* 1927; *Himmliche und irdische Liebe in Frauenschicksalen* 1928; *Ungewöhnliche Menschen und Schicksale* 1929; *Männer und Masken* 1930 und *Die Lust der Kreatur* 1931.

im vom Kasperletheater geradezu besessenen Süddeutschland vor einhundert Jahren nicht leicht aufzutreiben gewesen sein wird? Hatte er – vielleicht auf einer seiner Reisen – eine Aufführung burmanischer Wandertruppen gesehen, die ihn zu dem dann wohl virtuell zu verstehenden Spiel angeregt haben könnte? War es ein Auftragswerk? Für wen war es dann geschrieben? Wurde es je aufgeführt? Und aus kulturanthropologischer Perspektive gefragt: Greift der Plot überhaupt in irgendeiner Weise Versatzstücke der Volkstradition des Marionettentheaters von Burma, dem heutigen Myanmar, auf?

Burmesisches Puppenspiel – Handwerk und Informationsquelle

Burma, zwischen Indien und China gelegen, kann auf eine über 600 Jahre alte Tradition des Puppenspiels zurückblicken. Reisende Truppen ließen die exotischen, fernen kleinen Welten im Übergang zum 20. Jahrhundert vor allem im Umfeld der Weltausstellungen auch in Europa bekannt werden (vgl. Singer 1992). Im eigenen Land verloren sie indes mehr und mehr an Bedeutung. Mandalay ist eines der Zentren, in denen das Handwerk bis heute überlebt hat.³

Das Marionettentheater bildete den Ausgangspunkt für die Ästhetik des Theaters und des Tanzes in Burma. In seiner ausführlichsten Variante leitet ein Instrumentalensemble die Aufführung ein und begleitet von da an alle weiteren Bühnenhandlungen. Nach dem Gesang des Spirituellen Mediums, einer Figur, die für ein Verständnis des Stückes bei den Zuhörern wirbt, wechseln sich Bild für Bild Sprecher oder Sänger, die zunächst die Handlung abschnittsweise vortragen, mit den Puppenspielern ab, die ihre Marionetten das Geschehen in aller Ausführlichkeit und kommentierend nachspielen lassen. Eine Besonderheit bildet dabei die Integration menschlicher Tänzer. Mindestens eine Tänzerin, in späteren Varianten auch ein Tänzerpaar, gehört zum Set der Figuren und arbeitet sogar parallel zu den Puppen, wie diese an einem – jedoch nur imaginären – Kreuz geführt. Dahinter steht der Gedanke, dass nicht die Puppen den menschlichen Tanz nachahmen, sondern dass sich die Tänzer an den geführten, künstlichen, jedoch dadurch auch bedachten Bewegungen der Schnurpuppen orientieren. Damit ist eines der zentralen Gleichnisse des Spiels gegeben: Wir Menschen handeln doch nur als Wesen, die von einer höheren Macht quasi an Schnüren geführt werden.

Wie viele andere Kulturen kennt auch das burmesische Puppenspiel drei große Sphären, innerhalb derer es hierarchische Ordnungen gibt und unter denen vergleichbare Funktionen ablesbar sind. Jede Sphäre ist in sich geschlossen und wird für die Vermittlung unterschiedlicher Inhalte gewählt. Entsprechend folgen die Aufführungen einem festgelegten Schema, in dem zunächst die Sphäre der Götter und Dämonen, dann die der Tiere und danach die Welt der Menschen beleuchtet wird, um den alltäglichen Händel in den großen Zusammenhang aller Wesen, die das Sein vor, in und nach der Zeit des jetzigen Lebens bestimmen, zu stellen.

Mit den unterschiedlichen Marionetten sind bestimmte Funktionen verbunden. Die Puppen tragen zwar Namen, es sind aber die Namen des Typus', den sie verkör-

³ Weil gegenwärtig der Erhalt der Tradition durch den Tourismus gefährdet ist, bemüht sich die *Mandalay Marionettes and Cultural Group Myanmar* um historische Aufarbeitung und pädagogische Vermittlung des Puppenspiels (vgl. dazu u. a. Ko 2010 und 2013).

pern. Die Figuren teilen sich auf einer Metaebene in freier handelnde und eher abhängige, in seelenverwandte und einander gefährliche Paarungen auf. Weiß und Schwarz, Mann und Frau, Unordnung und Ordnung – es lassen sich viele Gegensatzpaare herstellen, eines der Grundmuster des Spiels ist damit vorgezeichnet. Gespielt wird, ähnlich der *Commedia dell'arte*, im Rahmen tradierter Improvisationsmuster, die in uralten Legenden gründen und durch je aktuelle Ereignisse neu interpretiert werden. Dadurch hat das Puppenspiel in Burma über viele Jahrhunderte sowohl eine informierende als auch eine erklärende Funktion innegehabt. Zudem eignete sich das Medium vorzüglich für parodistische und verklausulierte Kritik an den politischen Verhältnissen.

Franz Bleis „Burma“

Zwar ist weder ein einheitliches Typenarsenal überliefert, das über einen längeren Zeitraum von allen reisenden Truppen Burmas in einheitlicher Form genutzt worden wäre – jede religiöse Splittergruppe, manchmal sogar jedes Dorf kannte Varianten,⁴ dennoch ist ein Vergleich mit Franz Bleis *Nusch-Nuschi* über die Zuordnung der Figuren des Burmesischen Marionettentheaters zu ihren jeweiligen Sphären möglich.

An oberster Stelle der Mythologie und so auch des Puppenspiels in Burma stehen die Typen, die in unmittelbarer Verbindung mit dem Sein stehen: Das sind der Naturgeist (auch zwei Ogren sind möglich, ein Wald- und ein Stadt-Ogre), der Alchemist, der Wächter der Übergänge, oft als Schlange oder Drache dargestellt, der Götterbote sowie Brahma, der schaffende Gott. Für die Typen dieser gesamten Sphäre gibt es bei Blei keine einzige Entsprechung.

An zweiter Stelle stehen in Burma die Tiere. Zu ihnen rechnen das Pferd, der weiße und der schwarze Elefant, der Affe, der Tiger sowie der Papagei. Mit Ausnahme des Elefantenpaars, das zugleich zwei Sichtweisen symbolisiert, kennt das burmanische Marionettentheater im nichttouristischen Status nur jeweils einen Vertreter, denn jedes dieser Tiere vertritt als Typus eine besondere Eigenschaft, so gilt der Affe als sehr klug – dressieren lassen würde er sich folglich nicht. Zudem ist er eine Bewegungs-, keine Sprechfigur. Um so seltsamer, dass Blei gleich zwei Affen wählt und diese wie einen dressierten Chor ohne individualisierenden Namen mit stupidem „rai-rai-rai“ das Geschehen kommentieren lässt.

Die dritte Sphäre ist die der Menschen, angeführt vom Spirituellen Medium. Des Weiteren gehören hierzu der Prinz und die Prinzessin, der König, dessen Minister, ein Brahminischer Astrologe, der die Funktion des Antagonisten übernimmt und ein Eremit oder Mönch. Diese Sphäre dient der Anschauung und der Vermittlung von vorbildlichem Verhalten. Franz Blei setzt anstelle des Königs einen Kaiser ein. Den kennt Burma jedoch nur in Form des göttlichen Brahma, der selbstredend niemals menschliche Schwächen wie Bleis *Mung Tha Bya* zeigen würde. Der Feldgeneral *Kyce Waing* entspricht am ehesten dem Ersten Minister, doch auch dieser verhält sich eher wie ein Gegenbild zum *Wun* des Puppenspiels.

