

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 41 (1978)

Artikel: Puppentheater in der Schweiz
Autor: Bissegger, Ursula
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986671>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

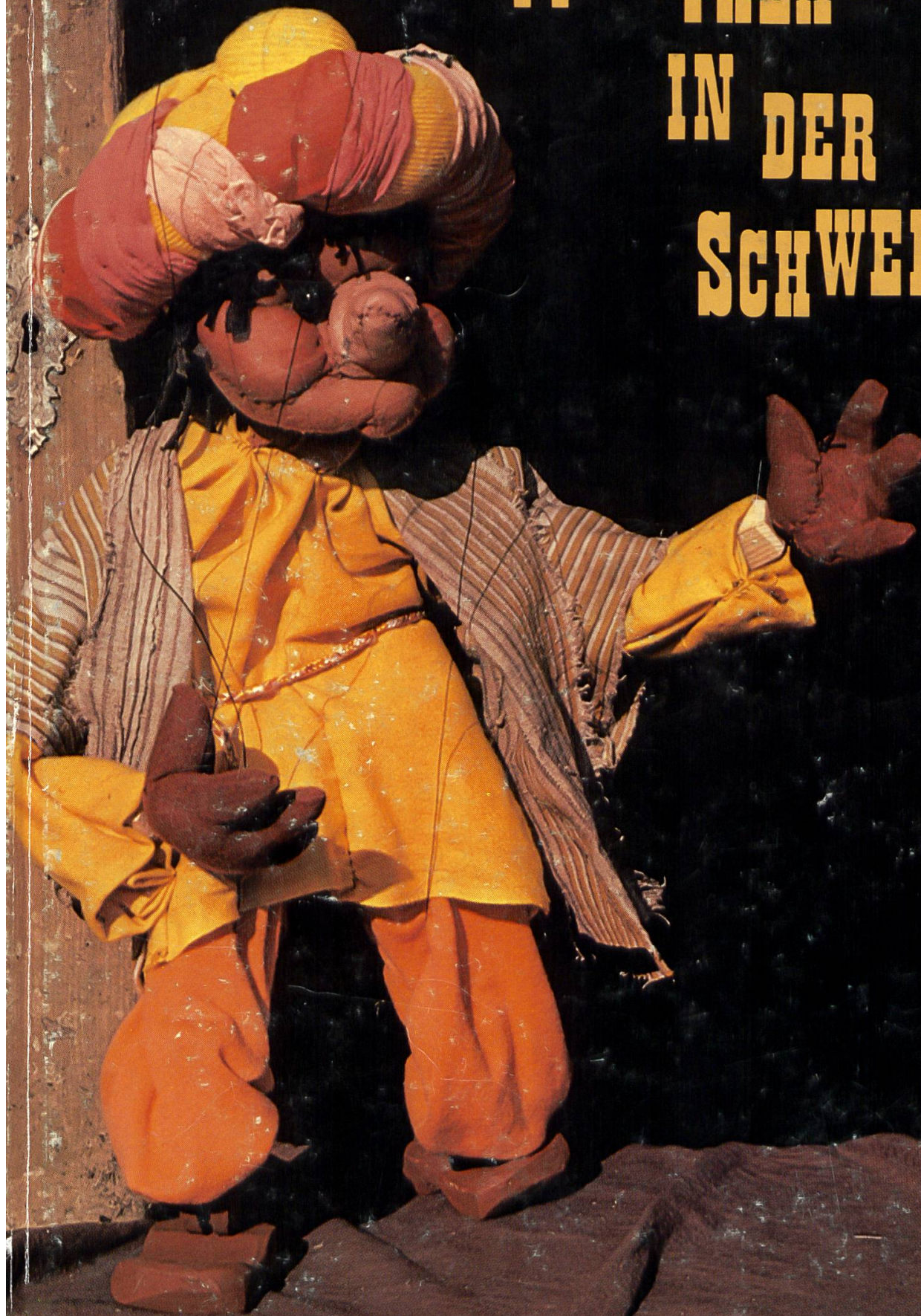
Terms of use

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

Download PDF: 16.03.2026

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

PUPPEN THEATER IN DER SCHWEIZ



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Schweizer Theaterjahrbuch Nr.41/1978

Société Suisse du Théâtre

Annuaire du Théâtre Suisse no 41/1978

Società Svizzera di Studi Teatrali

Annuario del Teatro Svizzero no 41/1978

Theaterkultur-Verlag

Editions Theaterkultur

Edizione Theaterkultur

Richard Wagner-Strasse 19

8002 Zürich

"... Eines scheint sicher: die Puppen-
kunst ist über den Berg, man kann sie
nicht mehr wegdenken, nur noch aus-
denken, und keine Zeit verlieren, wenn
man sie sich ausdenkt..."

(Elisabeth Brock-Sulzer)

PUPPEN THEATER IN DER SCHWEIZ

Ursula
Bissegger

/



Redaktion
L. Benz-Burger
8002 Zürich

Titelbild:

·Puppentheater Hanspeter Bleisch, Henggart:

Der kleine Muck aus der gleichnamigen

Inszenierung, 1978.

Tischmarionette, gestaltet von Ursula Bleisch.

Foto: Ursula Bleisch

Copyright 1978 by Theaterkultur-Verlag, 8002 Zurich

Printed in Switzerland

by Druckerei AG Höngg, 8049 Zurich

Die Schwarz-Weiss Fotos stammen, wenn nicht
anders angegeben, von H. Kaspar Frei.

INHALTSVERZEICHNIS

9	Geleitwort
10	Puppentheater: eine Theaterkunst im Wandel
17	Einleitung
I	
25	Zur Geschichte des europäischen Puppentheaters
II	
37	Zur Geschichte des Puppentheaters in der Schweiz
III	
42	Die Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler
IV	
47	Die verschiedenen Puppenarten
48	Handpuppen
53	Die Marionette
56	Stab- und Stockpuppen
58	Schattenfiguren
60	Mischformen
V	
	Spektrum des schweizerischen Puppenspielschaffens seit 1903
	Marionettenbühnen
62	Das Marionettentheater St. Gallen 1903-43
72	Das Schweizerische Marionettentheater von 1918-1935
85	Die Zürcher Marionetten von 1942-1960
97	Les Marionettes de Genève
104	Das Marionettentheater Ascona
113	Das Basler Marionettentheater
129	Die Loosli-Marionetten
147	Die Marionettenbühne Unterengstringen
	Handpuppenspiel
155	Adalbert Klinglers Künstlerkasperli
162	Die Handpuppenspielerin Therese Keller
171	Die Zofinger Puppenbühne
181	Die Handpuppenspielerin Käthy Wüthrich

	Andere Formen
193	Puppenkabarett Fred Schneckenburger
202	Das St. Galler Puppentheater
216	Hans und Hanspeter Bleischs Stabpuppen
223	Puppen- und Schattenspielbühne Monica Demenga
233	Piccolo Teatro di Lugano
238	Das Birne-Ensemble Berlin
248	Samuel Eugster
VI	
251	Uebrige Puppenbühnen: aktive und stillgelegte
252	Uebersichtskarte der aktiven Bühnen
254	Verzeichnis der aktiven Bühnen
281	Verzeichnis der stillgelegten Bühnen
282	Uebersichtskarte der stillgelegten Bühnen
VII	
	Wandel im schweizerischen Puppentheater
292	Figuren
295	Ausstattung
297	Bühnentechnische Einrichtungen
301	Spieltexte
307	Publikum
VIII	
	Das Puppenspiel in der Erziehung
311	Pädagogische und kreative Möglichkeiten
316	Puppenspiel als heiltherapeutisches Mittel
320	Eigene Erfahrungen mit dem Puppenspiel
	Stabpuppenspiel in einer 3. Realklasse
331	"Der Zauberlehrling", ein Stabpuppenspiel, in einer Klasse der Oberstufe
342	Zusammenfassung
	Anmerkungen
IX	
	Anhang
347	Spielplan des St. Galler Marionettentheaters
348	Spielpläne 1918-1935 "Schweizerisches Marionettentheater"

-
- 349 Spielpläne 1942-1960 der Zürcher Marionetten
351 Die Aufführungen der Zürcher Marionetten von 1950-1960
352 Spielplan 1930-1973 der Marionettes de Genève
355 Liste der von 1937-1960 gespielten Stücke des Marionetten-
theaters Ascona (ohne Reprisen)
358 Plakat des Marionettentheaters Ascona
359 Auszug aus dem Regiebuch "Fahrendes Volk"
363 Inszenierungen des Basler Marionettentheaters
364 Chronologische Zusammenstellung der Inszenierungen von
Peter W. Loosli
365 Die wichtigsten Stücke Adalbert Klinglers
366 Liste der meistgespielten Stücke von Therese Keller
367 Liste der Aufführungen von Schneckenburgers Puppenkabarett
369 Schluss des Regiebuches "Der Unentschlossene"
371 "An eine abstrakte Puppe", Gedicht von Rudolf Stössel
372 Inszenierungen des St. Galler Puppentheaters
377 Programm zu "press-iflage"
381 Technische Angaben von Monica Demenga und Willi Nussbaumer
zu ihren Figuren und der demontierbaren Puppen- und
Schattenbühne
383 Chronologische Zusammenstellung von Polettis Schaffen:
Wichtigste Inszenierungen
385 Von Kindern gestalteter Programmzettel,
"Atelier des marionettes", Ursula Tappolet
386 Einladung zum "Zauberlehrling"
387 Zürichdeutsche Bearbeitung von Goethes "Zauberlehrling"
Literatur
390 Bücher
394 Zeitschriften, Broschüren und Kataloge
397 Verzeichnis der Schweizer Puppenbühnen
404 Nachwort
408 Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für
Theaterkultur
414 Der Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für
Theaterkultur
416 Der Vorstand der Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler
-

GELEITWORT

In den vergangenen Jahrzehnten hat das Puppentheater (Marionetten, Handpuppen und Mischformen) im In- und Ausland erfreulicherweise grossen Aufschwung genommen bei immer noch wachsender Bedeutung im Kunstschaffen und innerhalb der Pädagogik.

Deshalb sieht es die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur als ihre Aufgabe an, die vorliegende Untersuchung und möglichst umfassende Dokumentation des Puppentheaters in der gesamten Schweiz, die Entwicklung und die Tendenzen, einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Nach wesentlichen Hinweisen auf die Geschichte des europäischen und des schweizerischen Puppentheaters erfolgt mit reichem Bildmaterial eine objektive, wertfreie Darstellung der verschiedenen Gruppen und Formen des Puppenspiels in den einzelnen Landesteilen. Der Wandel in der Gestaltung der Figuren, der Ausstattung und der bühnentechnischen Einrichtungen, ferner die kreativen Möglichkeiten im Schulunterricht und in der Heiltherapie werden aufgezeigt. Dies mit dem Ziel, den Standort des Puppentheaters seiner Bedeutung entsprechend zu definieren und Grundlagen zu schaffen für weitere Untersuchungen auf diesem, für unser kulturelles Leben wichtigen Gebiet.

Dank zu sagen ist der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft für ihre finanzielle Unterstützung.