Über die Jahrhunderte kamen einige weitere Figuren des Burmanischen Marionettentheaters in Mode. Sie bilden die Gruppe der zusätzlichen Figuren, auf die größere Wandertruppen je nach Handlungszusammenhang zurückgreifen konnten. Zu ihnen

⁴ Vgl. <http://www.myanmars.net/myanmar-arts/myanmar-puppets.htm> [11.8.2013].

zählen: die Alte, zwei Komödianten, die (menschliche) Tänzerin, zwei Kronprinzen sowie vier weitere Minister-Varianten. Alle Figuren, die Franz Blei neben den bisher genannten einsetzt, müssten nun dieser Gruppe zugeordnet werden können. Er wählt zwei Bajadere und außerdem noch zwei Dichter – sie könnten für die beiden Komödianten stehen. Kronprinz *Ragweng* vereint quasi das Kronprinzenpaar in seiner Person. An die Stelle der vier weiteren Minister treten am ehesten der Zeremonienmeister, zwei Herolde, der Henker, der Eunuch und der *Kamalewa*.

Interessant ist aber vor allem, welche Figuren sich nicht zuordnen lassen und was gegen eine etwas großzügigere Auslegungspraxis spricht: Der Herr *Zatwai* ist ein Dandy und im Kulturraum Burmas einfach nicht vorgesehen. Ein reicher Nichtsnutz wie er hat auch keinen Diener, daher kann *Tum-Tum* nirgends zugeordnet werden. Statt einer königlichen Frau führt Blei gleich vier Damen an, *Bangsa*, *Osasa*, *Twaise* und *Ratasata*, deren Funktion es ist, als Lustobjekt zu dienen, weshalb aber tragen sie dann individualisierende Namen? Und schließlich fällt die Zahl 3 aus der üblichen Ordnung heraus: drei Mädchen wählt Blei, deren Hauptfunktion darin besteht, das weibliche Geschlecht zu vertreten, was zwar schon zur Ästhetik des Dichters passt, doch wozu doppeln sie die Funktion der Damen?

Im Rückblick wird deutlich, dass von dem feinen Gewebe der religiös-politisch-philosophischen Hintergründe des burmesischen Marionettenspiels bei Franz Blei nichts übrig geblieben ist. Die Welt des Puppenspiels scheint bei ihm geradezu aus den Fugen geraten. Wenn er die Traditionen des Spiels jedoch nicht nur ungenutzt lässt, sondern sogar regelrecht ignoriert, stellt sich um so dringlicher die Frage, weshalb dann seine Wahl gerade auf die Kunstform des Burmesischen Puppenspiels fiel und sogar ihren Weg in den Titel hinein fand. Annegrit Laubenthal (2002, S. ix) führt als mögliche Begründung an, dass das Münchner Museum für Völkerkunde eine damals schon berühmte Sammlung „burmanischer Marionetten“ besessen habe und Blei lebte zu der Zeit in München. Raimund Vogels hingegen misst diesem Hinweis wenig Aussagekraft bei, denn zum einen gelangte die Sammlung seines Wissens erst 1911 ins Völkerkundemuseum, zum anderen besagt die reine Existenz der Marionetten weder etwas darüber, dass Blei sie gesehen haben muss, noch gibt sie Aufschluss darüber, dass er sich näher mit dem Burmesischen Puppenspiel beschäftigt haben könnte.⁵

Möglicherweise war ja Bleis Burma nichts anderes als eine Verhöhnung des Burma in den Köpfen seiner Leser. Das würden u. a. auch die Muster belegen, nach denen er die Namen seiner Figuren gefunden haben könnte. *Tha Bya* (Aye) ist der Name eines Dorfes in Zentral-Burma. *Kyce* ist ein (übrigens auch in den USA) gebräuchlicher Vorname, *Waing* heißt der Kreis, in dem die Schlagwerker sitzen, die als Musiker das Puppenspiel begleiten und hätte damit zumindest einen Bezug zum Puppenspiel, *Tum-Tum* ist ein von Pferden gezogener Lastenwagen, *Bangsa* bedeutet auf Indonesisch „die Nation“, *Osasa*(-yama) ist der Name einer japanischen Provinz, *Kamalewa* bezeichnet eine japanische Kunstepoche, in der buddhistische Paradieszustände gemalt wurden, in *Ratasata* steckt wenigstens noch das indonesische Wort *rata* für flach, *Twaise* hingegen klingt nur fremd, es ist jedoch tatsächlich das althochdeutsche Wort für „deine“.

⁵ Raimund Vogels äußerte diese Bedenken in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin am 20.12.2012 in Stuttgart.

Konnte der Dichter mit einer solchen Unbedarftheit seines Publikums rechnen (immerhin wird Adolf Loos nur wenig später Bleis Eklektizismus in seiner Schrift *Ornament und Verbrechen* den Kampf ansagen; vgl. Kalka 2004) oder war er sehr bewusst offensiv als geschickter Kompilator am Werk, der sich je nach Bedarf aus dem Versatzstück-Lager Kultur bediente?⁶

Franz Blei – selbst ein Eulenspiegel?

Jedenfalls weist Bleis *Nusch-Nuschi* bei näherer Betrachtung alle Züge einer Eulenspiegelerei auf. Da macht sich der gewitzte *Tum-Tum* die Schwäche eines (realitäts-) blinden, unwürdigen Würdenträgers zunutze, um seine im Sprachspiel versteckte Posse direkt unter den Augen der Macht zu spielen. Er führt die Figuren unter sein Fadenkreuz, damit sich alle mächtigen Marionetten in ihren Fäden zunächst selbst verheddern, um nachfolgend mit größtmöglicher Fallhöhe tief bis in die Zote abzustürzen.

Der Eulenspiegel des deutschen Puppentheaters ist der Kasper und wie dieser zur Freude der Zuschauer wieder und wieder mit seinem Stock auf den Bösen eindrischt, so vermöbelt Bleis *Tum-Tum* das *Nusch-Nuschi* mit dem Schwert des Feldmarschalls. Der Gang der Geschichte lässt nicht nur vermuten, dass er (in Ermangelung eines realen *Nusch-Nuschis*) wohl gezielt „daneben“-hieb. Indem tatsächlich der General einen Hieb abbekam, wurde er bei der Aktion gewissermaßen mit seinen eigenen Waffen geschlagen, dies auch im metaphorischen Sinn. Noch ein weiteres Mal spielt die Klinge in Verbindung mit dem General eine wichtige Rolle in der Geschichte: Wenn der Büttel mit dem Ruf „Schneide, schneide scharfes Messer“ den Henker zum Haus des Generals schickt, so ist *Osmin* nicht weit. Das dechiffriert das deutsche Publikum leicht, wer Blei liest, geht auch in die Oper, es lacht und schlägt sich auf die Schenkel. Und Franz Blei? Der erwischt den biedereren Bildungsbürger dabei, dass der sich über die unverhohlene Erotik amüsiert und denkt, das exotisch anmutende Burma wäre ein ausreichendes Feigenblatt dafür. Und dabei ist wiederum die Fallhöhe enorm: Wer eben noch der *Entführung aus dem Serail* lauschte, dessen Interesse am Werk scheint nun im Nachhinein eher der erotischen Posse darin gegolten zu haben.

Wer eben noch *Siegfried* beim Töten des Drachen zuhörte... – seltsam, hier greift die Metapher nicht. An die Stelle des feuerspeienden Drachen, der Inkarnation des Bösen und der übermächtigen Gefahr, der sich *Siegfried* mutig entgegenstellt, tritt bei Blei, der durchaus einen Drachen oder eine himmlische Schlange im Arsenal der Burmesen hätte finden können, ein Fabelwesen, halb Ratte, halb Kaiman. Drückt man einen Drachen platt, dann mag solch ein Wesen entstehen. Und genauso verhält es sich. Es verschwindet in den Sümpfen, verdrückt sich. Bleis „Siegfried“, *Tum-Tum*, hat seine Sage gelernt. Er wird den Namen seines Herrn nicht verraten. Stattdessen liefert er einen anderen ans Messer, doch die Macht kann nicht mehr zugreifen, erscheint geradezu ohnmächtig. *Tum-Tum* hat den wahren Drachen besiegt.

Mit der Wahl der *Siegfried*-Allusion entspricht Blei zusätzlich einer spätmittelalterlichen Tradition der Künstler, sich selbst an irgendeiner verborgenen Stelle in ihre Werke einzufügen. Blei verehrte Wagner. Wenn er seinem geheimen Helden der Ge-

⁶ Zum weltweiten publizistischen Netzwerk Franz Bleis, innerhalb dessen er als Mentor tätig war, durch das er aber seit spätestens 1900 auch eine enorme Zahl an literarischen Stoffen in kürzester Zeit kennen lernte, vgl. Mitterbauer 2003.

schichte, *Tum-Tum*, die Züge *Siegfrieds* verleiht, so gleicht das einer Hommage an den Komponisten.

Zumindest Deutungshinweise gibt es auch für die andere Hälfte des Phantasiewesens, die Ratte: Im Hinduismus betet man zum elefantenköpfigen Gott *Ganesh*, um Glück für den Neuanfang zu erbitten. Der weise *Ganesh* reitet auf einer Ratte, was der Hinduismus dahingehend deutet, dass selbst in den kleinsten Lebewesen die Fähigkeit steckt, schier Unmögliches zu tun. Gerade die angebliche Bedrohung durch das *Nusch-Nuschi* bleibt bei Blei nebulös, was zum einen zum Reiz des Plots beiträgt, zum anderen aber auch Vermutungen zulässt, dass der Schriftsteller seine möglichen Quellen vielleicht etwas zu grob zusammengeschnitten hat, um nicht durch die Einführung einer weiteren Figur unnötig Verwirrung zu stiften. Das wäre ein probates Mittel im Sujet des Puppenspiels, das Zuschneiden der Geschichte auf wenige zusätzliche Figuren neben den bekannten Typen. Der Rattenkopf könnte zumindest ein Indiz dafür sein, dass in einer der Quellen der Gott *Ganesh* seine Hand im Spiel gehabt hat, was sowohl für *Kyce Waing* als auch für *Tum-Tum* auf einen möglichen Neuanfang hingedeutet hätte, immerhin hat *Tum-Tum* („Ratte“ gegen „Ratte“?) erfolgreich gegen das Fabelwesen mit Rattenkopf gekämpft, das niemand wirklich gesehen hat.

Paul Hindemith sucht ein Libretto

Ob Paul Hindemith tatsächlich durch das Puppentheater der Familie Ronnefeldt auf das *Spiel für burmanische Marionetten* aufmerksam wurde, wie Annegrit Laubenthal daraus schließt, dass er eine Ausgabe von 1912 nutzte, als er nach dem Ersten Weltkrieg, in dem er als Militärmusiker eingesetzt war, mit der Arbeit am Libretto begann, ist nicht sicher (vgl. Laubenthal 2002, S. ix). Vieles deutet allerdings darauf hin, dass er seine Kriegserlebnisse verarbeitete, indem er nach 1918 noch deutlicher als zuvor gegen Pseudomoral und unbefragte Traditionen der etablierten deutschen Bürgerlichkeit opponiert. Da kommt ihm im Herbst 1919 diese Farce für den mittleren Einakter eines Tryptichons gerade recht, in dem es um drei Spielarten der Liebe gehen soll: archaisch-brutale Liebe in *Mörder, Hoffnung der Frauen*, christlich-repressive Liebe in *Sancta Susanna* und mittendrin fröhlich-verspielter Eros im fernöstlichen Ambiente des *Nusch-Nuschi* (vgl. Künzel & Meier-Künzel 2009).

Hindemith ist mit der Tradition des deutschen Kasperletheaters aufgewachsen, an dessen holzschnittartiger Situationskomik nicht nur die Kinder seines Lehrers Rebner ihre Freude hatten, die Hindemith zeitweilig betreute, indem er ihre Puppenspielaufführungen mit eigenen Kompositionen begleitete (vgl. Adolph E. Rebner in Briner/Rexroth/Schubert 1988, S. 26f.). Siglind Bruhn führt für die Jahre 1915 und 1916 fünf *Musiken für Marionettentheater* von Paul Hindemith zu Stücken nach Franz Poggi auf und zwar für Cello, für Klavier, für Kindertrompete, Triangel, Snare drum und Cello sowie für Singstimme und Klavier. Hinzu kommt noch eine Musik zur *Lohengrin-Parodie* von Friedrich Huch für Klavier (vgl. Bruhn 2009, S. 274).

Bleis Libretto weist bei näherer Betrachtung tatsächlich einige – vor allem formale – Ähnlichkeiten mit der deutschen Puppenspieltradition vom Ende des 19. Jahrhunderts auf: Es gibt eine Handlung, doch setzt sich diese aus einer mehr oder weniger losen Reihung von Szenen zusammen. Das verhindert jeden stringenten Spannungsaufbau. Folgerichtig löst sich sogar der vermeintliche Höhepunkt, die Kastrationsszene, noch vor ihrem eigentlichen Beginn in ein Nichts auf. Wie beim Kasperletheater sind

auch Bleis Personen keine Charaktere, sondern Typen. Damit eignen sie sich ausnehmend gut für literarische Maskeraden, also für Komödie im weitesten Sinn, die von der Überraschung des Augenblicks, eben ihrer Enttarnung, leben. Ob Parodie, Farce oder Burleske, in jedem Fall benötigt das Libretto jedoch einen formenden Zugriff, um diese Beliebigkeit der Szenenreihung zu einer Aussage zu verdichten.

Hindemith wählt als formalen Rahmen den Einakter, eine Gestaltungsmaßnahme, die Verdichtung einfordert, Beschränkung mit Anspruch auf Exemplarizität (vgl. Lagaly 1993). Jede einzelne Szene erhält fortan den Status eines eigenen Plots, der nur stellvertretend für mögliche weitere Ausgestaltungen steht. Nicht allein die Überlänge spätromantischer Opern wird damit auf ein überschaubares Maß von etwa 50 Minuten Aufführungszeit zurechtgestutzt, vor allem das Binnentempo erhöht sich.⁷ Und mit diesem Kunstgriff der bewussten narrativen Kurzatmigkeit bereitet Hindemith den Boden für das auditive Pendant zur losen Szenenreihung des Textes. Er bedient sich reichlich an Stilen und markanten Passagen der Musik seiner Zeit, quer durch alle Genres, und erfüllt damit letztlich eine Aufgabe, die auch das burmesische Puppenspiel hat: Neues in Bekanntem oder zumindest vorhersehbaren Rahmen zu berichten. Seine Typen sind die musikalischen Zitate, die nun, in neuer, komplexer Anordnung zueinander, augenzwinkernd eine neue Variante der Geschichte erzählen. Sie leben musikalische Diversität, bleiben in ihrer Gestalt, die anderen Kontexten entstammt, wiedererkennbar und beginnen zugleich, sich in einen neuen Zusammenhang dieser Metamusik einzubinden, den sie im Rahmen des Hindemithschen Puzzlespiels wesentlich mitgestalten.

Oskar Schlemmer bringt *Bauhaus*-Gedanken ein

Für das Bühnenbild und den Entwurf der Kostüme kann Oskar Schlemmer gewonnen werden. Er beschäftigte sich ein Leben lang mit der Figur im Raum, insbesondere mit der Idee des mechanischen Puppenspiels, jedoch eher im Sinne einer Parodie der Grundgedanken des Bauhauses, der Mechanisierung und der Funktionalisierung.⁸ Dem „technischen Gepräge unserer Zeit suchte auch das mechanische Ballett neue Ausdrucksmöglichkeiten zu geben ... das Prinzipielle des Maschinenwesens [wurde] dargestellt und in das Formentänzerische übersetzt“, schreibt Kurt Schmidt (1985, S. 56) über die Arbeit des späteren Leiters des Bauhauses in Weimar, dessen Publikationsorgan *Das Kunstblatt* Hindemith übrigens gerade als Inspirationsquelle für Stil und Ästhetik für sich entdeckt hatte (vgl. Bruhn 2009, S. 14).