K.G. Kachler

Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur

PUPPENTHEATER : EINE THEATERKUNST IM WANDEL

Für das Puppentheater eine Lanze zu brechen, ist nicht mehr ein ganz so undankbares Unterfangen wie auch schon. Man braucht nicht mehr zu befürchten, dazustehen, wie eben dieser wackere Spinner, der Meister Pedros Puppenmohren zusammenhieb. Es gibt heute mehr und bessere und andere Inszenierungen als früher. Die Chance, sie auch zu sehen, ist grösser geworden. Die Spielweisen haben sich gegenüber früher vervielfältigt. Man kann als Verfechter der Puppentheaterkunst eher damit rechnen, nicht mehr ins Leere zu stossen. Dafür sorgen die sechs Dutzend Puppentheaterbühnen in unserem Lande, die nach einer Statistik der "Vereinigung schweizerischer Puppenspieler" eine alljährliche Zuschauerschaft von mindestens 600 000 Menschen erreichen. Dafür sorgen auch die hiesigen Gastspiele erfolgreicher Theater des Auslandes. Dafür sorgt ebenso eine langsam in Erscheinung tretende Literatur, die über Kulturgeschichtliches und Bastelanleitungen hinaus sich ernsthaft mit der Spezifik dieses Mediums auseinandersetzt.

Ursula Bisseggers umfangreiche Arbeit, die hier zum erstenmal einem grösseren Leserkreis zugänglich gemacht wird, gehört in diesen Zusammenhang. Sie bringt im grossen und ganzen eine mit wissenschaftlicher Methodik erstellte Bestandesaufnahme der schweizerischen Puppentheater und ihrer Leistungen. Sie versucht aber auch, dem Wandel gerecht zu werden, der sich während der 70 Jahre einer Pflege dieser Theaterkunst in unserem Lande vollzogen hat und weiter vollzieht.

Wie hinlänglich bekannt, hat das Puppentheater eine lange Tradition: sie wird auch heute noch von Puppenspielern selbst nicht selten zur Rechtfertigung für ihr Tun herangezogen und zitiert. Die meisten jedoch - vor allem die vielen jüngeren Spieler - haben ein eher gebrochenes Verhältnis zu ihr. Manche schütteln sie ärgerlich ab, denn sie scheint ihnen den Weg zu einer vollen Anerkennung ihrer Kunst eher zu verbauen als zu ebnen. Modernes kreatives Puppentheater setzt sich über tradierte Formen hinweg oder macht ihre Elemente einer neuen schöpferischen Gestaltung dienstbar. So ist die Auseinandersetzung mit der Tradition auch zu einer Frage der darstellerischen Mittel geworden. Europäisch gesehen, führt der Weg vom Volkstheater der Jahrmärkte und Kirchweihen, dem "théâtre du pauvre" vergangener Jahrhunderte, zu einer sich ihrer spezifischen Ausdrucksmittel bewusst werdenden Theaterform, die ein Publikum zu erobern im Begriffe ist, dessen Zusammensetzung keinen Einschränkungen mehr unterliegt. In diese Entwicklung gehören auch die Versuche, den belasteten Begriff "Puppentheater" durch einen umfassenderen zu ersetzen wie etwa "Theater mit Figuren", "théâtre de l'animation". Die Geschichte des europäischen Puppentheaters ist lang und kompliziert und wegen der Unzulänglichkeit ihrer Quellen schwer zu erforschen. Für das Gebiet der heutigen Schweiz konnte bisher keine Tradition aufgezeigt werden, und höchst wahrscheinlich gibt es auch keine. Die immer wieder hier auftretenden Wandertruppen, bezeugt durch amtliches Bewilligungswesen, haben vor Beginn unseres Jahrhunderts keine schöpferischen Funken zurückgelassen.

Was dann gezündet hat, waren ausländische Ausformungen des Puppentheaters, die sich bereits über die im Ursprungsland vorgefundene Tradition erhoben hatten: das literarische Marionettentheater und das "künstlerische" Handpuppentheater für Kinder. Ursula Bissegger hat die Details dieses "Transfers" anhand der Bühnengeschichten heute noch aktiver und vergangener Theater zusammengestellt. Einmal angesiedelt, wurde das Puppentheater dieser beiden "Sparten" bei uns äusserst fruchtbar, blieb aber im wesentlichen auf einen Liebhaberkreis von Erwachsenen beschränkt oder - als Handpuppenspiel - auf ein Kinderpublikum. Seine Leistungen auf diesen Gebieten sind unwidersprochen und bereichern einige Abschnitte der modernen Geschichte des europäischen Puppenspiels. Stellvertretend für alle seien die wegweisenden Inszenierungen des "Schweizerischen Marionettentheaters" in Zürich und das Lebenswerk der Berner Berufsspielerin Therese Keller erwähnt. Das heutige Puppentheater steht zum Teil immer noch im Bann dieser Vorbilder. Man denkt bei seiner Erwähnung an Marionetten und verweist - zu unrecht oft - auf Genüssliches en miniature. Man denkt ans Handpuppentheater und sieht in ihm - ebenso ungerechtfertigterweise - eine blosse Spielerei für Kinder: Kasperlitheater, du guignol. Puppentheater findet eben statt wie Volkstheater, Maskentreiben und Vereinsanlässe. Es ist weitgehend anonym und wird als Randerscheinung der "eigentlichen" Theaterkultur verstanden. In den Schubladen liegt das Urteil obenauf. Nur in Ausnahmefällen findet man beispielsweise eine kritische Beschäftigung kompetenter Journalisten mit dieser Kunst, flies-

sen ihr (auch noch so bescheidene) Mittel der öffentlichen Hand zu, erzeugt sie (etwa im Vergleich zu Theater, Film, Pantomime) eine nennenswerte Sekundärliteratur.