Wiederholt sucht der Expressionist Schlemmer die Bühne. Innerhalb seines breit angelegten künstlerischen Schaffens erlebt er, seinem Enkel C. Raman Schlemmer zufolge, „Malerei als Tätigkeit, bei der Bewußtheit und Formstrenge überwiegen und das

⁷ Annegrit Laubenthal veranschaulicht mit ihrer strukturell vergleichenden Analyse der drei Einakter, warum Hindemith im *Nusch-Nuschi* zwar seinen strengen Proportionsplan durchhält, der die drei Opern zu einem Dreiteiler bindet, für das Puppenspiel aber dem Sujet der Burleske gemäß die Nummernoper wählt als „lose Folge kleiner, in sich geschlossener Einheiten, die sich gleichwohl taktgenau einem übergeordneten Proportionsrahmen fügen. [...] Hang zu Wiederholungsstrukturen, Strophenform und Symmetrien prägen das Detail. Im Gegensatz zum *Mörder* und zur *Susanna* fehlt jedoch, dem Spielcharakter völlig angemessen, jede Spannung zwischen musikalischer und dramatischer Form“ (Laubenthal 1996, S. 100f., Herv. im Orig.).

⁸ Vgl. dazu u. a. die Abbildungen der Bauhaus-Puppen von Oskar Schlemmer und die dazugehörigen Ausführungen zu seinen unterschiedlichen Experimenten mit Puppen im Raum in Droste 1993.

Ziel im klassischen [sic!] liegt; Bühne als Forum des rausch- und instinkthaften Gestaltens, der ausschweifenden Phantasie und des Übermuts“ (Schlemmer 1994, S. 10).

Von ihm wünschen sich Hindemith und vor allem der auftraggebende Werkbund in Stuttgart, dass dem üblichen naturalistischen Stil der Landesbühne Stuttgart etwas entgegengesetzt werde. Schlemmer wählt dazu die Farbe, um mit ihr, so C. Raman Schlemmer, „die innere Symbolik des dramatischen Vorgangs zum Ausdruck zu bringen“ (Schlemmer 1994, S. 9). Dirk Scheper, der sich mit den Entwürfen zum Bühnenbild intensiver auseinandergesetzt hat, beschreibt, dass sich vom ersten Bild, *nächtliche Strasse*, mit indifferentem Hintergrund, der den Ort der Handlung allenfalls andeutet, die Farbigkeit entwickelt bis hin zum *Gerichtssaal beim Kaiser*, für den Oskar Schlemmer „reine, kräftige Farben [wählt; d. V.], sorgfältig abgestuft: Zinkgelb und Orange, Cyanblau und warmes Grün, leuchtendes Rot und helles Lila“ (Scheper 1970, S. 61). An Otto Meyer-Amden schreibt Schlemmer am 16. Mai 1921: „Zur Theaterinszenierung: Zwei Opern-Einakter, einer großer Stil, der andere ‚für burmanische Marionetten‘, blöder Text – komisch, erotisch, indisch. Ich habe die Gelegenheit, den einen (Kokoschka) unfarbig oder doch erdfarbig getönt, den anderen sehr bunt zu gestalten und, was mir vielleicht die einzige Freude machen wird, an der Regie (Spielleitung) mitzuwirken, ich hoffe: entscheidend... Auch Tänze sind einzustudieren...“ (Scheper 1970, S. 57).

Während Hindemith bei seiner musikalischen Parodie den Wiedererkennungswert der häufig gespielten Werke nutzt, um durch De- und Rekonstruktion das zuletzt zutiefst bildungsbürgerlich geprägte Opern- und Konzertpublikum bei dessen Rezipienten-Ehre zu packen, versucht Oskar Schlemmer, dem Naturalismus durch Abstraktion der Formen und Farben zu entgehen, indem auch er sie aus ihren gewohnten Kontexten löst, auf ihre Herkunft zurück verweist und damit zunächst entindividualisiert, bevor er sie dann mit neu gewonnener Freiheit, psychischen Seelenzuständen bewusst zuordnet. Es entsteht ein Kaleidoskop der Erregungszustände über Farbzuweisungen.

Einen Monat nach der Uraufführung am 4. Juni und ihrer Wiederholung drei Tage später resümiert Schlemmer: „Es war eine harte Arbeit in Stuttgart; aber der mindeste Gewinn ist eine Fülle von Erfahrung. [...] Ich schreib' es dem Kompromiß, der das Ganze war, zu; wie ich überhaupt bereit bin, den Erfolg ins Schwarze zu deuten. Doch dies war der erste Abend. Am Tag danach erschienen die Zeitungen und damit eine Schmutzflut über die ganze Sache, weil der Text des zweiten Stückes unanständig war. Nun wurde alles pornographisch gedeutet, in jeder Form ein Phallus gesehen, und Musik und Inszenierung erstickt in diesem Gezeifer“ (Scheper 1970, S. 61).

Ein Theaterskandal – nur: Was war wirklich so skandalös?

Auf den ersten Blick kann man Schlemmer sicher zustimmen – die Presse stürzte sich auf die als pornographisch aufgefassten Elemente aus Bleis Libretto, jedoch nicht als erste Reaktion. Zunächst wurde durchaus von einer Art produktiver Irritation des Publikums durch die verstörende Inszenierung gesprochen. Das *Stuttgarter Neue Tagblatt* vom 5./6. Juni 1921 berichtet: „Es war ein Skandal angesagt; doch kam es anders. Zwar das sonst im Theater ziemlich fatalistisch gestimmte Stuttgarter Publikum spaltete sich in eine zischende und eine applaudierende Partei. Aber man wahrte den

parlamentarischen Anstand und ließ schließlich die Beifallsender, welche die Stimmenmehrheit zu vereinigen schienen, gewähren“ (Nägele 1995, S. 28).

Der Rezensent der *Frankfurter Zeitung* empfand die Musik des *Nusch-Nuschi* sogar als „hebendes und beflügelndes Element“, das „für manche Frechheit und Weitschweifigkeit entschädigte“ (Nägele 1995, S. 29).⁹ Für das Libretto hatte allerdings niemand ein gutes Wort übrig. Das *Stuttgarter Neue Tageblatt* reagiert irritiert und nennt die Aufführung ein Zeugnis der „Verwirrungen und Verwilderungen unseres Kunstlebens“, schreibt von „Ausdünstungen der Prostitution und der unheilbaren Seuche“ (Nägele 1995, S. 29). Und während der *Schwäbische Merkur* die Angelegenheit keinesfalls bereinigt, wenn er konstatiert: „Manches wird Gott sei Dank allerdings durch die Musik unverständlich und gemildert“ (Nägele 1995, S. 29), erfahren wir aus der *Württembergischen Zeitung* vom 6. Juni möglicherweise mehr über die wahren Hintergründe für den Unmut: „Als Sondervorstellung für Erwachsene männlichen Geschlechts ginge es noch an, aber tief zu bedauern ist, dass ein öffentliches Theater sich mit höchstem Fleiße eines Stückes annimmt, dessen Pointe nichts anderes als eine Schweinigelei ist [...]. Die Röte ins Gesicht treibt es, eine der herrlichsten Tristanstellen durch Verbindung mit einer Sache, in der das Kastrationsmesser die Hauptrolle spielt, entweicht zu hören“ (Nägele 1995, S. 29).

Und als wolle es sich das letzte Wort in der Sache nicht nehmen lassen, spitzt das *Stuttgarter Tagblatt* am 7. Juni die Kritik nun auch an Hindemith weiter zu: „Ein Musiker, der in eine der läppischsten und verseuchtesten Szenen der ‚Nusch-Nuschi‘ einige der ergreifendsten Worte und Töne aus Richard Wagners ‚Tristan und Isolde‘ einfügen konnte, hat sich selbst gerichtet“ (Nägele 1995, S. 29f.). Beifällig nickt dazu die *Süddeutsche Zeitung*: „Denn am Ende ist doch die ganze Geschichte eine Schweinerei!“ (Nägele 1995, S. 30) und gibt damit Paul Hindemith das Stichwort für seinen autographen Eintrag in den Klavierauszug Erna Ellmenreichs, einer der Protagonistinnen des Abends, er spricht für sich – und für Hindemiths ungebrochenes Selbstbewusstsein:

„Hoch Stuttgart!
Hoch die Musik-Kritik!
Hoch die Säue!

Honey soit qui mal y pense!“ (Nägele 1995, S. 31)

Während Hindemith diese Reaktionen des Publikums und der Presse nicht nur erwartet, sondern insgeheim sogar gewünscht hatte, regte ihn die Rezension Willibald Nagels, des damaligen Schriftleiters der *Neuen Musik-Zeitung*, so sehr auf, dass er sich an Paul Bekker wandte, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht: „Hat nicht Pfitzner doch recht, wenn er sagt, daß wir versaut, verdreht und verkitscht sind durch so vieles, was sich jüngste deutsche Kunst nennt? [...] Es wäre meines Erachtens lächerlich zu behaupten, solches zusammengesudelte Zeug wie diese Grotteske könne sittlichen Schaden anrichten. Aber um unserer großen und reinen Kunst willen muß gegen derartiges Geschreibsel öffentlich vorgegangen werden“ (Nagel 1921, zit. nach Haney 2008). Nagel hatte Hindemith damit gleich mehrfach getroffen: Mit dem Hinweis auf Pfitzner und damit einer sowohl deutschnationalen als künstlerisch rückwärtsge-

⁹ In ähnlicher Weise blieb das Werk noch bis 1950 in Erinnerung: „Das war, was die Musik anbetrifft, frischer Wind: das Musikdrama wurde von allem Stimmenschnörkel und naturalistischem Instrumentalunfug befreit. Es war aggressive Musik, parodiefroh bis zur Frechheit“ (Der Spiegel 1950).

wandten Referenz konterkarierte er geradezu die Absicht des Künstlertrios, das Publikum vom Schwulst und überbordend dramatisch eingesetzter Programmatik zu befreien, und mit den abfälligen Begriffen „zusammengesudeltes Zeug“ und „Geschreibsel“ beleidigte er Hindemiths Selbstverständnis als Handwerker. Paul Bekker erzählt:

„Einmal kamen Sie wütend mit einem Zeitungsblatt zu mir: in Stuttgart hatte man zwei Ihrer Opern-Einakter aufgeführt und ein Kritiker – er lebt nicht mehr, also lasen wir seinen Namen – hatte Sie des Nusch-Nuschi wegen pflichtgemäß und national gesinnt mit der üblichen moralischen Dreckspritze behandelt. Kritik wollten Sie sich gefallen lassen, aber so etwas nicht, und dem Kerl gingen Sie an die Gurgel. Ich versuchte Ihnen klar zu machen – heute wissen Sie es zur Genüge – daß dieses eben die eigentliche höhere Methode der Kritik sei und ihre Erduldung in Deutschland obligatorisch für jeden, der Begabung, Können und Charakter einzusetzen hat“ (Bekker 1932, zit. nach Haney 2008, S. 371).

Das Nusch-Nuschi taugt nicht zur Leitkultur

„Dem Druck der Presse nachgebend“, so Reiner Nägele, der für eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek 1995 die Hintergründe des Skandals recherchierte, „ordnete das Kultusministerium die Absetzung der beiden Stücke an. [...] und der Staatspräsident und Kultusminister Johannes von Hieber erklärte auf eine Anfrage im Landtag, es sei keineswegs Aufgabe des Kultusministeriums, in die künstlerische Leitung des Landestheaters einzugreifen, räumte aber gegenüber den rechtsstehenden Parteien ein, daß die Annahme der beiden Stücke ein Mißgriff gewesen sei.“ (Fischer & Reißinger 1975, S. xi, zit. nach Nägele 1995, 30f.)

Solch eine Reaktion des Kultusministeriums weist weniger auf eine Beleidigung des öffentlichen Anstands als viel eher auf eine kunstpädagogische Grundsatzentscheidung hin: Worin bestand die Aufgabe eines staatlich geförderten Kulturbetriebs in Deutschland im Jahr 1921?

Es ist doch einigermaßen erstaunlich, dass von Hieber trotz der Angriffe auf das renommierte Landestheater dessen künstlerischer Leitung die Freiheit belässt. Nur von einem „Mißgriff“ spricht er, Nägele ordnet die Reaktion auch eher als politisch motiviert ein. Und mit Blick auf zeitgenössische musikpädagogische Verlautbarungen erscheint es nachvollziehbar, den Skandal als Säbelrasseln zwischen konservativ-national geprägter kulturpädagogischer Prägung und der für das erste Quartal des 20. Jahrhunderts ebenso typischen Offenheit gegenüber allem, was die vorhersehbaren Abläufe störte und was der Freiheit des Individuums entgegenkam.

Für die eher konservative Haltung steht groteskerweise der Musikpädagoge, der wie kaum ein anderer den Musikunterricht an den Reformschulen prägte: August Halm.

„Kunst darf nicht zerstörerisch sein. Ihr muß, will sie genügen, integrative und sättigende Kraft innewohnen. Nicht nur eine nationale, auch eine soziale Aufgabe ist Pflicht einer anständigen ‚deutschen‘ Kultur.

Heute aber, soviel ist gewiß, wird keine Kultur, heute muß man sie, wie alles Gute, schaffen [...]. Eine ‚organisierte Intelligenz‘ muß das Geschehen beherrschen: die Geschichte – dies die allgemeine Formel für die neue Zeit, die mit dem großen Erwa-

chen des Geistes beginnt – darf nicht mehr bloß erlebt und erlitten werden; wir wollen sie leiten, wollen sie machen, d.i. gestalten. [...] Der Ausdruck dieses Ideals, des Gesetzmäßigen in ihm: das eben ist die Ästhetik; und seine Diener sind die Führer in der Kunst. Nach Führern verlangen, nach dem Führer verlangen, je nach Gaben: das nannte ich deshalb Kunstwillen.“ (Halm 1916, S. 254)

Schließt man sich diesem Verständnis von der Aufgabe der Kulturschaffenden an, dann hätte die Trias Blei/Hindemith/Schlemmer als „organisierte Intelligenz“ im Sinne von Halm eine Aufgabe erfüllt: Sie wollten gestalten, sie haben Material ästhetisch geformt. Eine andere Aufgabe aber, die Halm diesem Gestaltungswillen kunstethisch überordnet, haben sie jedoch nicht nur nicht erfüllt, sondern bewusst negiert: Ihr Werk ist nicht Teil einer mit Halm „anständigen ‚deutschen‘ Kultur“, sondern es persifliert das gefeierte Nationale¹⁰ und es bietet dem Rezipienten keine Perspektive, funktioniert nicht im Sinne einer Leitkultur.

Drei Phasen des Exotismus in einem Werk

Knapp einhundert Jahre später steht das *Nusch-Nuschi* heute auf dem regulären Spielplan süddeutscher Puppenspieler¹¹, die mit dem Stück erfolgreich auf Osteuropatournee gehen und dort durchaus auch vor Kindern spielen und das Theater Bonn¹² kann die Trilogie ohne öffentliches Aufsehen zum Hindemith-Jubiläum auf die Bühne bringen (es empfiehlt den Besuch der Vorstellung erst ab dem 16. Lebensjahr). Doch die historische Differenz allein kann nicht erklären, weshalb das *Nusch-Nuschi* im Jahr 1921 das Stuttgarter Publikum so verstörte (übrigens in höherem Maße als das Publikum in Frankfurt ein Jahr darauf¹³ und in Essen 1923). Möglicherweise führt hier die Prämisse des Anfangs weiter, dass sich die Interpretationen kultureller Zeugnisse unterscheiden, je nach dem Ausschnitt aus kollektivem Wissen, das dem jeweiligen Rezipienten zur Verfügung steht. Sowohl Blei als auch Schlemmer und Hindemith spielen mit diesem anzunehmenden kollektiven Wissen, indem sie Montage- und Verfremdungstechniken einsetzen und damit das Publikum bewusst perturbieren. Erschwerend kommt aber hinzu, dass auch die drei Künstler auf ihre Art selbst Rezipienten sind, die das Exotische des Plots innerhalb ihrer je eigenen künstlerischen Arbeit unterschiedlich kontextuieren. Am *Nusch-Nuschi* ist deutlich abzulesen, dass sich der Umgang mit dem Fremden auch unter den Kunstschaffenden rasch veränderte, noch katalysiert durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs.