Die Veröffentlichung dieser Arbeit mag helfen, das Anerkennungsdefizit etwas zu verbessern, Vorurteile abzubauen. Das Theater mit Puppen und animierten Objekten ist und kann mehr als sein Ruf. Es hat - vor allem in jüngster Zeit - an Relevanz gewonnen, ist "unterwegs" zu einer autonomen Theaterkunst, die ihre eigene "Sprache" hat.

Das Selbstverständnis der heute aktiven Puppentheater-Macher wird von einer weltweiten Anerkennungswelle für ihre Kunstform getragen. Bestimmend für viele Ensembles wird der durch die "Union internationale de la Marionnette" erleichterte Erfahrungsaustausch über die Grenzen hinweg. Als Vorbilder leuchten erfolgreiche Theater aus Ost und West, deren Inszenierungen durch Gastspieltourneen, auf internationalen Festivals und über die TV-Kanäle erlebbar geworden sind. Sie spornen zu eigenen besseren Leistungen an, erweitern das technische und gestalterische "Know How", führen zu kritischer Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen.

Sukkurs erhielten die Puppenspieler auch von anderer Seite. Das weltweite Bemühen einsichtiger Pädagogen und Theaterfachleute zur Schaffung eines neuen Kindertheaters gab ihrem viel älteren Bemühen auf diesem Gebiet und ihren unzweifelhaften Erfolgen einen neuen Stellenwert. Da die Schweizer Puppenspieler keine erzieherisch dubiose Jahrmarktstradition zu überwinden hatten,

schufen sie - wenn auch mit traditionellen Mitteln - ein von hoher Verantwortung getragenes Kindertheater, das heute wie nirgendwo in den westlichen Staaten eine so intensive Pflege erfährt. Die Erweiterung des figürlich-szenischen Vokabulärs erschliesst ihnen neue Stoffe, Spielweisen und Spielräume und lässt ihr Theater, noch stärker als zuvor, zum Theater der mitgestaltenden Phantasie werden, mit der die Kinder unsere Welt beispielhaft und spielerisch begreifen lernen. Ihre Leistung auf diesem Gebiet, die der phantasieabtötenden Konsumhaltung vor den Bildschirmen diametral entgegensteht, kann nicht hoch genug veranschlagt werden. "Autonomes" Puppentheater ist episches Theater mit bildnerischen Mitteln. Es ist ein Theater, das sich der Wirkung von Symbolen, Metaphern und Allegorien bewusst ist. Diese Darstellungsmittel ersetzen, verdeutlichen oder überhöhen das Wort. Bilder, Gestalten, Farben, Schatten und Licht, im Spiel "beseelt" und mit Sinn ausgestattet, sind die Elemente seiner Sprache. Musik erhöht seine Wirkung dort, wo sie den Zuschauer direkt trifft: auf der Ebene des Unbewussten, des Gemüts. Hier liegt auch seine Stärke, und sie ist durchaus nicht auf ein Kinderpublikum beschränkt. In der Allgemeinverständlichkeit seiner Sprache trifft sich hier modernes Puppentheater mit dem alten der Jahrmärkte. Die Publikspieler vergangener Zeiten erreichten mit ihrem kruden Masken- und Aktions-theater wirklich das Volk. Im Foyer liess der Deutsch-Amerikaner Peter Schumann, Schöpfer des "Bread and Puppet Theater", dieses Jahrmarktsspiel auferstehen, als er vor zwei Jahren in Zürich gastierte (Theater 11). Die Arbeiten dieses von der Kritik enthu-

siastisch begrüsstes Theaterkollektivs haben nicht nur bei den Puppenspielern, sondern im Theater überhaupt, ihre Spuren hinterlassen.

So beginnt sich der enge Blickwinkel, unter dem das Puppentheater bisher gesehen wurde, langsam zu öffnen. Noch stehen einer Entfaltung dieser Kunst grosse Hindernisse im Wege, wie die Lektüre von Ursula Bisseggers Darstellung unschwer erkennen lässt. Die (bei Berufsspielern) wirtschaftlich bedingte Bindung an kleine Ensembles ist nur einer der Gründe dafür. Ein anderer ist das Fehlen jeder Ausbildungsmöglichkeit: der Alleskönner und Autodidakt bestimmt noch weitgehend das Bild des schweizerischen Puppentheaters. Es ist ein Tummelfeld der Amateure, aus dem erst wenig Leistungen herausragen, die professionellen Charakter haben. Sie sind unter den Wanderbühnen zu suchen, deren Ensemblemitglieder eine zumindest mediumbezogene Ausbildung an Kunst- und Theaterschulen erfuhren. Hervorragende Inszenierungen erbringen auch ortsgebundene Theater (Genf, St.Gallen), die dank Subventionen fähige Teams aufbauen, sowie Künstler und Theaterfachleute heranziehen können.

Ein wichtiges Gebiet, dem die Autorin zurecht einen eigenen Abschnitt widmet, ist das Schultheater mit Puppen und Figuren. Das pädagogische Puppenspiel hat wohl von der aufgezeigten Entwicklung am meisten profitiert: die theatermässige Darstellung altersgemässer Spielinhalte in Schule und Kindergarten durch die Schüler und Kinder selber ruft geradezu nach Spielformen, die

sich nicht im dilettantischen Kopieren des "grossen" Theaters erschöpfen. Impulse in dieser Richtung sind in den letzten Jahren von verschiedenen Puppentheatern ausgegangen, am nachhaltigsten von dem von Hanspeter Bleisch geleiteten.

Es ist zu hoffen, dass die Publikation dieses detailreichen Ueberblicks eine weitergehende Zusammenarbeit von Theaterpädagogen und Puppenspielern zu stimulieren vermag.