Während das 19. Jahrhundert noch ein Jahrhundert der Entdeckungsfahrten war, „Faced with the complete dissolution of exotic horizons“, so Chris Bongie, „the fin de siècle imagination envisions a world given entirely, and hopelessly, over to modernity“ (Bongie 1991, S. 18), enthüllt sich für das darauffolgende Vierteljahrhundert „[d]ie

¹⁰ Für diese Interpretation spricht u. a. die Rezension aus der *Münchener Abendzeitung* vom 9. Juni 1921: „eine Entweihung unserer Kunststätte [...]. Alles, was uns heilig ist, wird hier von nicht deutschem Geist in den Schlamm gezogen [...]. Wie lange werden wir Deutsche uns Derartiges noch gefallen lassen?“ (zit. nach Haney 2008, S. 344).

¹¹ Vgl. <http://www.mottenkaefig.de/nusch-nuschi.html> [11.08.2013] und Marx 2011.

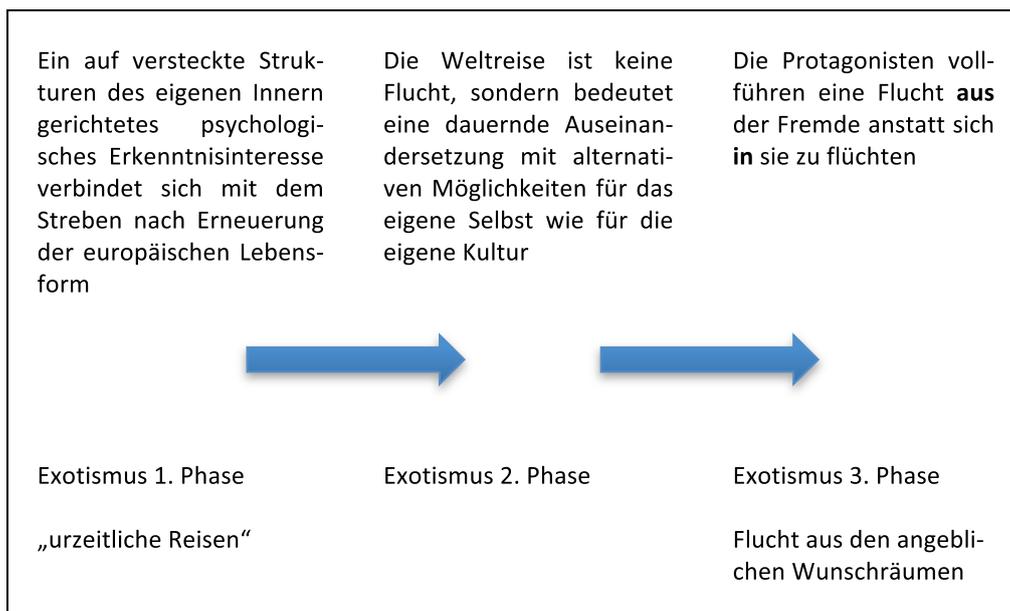
¹² Vgl. <http://www.theater-bonn.de/production.asp?ProductionID=672> [11.08.2013].

¹³ In Frankfurt gerät viel eher *Sancta Susanna*, der dritte Einakter, aufgrund des als blasphemisch empfundenen Librettos zum Stein des Anstoßes (vgl. Hoffmann 2012, S. 2f.).

Fahrt ins Fremde Land [...] als eine Reise in das Innere des Menschen selbst, als eine Entdeckung des internen Anderen. Die erfahrene Fremde und die fremden Bereiche des eigenen Seelenlebens verschmelzen“, erläutert Volker Zenk (2003, S. 11) in seiner Dissertation *Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Es geht „um die Entdeckung unerforschter Regionen im Inneren der Psyche. Nur vordergründig präsentiert sich als Reise in die Ferne, was primär eine Reise ins eigene Selbst ist. [...] die menschliche Psyche wird zum eigentlichen Objekt der exotistischen Darstellung“ (Zenk 2003, S. 11). Bereits Mitte des 19. Jahrhundert hatte Henry David Thoreau geraten „Anstatt zur Jagd in entlegene Erdteile zu reisen, [...] sei es besser, ‚sich selbst zu jagen‘“ (Thoreau 1949, S. 248; zit nach Zenk 2003, S. 14). Am Ende steht Zenk zufolge „die Konfrontation mit einer absoluten Diversität im Mittelpunkt; hier wird die Erfahrung einer wesentlichen Fremdheit Ausdruck verliehen, die allen ursprünglichen exotistischen Denkweisen deutlich widerspricht“ (Zenk 2003, S. 391).

Wenn Schlemmer davon berichtet, dass die ganze Sache ein großer Kompromiss gewesen sei, dann lässt sich dieser teilweise dadurch erklären, dass sich die drei Künstler in unterschiedlichen Stadien ihrer persönlichen Exotismus-Rezeption befanden. Mit Blick auf Tabelle 1 ist Bleis Plot der ersten Phase zuzuordnen. Vom burmesischen Puppenspiel nutzt er vor allem dessen exotischen Touch sowie die Minderung des Rechtfertigungsdrucks, indem er seine Kritik an bürgerlicher Doppelmoral in eine vorgeblich tradierte Typenkomödie transferiert. Ihm dient das Exotische als eine modische Maske, die sich im Nachhinein noch dazu als eine billige Replik herausstellt.

Tab. 1: Exotismus-Phasen (nach: Zenk 2009, S. 399)



Schlemmers Auseinandersetzung gilt hingegen einem zentralen Element der burmesischen Kunstform: der berechneten, überformten Bewegung, einem künstlich gestalteten, abstrahierten Raum, den der Künstler wie ein Marionettenspieler bedient. Er lässt die Puppen tanzen, er zieht die Fäden, er greift im wörtlichen Sinne ein, ordnet Farb-

assoziationen zu, richtet die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch ein reduziertes Bühnenbild und geometrisierte Körper auf deren Bewegungsspiel im Raum. Der Natur schaut er die mögliche Varianz ab und destilliert sie in Form. Schlemmer passt am ehesten in die mittlere Spalte der Tabelle nach Zenk; er sucht nach alternativen Möglichkeiten für seinen Ausdruck als Bildender Künstler. Seine Maske ist die Konstruktion. Hinter ihr verbirgt er seine Furcht vor der Improvisation. Die allerdings ist ein wesentlicher Bestandteil des burmanischen Marionettentheaters.

Paul Hindemith schließlich stößt das Publikum vor den Kopf, indem er ihm sein bildungsbürgerliches Halbwissen mit einem musikalischen Zerrspiegel vorhält. Zum Aufmarsch der Matadore aus Bizets *Carmen* treten die vier Damen des Kaisers auf, Chinoiserien Puccinis „machen sich zum Affen“, wohl nur zu gerne nutzt er das bei Blei vorgegebene Wagnerzitat, wenn statt des König Marke („Dies, Tristan, mir? Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog? Wohin nun Ehr und echte Art?“) nun König *Tha Bya* singt: „Kyce Waing, mir dies? Wohin nun Treue, da er sie verriet? Wohin nun Ehr und echte Art?“, als dieser davon ausgehen muss, dass sein General ihm hinterrücks die Damen ausgespannt hat.