Gustav Gysin

Gustav Gysin, Lehrer in Basel; Beschäftigung mit Studenten- und Schultheater, seit 1957 auch mit Puppentheater (zuerst als Mitarbeiter beim "Basler Marionettentheater") und seit 1968 Redaktor der Zeitschrift "puppenspiel und puppenspieler", Vorstandsmitglied bei der Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler und bei der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für das darstellende Spiel in der Schule.

EINLEITUNG

Die Anregung zu dieser Arbeit kam von einer eindrucklichen Ausstellung "Lebendiges Puppentheater", die im Januar 1971 im Gewerbemuseum Winterthur stattgefunden hatte. Die Fülle und künstlerische Vielfalt der ausgestellten Puppen, von denen die meisten das heutige schweizerische Puppentheater repräsentierten, erstaunte und faszinierte mich. Von den über zwei Dutzend schweizerischen Puppenspielern, die an dieser Ausstellung teilgenommen hatten, war mir vorher nur ein einziger Name als Vertreter dieser Kunstrichtung bekannt gewesen.

Die ausgezeichneten internationalen Puppenspielaufführungen, die im gleichen Jahr im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien im Rahmen der Wiener Festwochen gezeigt wurden und an denen keine schweizerische Bühne vertreten war, bestärkten den Entschluss, eine theaterwissenschaftliche Untersuchung über den Stand des heutigen Puppentheaters in der Schweiz zu machen.

Die Arbeit sollte ein möglichst umfassendes und vollständiges Bild der heutigen "Puppentheater-Szene Schweiz" vermitteln. Da die Tradition dieser Kunst in der Schweiz aber nur bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts zurückreicht, wurde die Arbeit gleichzeitig eine Studie von der ersten festen Marionettenbühne bis zu den heute noch bestehenden Puppentheatern.

Methodisch wurde ein rein deskriptives Vorgehen gewählt, da dieses die beste Gewähr für eine weitgehend objektive und wertfreie Darstellung des Vorhandenen zu geben schien, welche bei der Arbeit als vordergründiges Problem dagestanden hatte.

Sie versteht sich somit als eine Grundlagenarbeit, welche als Basis für weitere Untersuchungen oder Gegenüberstellungen auf diesem Gebiet dienen könnte. Analysen über die in letzter Zeit stark aufgekommenen Puppenspiele auf Schallplatten und im Fernsehen, auf die in dieser Arbeit nicht eingegangen wird, wären zu begrüßen.

In der vorliegenden Arbeit sind alle Bühnen erfasst, deren Leiter Mitglied der "Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler" sind. Auch wurde allen Bühnen nachgegangen, die durch Rezensionen in der Fachliteratur und in der Tagespresse auf sich aufmerksam gemacht hatten.

Von der Fülle des Materials her war es nicht möglich gewesen, jede Bühne gleich ausführlich zu behandeln. Es stellte sich deshalb das Problem, die erfassten Bühnen in eine sinnvolle Reihenfolge innerhalb der Arbeit zu bringen.

Eine subjektive Auswahl für den Hauptteil liess sich nicht umgehen. Die entscheidenden Auswahlkriterien dabei waren die künstlerische Bedeutsamkeit, die Popularität sowie die Grösse und Lebensdauer einer Bühne.

Die Gliederung des Hauptteils wurde nach den bis vor kurzem geltenden Unterscheidungen in Marionettenbühnen, Handpuppentheater und Stabpuppenbühnen vorgenommen, wobei der letzte Begriff durch die Bezeichnung "Neue Formen" erweitert worden ist.

Wenn diese klare Trennung auch nicht mehr für alle hier beschriebenen Bühnen zutrifft, wie es sich herausstellen wird,

so schien diese Einteilung doch günstig zu sein, da sie eine rangfreie Gliederung ermöglichte. Die Reihenfolge innerhalb der einzelnen Gruppen markiert keinen künstlerischen Stellenwert, sondern erfolgte in chronologischem Sinne.

Dem Hauptteil angegliedert ist je ein Verzeichnis der aktiven und stillgelegten Bühnen. In alphabetischer Reihenfolge ihres geographischen Standortes finden sich hier Angaben über die Entstehung, die künstlerischen Aktivitäten und über die eventuelle Schliessung.

Zwei Karten vermitteln einen Ueberblick über die geographische Verteilung sowohl der aktiven als auch der stillgelegten Bühnen innerhalb des Landes. Durch Symbole machen sie darauf aufmerksam, ob es sich dabei um eine Marionetten-, Handpuppen- oder um eine Bühne handelt, die mit andern Figuren spielt.

Als Ergänzung zum eigentlichen Thema finden sich noch persönliche Eindrücke und Erfahrungen, die ich mit dem Puppenspiel gemacht hatte. Sie kamen deshalb zustande, da ich während der Zeit, in der diese Arbeit entstand, auch noch als Lehrerin an der Oberstufe unterrichtete und die Gelegenheit wahrnahm, die theoretischen Grundlagen, die ich mir durch das Quellenstudium zu dieser Arbeit erworben hatte, in die Praxis umzusetzen, indem ich mit meinen Schülern zweimal ein Stabpuppenspiel inszenierte.

Das Wichtigste am Puppentheater sind seine Träger, seine Schauspieler, die Puppen. Aus diesem Grunde bildeten sie die Primärquellen für diese Arbeit. Sie boten insofern gewisse

Schwierigkeiten, da sie, ähnlich wie ein lebender Schauspieler, nur dann etwas über ihre Kunst auszusagen vermögen, wenn sie in Aktion sind, beim Spiel selbst. In der übrigen Zeit sind sie tote Materie, über die höchstens vom Bildnerisch-Gestalterischen her etwas auszusagen wäre, weshalb sie eher als Gegenstand für kunst- oder kulturgeschichtliche Untersuchungen in Frage kämen.