„Kunst blättert den Kitsch vom Leben“ – Puppenspieler Hindemith

Während bei der Prager Uraufführung 1923 die Kritik lobend vermerkt, dass das *Tristan*-Zitat gestrichen wurde, ist es bei der Essener Aufführung Ende desselben Jahres offenbar wieder enthalten und wird nun sogar vereinzelt verstanden. So schreibt Max Hehemann in der *Essener Allgemeinen Zeitung* vom 7. Dezember 1923: „Der Frechdachs Hindemith läßt dazu das im Tristan von der Baßklarinette gesungene Marke-Motiv parodistisch von der Posaune tuten. Das ist nicht nur frech von Hindemith, sondern auch unglaublich komisch“ (Hehemann 1923, zit. nach Laubenthal 2002, S. xiii).

Joel Haney (2008) greift in seinem Aufsatz *Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and Musical Germanness after the Great War* mehrere Interpretationsansätze für die These auf, dass sich Hindemith mit den Werken, die nach dem Ersten Weltkrieg entstanden sind, gezielt gegen Anschauungen wendet, die im Kaiserreich die Erziehung zum typisch deutschen Bürger prägten. Dazu gehörte auch eine gewisse „Wagnerian overindulgence“ (Haney 2008, S. 349), eine Wagner-Trunkenheit, die auch andere Kunstschaaffende zu Persiflagen animierte, wie z. B. Friedrich Huch, zu dessen Puppenspiel-Parodie auf Wagners *Lohengrin* Hindemith die Musik für eine Aufführung im Haus Emmy Ronnefeldts 1916 schrieb. Haney sieht in dieser Komposition einen unmittelbaren Vorläufer für die *Nusch-Nuschi*-Parodie. In Hindemiths Leseliste von 1916 steht noch eine weitere Wagner-Parodie von Huch: *Tristan und Isolde* für Schattenspielfiguren (Haney 2008, S. 350), die typisch für den ostasiatischen Raum sind. Eine Anspielung auf den zweiten Akt von Wagners *Tristan* findet sich, so Stephen Hinton, bereits in Hindemiths *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Hinton 1996, S. 86), eine bewußte Parodie hingegen stelle der Posaunen-Einwurf im nur kurz darauf begonnenen *Nusch-Nuschi* dar, der das *Tristan*-Motiv wörtlich zitiert: „*Tristan* hat dabei, vor allem im zweiten Beispiel, symbolischen Charakter. Er repräsentiert die ganze, im expressionistischen Geist von Bloch beschworene Tradition des Espressivo, die in den eigentlichen Expressionismus der Wiener Schule mündet. Wenn wirklich im zweiten Beispiel der Expressionismus, wie Utitz gesagt hätte, überwunden

wurde, dann so, daß damit auch die ganze spätromantische Musikästhetik infrage gestellt wurde“ (Hinton 1996, S. 88, Herv. im Orig.).

Dass gerade das *Tristan*-Zitat für derartige Aufregung sorgte, lag also wohl daran, dass allein schon die Sage, mehr aber noch Wagners Oper zu einem ‚teutschen Heiligtum‘ stilisiert wurde. Dabei besteht das *Nusch-Nuschi* aus einer Vielzahl weiterer Zitate aus damals wie heute beliebter Opern- und Programmmusik. Seine unterschiedlich auffällig in Szene gesetzten Scherze markiert Paul Hindemith übrigens – wie der Kasper im Puppentheater – nur eben musikalisch: u. a. durch Zitate aus Richard Strauss’ *Eulenspiegel*.

Mit kompositorischen Mitteln dekuviert er, dass sich sein Publikum beim Besuch der Oper nur zu gerne in scheinbar fremde Welten führen lässt – und zwar immer wieder in dieselben, bis sie ihm heimisch geworden sind, was gar nicht schwer fällt, da die musikalische Sprache dieser Opern doch der eigenen Kultur entstammt und bestenfalls Anklänge an irgendwie Befremdliches enthält. Hindemith verweist sein Publikum also darauf, dass es – um mit Zenk zu sprechen – in der Spätphase des Exotismus hört, dass es das Fremde meidet, weil es desillusioniert ist, nicht mehr hoffen darf, die Erfüllung seiner Wünsche in der Fremde zu finden und sich daher diese Wunscherfüllungsfremde in einer eigenen Traumwelt zimmert. Es fällt auf die simplen Tricks der Komponisten herein, und auch das komponiert Hindemith: auf die Trillerflut im Marsch Bizets, auf die unendlichen chromatischen Sequenzen bei Puccini, auf das düstere Leitmotiv bei Wagner. Bei ihnen allen geht es um eine existenzielle Erfahrung, um betrogene Liebe.

Eine Aufgabe der Puppenspieler ist es, dem Publikum tieferen Einblick in dessen eigene Welt zu geben. Vermittelt über die Puppe lassen sich auch unangenehme Wahrheiten aussprechen. Hindemiths „Puppen“, die Motive, haben – gemessen am schnell wieder verebbenden Tumult – ihre Aufgabe standesgemäß erfüllt.

Das Ziel ist Kommunikation

Paul Hindemith vereinte in seinem gesamten Leben das künstlerische Schaffen mit der Lehre. Sein hoher pädagogischer Impetus spricht auch aus den Vorträgen, die er 1949/50 als Inhaber des Charles Eliot Norton Lehrstuhls für Poetik an der *Harvard University* hielt. In ihrer verschriftlichten Fassung *A Composer's Word. Horizons and Limitations* erläutert er in Kapitel 9 *Education*, welche Voraussetzungen dafür gegeben sein sollten, wenn sich jemand für den Beruf des Komponisten entscheidet und auf welche Weise ein guter Kompositionsunterricht dazu beitragen könnte, ihn auf diesen Beruf hinlänglich und realistisch vorzubereiten.

“[...] music cannot be invented without a specific creative talent. This talent cannot be implanted in people, like good manners or smallpox bacilli, and composing cannot be taught the democratic way. If there is anything remaining in this world that is on the one side basically aristocratic and individualistic and on the other as brutal as the fights of wild animals, it is artistic creation. It is aristocratic, because it is the privilege of a very restricted number of people. If it could be democratized, it would lose its quality as an art, become reduced to a craft, and end as an industry. In many branches of our musical life we already have reached this lowest, industrial phase, as we let musical democracy have its unbridled way. Artistic creation is individualistic,

because it is as private as your dreams; nobody can interfere with your artistic phantasms, and although physical powers may prevent a work of art from coming into structural existence, the individualistic act of creation in the artist's mind can never be touched. And finally, artistic creation is excessively brutal, because works that have no strength are eliminated and forgotten like living beings that cannot survive the struggle of life, and no reasoning, no excuse can prolong their life or protect them against the crude power of the stronger work.

Although artistic creation cannot be governed and rationalized by democratic methods, although democratic methods of teaching cannot produce a creative talent, nothing is to be said against a spirit of true democracy in the admission to creative instruction, provided we develop an equally well-functioning weeding system that removes the weaklings, the unfoundedly presumptuous, and the untalented.” (Hindemith 1952, S. 182f.)

‚Undemokratisch‘, ‚individualistisch‘ und ‚privat‘ sind hier wohl die wesentlichen Attribute, die Hindemith einer wahrhaft künstlerischen Produktion zuschreibt. Wenn dem so ist, dann steht eine solche Komposition per se dem vorherrschenden Publikumsgeschmack entgegen, muss widerständig und über einen langen Zeitraum hinweg widerstandsfähig sein¹⁴ und gibt zugleich eine private Ansicht des Komponisten preis – wie schreibt Hindemith? „As private as your dreams“. Indem dieser aber mit seinem künstlerischen Produkt an die Öffentlichkeit geht, stellt der Komponist sein Werk bewusst zur Diskussion. Auch darüber denkt Hindemith intensiv in dem angesprochenen Kapitel nach und gibt dem Lehrer mit auf den Weg „for heaven’s sake, have the courage to discourage his ambitions as a composer, if his productions are worthless as an artistic communication“ (Hindemith 1952, S. 184). Hindemiths *Nusch-Nuschi* erweist sich damit auch in weiterführender Perspektive als gelungene künstlerische Aussage, denn vermittelt über die Überzeichnung und damit Verfremdung des dem bildungsbürgerlichen Publikum des beginnenden 20. Jahrhunderts scheinbar Vertrauten regte sie (gelungen kunstpädagogisch) zur Kommunikation – auch – über künstlerische Fragen an.

¹⁴ Jürgen Oelkers benennt als eine Eigenschaft von Bildung, dass sie eine Zumutung sein müsse: „Bildung hat mit Auffassung und Wahrnehmung, darauf bezogen mit Geschmack und Urteilskraft zu tun, die nur langwierig aufgebaut werden können, Umwege gehen müssen und sich nicht mit einem Instant-Produkt besorgen lassen. In diesem Sinne verlangt Bildung viele vergebliche Anstrengungen und ist schon aus diesem Grunde eine Zumutung. Qualitätsbewusstsein oder Urteilskraft entstehen erst ganz allmählich und benötigen viele Versuche“ (Oelkers 2012, S. 6). Demzufolge muss ein Kunstwerk sogar das Potenzial besitzen, den Rezipienten dauerhaft Widerstand entgegenzusetzen, wenn es bildend wirken will.

Literatur

- Bach, Ulrich E. (2010). „Das ist doch eine glatte Quittung über die völlige Irrelevanz dieses meines Lebens und Tuns“: Franz Bleis einsames Exil. In J. M. Spalek, K. Feilchenfeldt & S. H. Hawrylchak (Hrsg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. USA. Supplement 1* (3, S. 3–13). New York: De Gruyter.
- Bongie, Chris (1991). *Exotic Memories. Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*. California: Stanford University.
- Briner, Andres, Rexroth, Dieter & Schubert, Giselher (Hrsg.) (1988). *Paul Hindemith. Leben und Werk*. Mainz: Schott.
- Bruhn, Siglind (2009). *Hindemiths große Bühnenwerke. Hindemith-Triologie: Bd. 1*. Waldkirch: Gorz.
- Der Spiegel (1950). Gebt mir mal ne Bratsche. *Der Spiegel*, 15.6.1950 (24). Verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44448683.html> [17.8.2013].
- Droste, Magdalena (1993). *Bauhaus: 1919-1933*. Köln: Benedikt.
- Finscher, Ludwig & Reißinger, Marianne (Hrsg.) (1975): *Paul Hindemith. Sämtliche Werke: Bd. I, 3*. Schott: Mainz.
- Halm, August (1916). *Von Grenzen und Ländern der Musik: Gesammelte Aufsätze*. München: Müller.
- Haney, Joel (2008). Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and Musical Germanness after the Great War. *The Journal of Musicology*, 25 (4), 339-393.
- Hindemith, Paul (1920). *Das Nusch-Nuschi: Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt, op. 20. Text von Franz Blei*. Mainz: Schott Music.
- Hindemith, Paul (1952). *A Composer's Word. Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hinton, Stephen (1996). Expressionismus beim jungen Hindemith? In S. Schaal & L. Schader (Hrsg.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation* (S. 79–92). Mainz: Schott.
- Hoffmann, Stephan (2012). *SWR2 Musikstunde mit Stephan Hoffmann. „Junge Hure – alte Betschwester“*. Die unterschiedlichen Seiten des Paul Hindemith. Folge 1: Hindemith, der junge Wilde. Redaktion: Bettina Winkler Manuskript der Sendung vom 8.10.2012, 9.05-10.00 Uhr.
- Kalka, Joachim (2004). Der Trüffelfisch. *Spiegel online*, 28.9.2004. Verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/a-320395.html> [17.8.2013].
- Ko, Kyaw M. (2010). *A set of 28 Myanmar Marionettes with Explanation*. Verfügbar unter: <http://de.slideshare.net/kyawmyoko/28-puppets-wirh-explanation> [17.8.2013].

- Ko, Kyaw M. (2013). *Myanmar Marionettes (Yoke Thay)*. Verfügbar unter: <http://de.slideshare.net/kyawmyoko/presentation-about-myanmar-marionettes-theater> [17.8.2013].
- Künzel, Benjamin & Meier-Künzel, Silke (2009). Sancta Susanna: Plädoyer für die Sinnlichkeit. In Theater Ulm (Hrsg.), *Spielzeit 2009/2010. Die Sieben Todsünden/Sancta Susanna – Materialsammlung*. Verfügbar unter: http://theater.ulm.de/archiv/spielzeit-09-10/documents/einblicke-texte/Susanna-Suenden/materialsammlung_todsunden-susanna.pdf [17.8.2013]
- Lagaly, Klaus (1993). Hindemiths Einakter-Triptychon und Puccinis „IL Trittico“: Analogien und Unterschiede. In J. Berger & K. Velten (Hrsg.), *Experiment und Erbe. Studien zum Frühwerk Paul Hindemiths* (Schriftenreihe der Musikhochschule des Saarlandes 2, S. 43–60). Saarbrücken: Pfau.
- Laubenthal, Annegrit (1996). Ausgerechnet der frühe Hindemith. In S. Schaal & L. Schader (Hrsg.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation* (S. 93–105). Mainz [u.a.]: Schott.
- Laubenthal, Annegrit (2002). Einleitung. In A. Laubenthal & L. Schader (Hrsg.), *Das Nusch-Nuschi op. 20. Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt. Text von Franz Blei* (S. ix–xiv). Bd. 1,2. Mainz: Schott.
- Marx, Peter (2011). „Mottenkäfig“ begeistert in Irkutsk. *Pforzheimer Zeitung*, 13. September 2011. Verfügbar unter: http://www.pz-news.de/nachrichten_artikel-Mottenkaefig-begeistert-in-Irkutsk-_arid,293620.html [17.8.2013].
- Mitterbauer, Helga (2003). *Die Netzwerke des Franz Blei: Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- Musil, Robert (1929/1978). Der Schwärmerskandal (1929). In *Robert Musil. Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik* (Adolf Frisé, Hrsg.). Gesammelte Werke: Bd. 2. Reinbek: Rowohlt.
- Nägele, Reiner (1995). *Hoch Stuttgart! Hoch die Musik-Kritik! Hoch die Säue! Paul Hindemith in Stuttgart*. Stuttgart: WLB (Katalog zur Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 16. November bis 22. Dezember 1995. Geleitwort: Hans-Peter Geh.).
- Oelkers, Jürgen (2012). *Kultur, Provokation, Bildung*. Vortrag im Institut für Gestaltungspraxis und Kunstwissenschaft der Universität Hannover am 31. Oktober 2012. Verfügbar unter: <http://www.ife.uzh.ch/research/emeriti/oelkersjuergen/vortraegeprofoelkers/vortraege2012/HannoverProvokation.pdf> [18.8.2013].
- Scheper, Dirk (1970). *Oskar Schlemmer – das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Dissertation. Wien: Universität Wien.
- Schlemmer, C. Raman (1994). *Bühne, Theater, Ballett*. Stuttgart: Hatje.
- Schmidt, Kurt (1985). Das mechanische Ballett – eine Bauhaus-Arbeit. In E. Neumann (Hrsg.), *Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen* (erweiterte Neuausgabe, S. 55–58). Köln: DuMont.

Schubert, Giselher (1988). *Booklettext zu „Das Nusch-Nuschi. Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt“*. RSO Berlin, Dir. Gert Albrecht. CD, WER 60 146-50. Verfügbar unter: http://www.wergo.de/shop/de_DE/products/show,93462.html [18.8.2013].

Singer, Noel F. (1992). *Burmese Puppets*. Oxford: Oxford University Press.

Thoreau, Henry D. (1949). *Walden oder Leben in den Wäldern* (Orig.: „Walden; or, Life in the Woods“, 1854. Übersetzt von Anneliese Dangel). Leipzig: Dieterich.

Zenk, Volker (2003). *Innere Forschungsreisen: Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Oldenburg: Igel.