Um gültige Ergebnisse in der Forschung des Puppentheaters zu erzielen, müssten neben der Theaterwissenschaft richtigerweise immer noch eine Reihe von andern Wissenschaften zugezogen werden. An dieser Komplexität von Wissensgebieten mag es auch liegen, dass das Puppentheater auch heute noch nicht vollständig erforscht worden ist.

Besuche von Puppenspielvorstellungen schienen deshalb unerlässlich, und wo immer es möglich war, wurde ihnen nachgekommen. In der Arbeit selbst muss der bildliche Eindruck der Figur leider genügen. Er ist aber sicher objektiver und besser als der durch eine Beschreibung vermittelte.

Die Begegnung mit den Puppenspielern selbst wurde mir von ihrer Seite sehr leicht gemacht. Bereitwillig äusserten sie sich über ihre Tätigkeit, demonstrierten ihre Puppen und Bühneneinrichtungen und halfen mit Dokumentations- und Kritikenmaterial. Bis auf einen einzigen erlaubten auch alle das Photographieren der Figuren.

Dieses Entgegenkommen lag sicher daran, dass sie sich über das Interesse, das ihrer Kunst entgegengebracht wurde, freuten.

Im allgemeinen ist das künstlerische Puppenspiel in der Schweiz noch immer verkannt, und es wird, ausser in einem kleinen Kreis von Eingeweihten, meist nur als Unterhaltung für Kinder eingestuft.

Rezensionen über Aufführungen erscheinen, wenn überhaupt, stets im Lokalteil der Zeitung und nie auf der Kulturseite. Ihr Inhalt beschränkt sich meistens auf eine wohlwollend-freundliche Beschreibung des Gesehenen, von einer aufbauenden Kritik im wahren Sinne des Wortes, die dem Puppenspieler nützen könnte, kann in den seltensten Fällen die Rede sein.

Sie kamen deshalb als Sekundärquellen nur in beschränkter Masse in Frage. Neben Programmheften, Spiellisten und Informationsmaterial dienten mir die 46 Bände "Puppenspiel und Puppenspieler" als wichtigste Sekundärquellen. Diese Zeitschrift ist das Vereinsorgan der schweizerischen Puppenspieler und erscheint regelmässig seit 1960, wobei sich jedes Heft hauptsächlich mit dem aktuellen Puppenschauspiel in der Schweiz auseinandersetzt.

Drei Bühnen, dem Basler Marionettentheater, dem St. Galler Puppentheater und der Handpuppenspielerin Therese Keller, sind je ein Heft in der deutschen Reihe "Meister des Puppenspiels" gewidmet. Ueber Trudi und Peter W. Loosli, die Marionettenspieler aus dem Kanton Zürich, erschien 1973 ein kleines Bändchen in der Reihe "Zürcher Oberländer Künstler" im Verlag AG Wetzikon. Jakob Streit gab nach dem Tode Therese Kellers ein Buch über die Künstlerin heraus mit dem Titel: "Therese Keller, Porträt einer Puppenspielerin".

Viel mehr ist über das schweizerische Puppentheater nicht vorhanden. Die übrige Fachliteratur weist dem Puppenspiel in der Schweiz einen sehr bescheidenen Platz zu. Man begnügt sich dort, wenn überhaupt, meist mit ein paar Sätzen über das "legendäre Schweizerische Marionettentheater" mit den "revolutionären" Figuren der Sophie Täuber-Arp oder mit einer Würdigung des Puppenkabarettisten Fred Schneckenburger mit seinen abstrakten Figuren.

Die vorliegende Arbeit schliesst also insofern eine Lücke in der Forschung, als sie sich zum erstenmal umfassend mit dem schweizerischen Puppentheater auseinandersetzt.

Von der reichen Fülle der übrigen Literatur, die sich in irgend einer Weise mit dem Phänomen Puppentheater beschäftigt, seien an dieser Stelle nur ein paar deutschsprachige, grundlegende Werke genannt.

Mit "Puppen und Puppenspiele" schuf Max von Boehn ein zweibändiges Werk, das auch heute noch als Standardwerk über die Kulturgeschichte des Puppentheaters gelten darf. Es war die erste grundlegende Publikation in deutscher Sprache über dieses Gebiet. Boehn erweist sich darin als grosser Kenner und brillanter Schilderer. Das Buch, welches 1929 im Bruckmann Verlag, München, erschienen war, ist heute leider vergriffen. Der Verlag ersetzte es 1969 durch Günter Böhmers "Puppentheater". Als heutiger Leiter der Puppentheater-Sammlung München, der grössten und bedeutendsten dieser Art, stellt Böhmer in diesem

Buch 156 Figuren und Dokumente aus der ganzen Welt, die sich im Museum befinden, in Wort und Bild dar. Daneben gibt er einen Ueberblick über die Geschichte des Puppentheaters und stellt die verschiedenen Puppenarten vor.

Dem zeitgenössischen Puppentheater widmet sich der Band "Puppentheater der Welt", der von der UNIMA (Union Internationale des Marionettes) zusammengestellt wurde und 1965 im Henschel Verlag, Berlin, erschien. In verschiedenen Aufsätzen beschäftigen sich berühmte Puppenspieler und Puppentheaterkenner aus der ganzen Welt mit den Strömungen im heutigen Puppentheater. Faszinierend ist der Bildteil des Buches, der über 200, darunter viele farbige, Abbildungen von Figuren des aktuellen Puppentheaters aller Länder enthält.

"Die Welt im Puppenspiel", ein Buch, das 1971 im Silva Verlag, Zürich, erschien und von René Simmen verfasst wurde, zeichnet sich vor allem durch die grossartigen Aufnahmen von Puppen, die von Leonardo Bezzola stammen, aus. Darunter gibt es auch einige Abbildungen aus dem schweizerischen Puppentheater.

Einen Abriss des europäischen Puppenspiels gibt Edmund Stadler in einem Sonderdruck aus "Merker-Stammler Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte", 2. Auflage, Band III, wo sich auch eine ausführliche Bibliographie über das Puppentheater findet.

I

Zur Geschichte des europäischen Puppentheaters

In diesem Kapitel sollen nur einige Etappen aus der Geschichte des europäischen Puppentheaters festgehalten werden.¹⁾

Ueber die eigentliche Herkunft des Puppenspiels ist sich die Forschung auch heute noch nicht einig.²⁾

Sicher ist nur, dass es in sehr frühe Zeiten zurückreicht und vielleicht sogar die älteste Form dramatischer Kunst überhaupt darstellt.

In Aegypten fand man Gelenkpuppen, die aus dem Jahr 1900 v. Chr. stammen sollen.

Herodot (484 - 425 v. Chr.) beschreibt Umzüge zu Ehren des Gottes Osiris, bei welchen Riesenfiguren des Gottes mitgetragen wurden, deren übergrosser Phallus mit Hilfe von Fäden auf- und niederbewegt werden konnte.

Berühmt ist auch die Schilderung Xenophons in seinem Symposion vom Gastmahl im Hause des reichen Kallias, bei welchem ein

1) Vergleiche Max von Boehn: Puppenspiele, Band 2, München 1929. Hermann Siegfried Rehm: Das Buch der Marionetten, Berlin 1905. Edmund Stadler: Puppentheater. Sonderdruck aus Merker-Stammler Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, Band III.

2) Vergleiche Philipp Leibrecht: Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland, Diss. Leipzig 1919, S. 2 ff.: "Der Indologe Richard Pischel hat Indien für die Wiege des Puppenspiels erklärt, die Verwandtschaft zwischen dem indischen Spassmacher Vidusaka, dem japanischen Semar sowie dem türkischen Karagöz betont und wandernde Zigeuner als Träger des Puppenspiels angenommen... In seiner Entwicklungsgeschichte des Mimus kommt Hermann Reich auf dieselbe Frage zu sprechen. Mit gleich sicherem Empfinden wie Pischel sucht auch er die etwaige Urheimat des Puppenspiels da, wo der Urahne des Spassmachers im Puppenspiel zu finden ist... Gegen die Auffassung Pischels spricht die Chronologie, da unzweideutige Nachweise über das Puppenspiel in Griechenland aus weit früherer Zeit vorhanden sind als in Indien..."

Wanderkomödiant neben Pantomimen mit lebenden Schauspielern auch ein Puppenspiel zeigte, allerdings sehr zum Verdruss des Sokrates, der ebenfalls anwesend war.

Aber auch Aristoteles, Apulejus, Plato und Horaz beschreiben in ihren Werken die Fadenmarionetten, die in Griechenland aus Ton, Wachs, Holz, Elfenbein und manchmal sogar aus Bronze oder Silber bestanden.

Zu Sophokles' Zeiten waren die Marionettentheater in Athen gut besucht, und die Bürger wurden gescholten, dass sie die Spiele der Neuropasten (Fadenzieher) lieber sähen als die Dramen des Euripides.

Bei den Römern berichtet Titus Livius (59 - 17 v. Chr.) von Götterstatuen, die sich bewegen liessen, und Horaz schreibt von Holzfiguren, die man mit Hilfe von Strängen zum Leben erwecken konnte. Sogar Kaiser Marc Aurel soll sich sehr für die Marionetten interessiert haben.

Von Italien aus gelangte dann das Puppenspiel vermutlich mit Gauklern, die sich unter den römischen Legionen befanden, in die nördlichen Gebiete der Alpen.

Vor dem 12. Jahrhundert lässt sich aber nichts Genaues nachweisen. Die älteste Darstellung zweier Spielpuppen findet sich im "hortus deliciarum" der Herrad von Landsberg 1160. Unter dem Titel "ludus monstrorum" sind zwei Puppen abgebildet, die, indem sie von Kindern an Schnüren gelenkt werden, gegeneinander fechten können.

Der erste schriftliche Hinweis über eine richtige Marionette gibt Hieronymus Cardanus in seinem Buch "De varietate rerum", welches 1550 in Nürnberg erschien.

Der Name "Marionette" kommt erst im 16. Jahrhundert auf, wobei es nicht sicher ist, ob er ein Diminutiv von Maria, den kleinen Marienstatuen aus den Krippenspielen ist, oder ob er von Marion, der Heldin des Pastoralspiels "Robin et Marion" aus dem 12. Jahrhundert, stammt. Eine dritte Möglichkeit wäre sogar, dass der Ausdruck sich von der "Marotte", dem Stab des mittelalterlichen Hofnarren, ableitet.

Vorher hatten die kleinen Puppen, welche die Gaukler unter ihren Mänteln hervorzogen und mit denen sie Spässe machten, alle möglichen Namen: Docke, Kobold, Wichtel, Tatermann.

Die Hauptattraktion dieser Puppen war ihr Geraufe und ihre Prügelei. Erst um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert begannen die Spieler Episoden aus der Bibel zu zeigen. In den Ratsprotokollen jener Zeit findet sich deshalb der Begriff "himmelrichspil". (Der einfache Kasten des Spielers, die Bühne, war das "himmelrich".)

Schriftliche Zeugnisse in Wort und Bild sind rar, da die Puppenspieler der untersten sozialen Schicht angehörten. Sie galten als unehrliches, gemeines Gesindel. Von ihnen zu berichten wäre niemandem in den Sinn gekommen.

Im 16. Jahrhundert schreibt Hans Sachs Texte für das Puppentheater. Vorher waren alle Texte nur mündlich weitergegeben worden.

Die Geschichte wurde von einem Erzähler, der neben der Bühne stand, vorgetragen, und die Puppen führten dazu eine Pantomime auf.

In Spanien begann man zuerst, die Puppen einen scheinbaren Dialog führen zu lassen, um die Illusion zu verstärken. Dazu verstellte der Spieler die Stimme, indem er sich ein Metallplättchen, "pitto" genannt, in den Mund steckte. Auch in Italien und Frankreich wurde dann diese Technik angewandt. Die Plättchen hiessen da "fischio pivetta" und "sifflet pratique".

Die virtuosesten und berühmtesten Puppenspieler in Europa waren die Italiener. Der lustige Held "Pulcinella" wurde in Frankreich zum "Polichinelle", in England zum "Punch" und in Russland zum "Petruschka".

Mit der Commedia dell'arte waren die Italiener nach England und Frankreich gekommen. 1573 gab es das erste feste, italienische Marionettentheater in London, welches von Shakespeare sehr bewundert wurde.

Die ersten zuverlässigen Berichte über das Puppentheater in Frankreich datieren aus dem 17. Jahrhundert.

Die berühmtesten Puppenspieler traten in Paris, auf dem Pont neuf, auf. Es war eine Familie Brioché, ursprünglich wohl Italiener mit dem Namen Briocci. Sie spielten vermutlich mit Handpuppen und hatten einen Affen, namens Fagotin, bei sich. Sie waren so bekannt, und der Ruf ihrer Kunst war so gut, dass

sie 1669 nach St. Germain gerufen wurden, um den Dauphin zu unterhalten.

Einer der Brioché war so erfolgreich mit seinen Puppen, dass er in Solothurn in der Schweiz beinahe einmal als "Hexenmeister" verhaftet worden wäre und er schleunigst nach Paris flüchten musste.

Die Marionettenspieler in Frankreich hatten zu dieser Zeit aber einen schweren Stand. Sie hatten viele Widersacher. Vor allem die Geistlichen, unter ihnen der Bischof Bossuet, und die Schauspieler der grossen Theater waren gegen die Puppen eingestellt, da sie von diesen oft verspottet und lächerlich gemacht wurden. Sie glaubten sich dadurch geschädigt und brachten es fertig, dass sich die Puppenspieler im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts auf die Jahrmärkte der Pariser Vororte zurückziehen mussten.

Im deutschen Sprachgebiet ist das 17. Jahrhundert die Zeit des Wander-Puppenspiels.

Aus dem grossen Schwarm der Spieler trat deutlich ein gewisser Johann Babtist Hilverding aus Wien hervor. Er zog mit seinen 1,5 m hohen Marionetten bis nach Stockholm und zeigte seine Gastspiele in allen grossen Städten Deutschlands. Er rühmte sich, über fünfzig gesprochene und gesungene Komödien und Opern bei wechsellvoller Dekoration in seinem Repertoire zu haben.

Später tat er sich mit dem Begründer des Hanswurstes, mit Joseph Anton Stranitzky, zusammen, und sie gingen zum Theater mit lebenden Schauspielern über.

Im 18. Jahrhundert nimmt das Puppenspiel einen breiten Raum im öffentlichen Leben ein. Der Stand der Puppenspieler war so gross, dass er einen gewissen Zunftcharakter annahm. Besondere Gesetze und Bräuche wurden üblich. Der Text wurde nicht aufgeschrieben, sondern mit den Regiebemerkungen auswendig gelernt und weitergegeben. Charakteristisch wurde auch die Kleidung der Spieler: Ein schwarzer Mantel und ein breitkrempiger Hut kennzeichneten diese Berufsgattung.

Von verschiedener Seite wurde aber immer wieder gegen die Puppenspieler vorgegangen. Ein grosser Verächter des Puppentheaters war der Operngönner und Jurist Barthold Feind in Ham-

burg. In München wollte Graf See das Marionettentheater verbannen. Der Geschichtsschreiber Schütz bezeichnete die Spieler als Elendige, die sittenverderbend wirkten.

Trotzdem hielten die Puppenspieler allen Anfechtungen stand. Bald wurde ihre Kunst sogar salonfähig, indem sie Eingang in die gehobene Schicht des Bürgertums fand. Selbst in Adels- und Fürstenkreisen wurde sie akzeptiert.

So bekam Goethe 1753 von seiner Grossmutter ein Puppentheater, dessen er in "Wilhelm Meisters Wanderjahre" und in "Dichtung und Wahrheit" mit Begeisterung gedenkt.

Fürst Nikolaus Esterhazy errichtete sich in seinem Schlosse ein Puppentheater, für das Joseph Haydn in der Zeit von 1773 bis 1780 fünf kleine Operetten schrieb. Die Puppen spielten die Stücke als Pantomime, und dahinter wurde gesungen. Das Echo der Aufführungen war so gross, dass die Kaiserin Maria Theresia um ein Gastspiel in Schönbrunn bat.

Aber auch in Frankreich gehört das erste Viertel des 18. Jahrhunderts zu den brilliantesten Epochen des Puppenspiels. Männer wie Lesage und Piron schrieben für die Puppen, und Favarts Marionetten wurden von der Duchesse de Maine, einer Tochter Ludwigs XIV., aufs Schloss Sceaux geholt, um die Gesellschaft zu unterhalten. Sogar Voltaire schrieb einige Stücke für das Puppentheater.

In der Tschechoslowakei war das Puppenspiel im 18. Jahrhundert die einzige dramatische Kunst überhaupt.

Es war aber auch das Jahrhundert des Handpuppenspiels.

In England hat der bucklige Spassmacher Punch seine grosse Zeit. Addison und Steele feiern ihn in ihren Wochenzeitschriften. Bewundernd schreiben sie über Powell, einen der besten Puppenspieler des 18. Jahrhunderts in England. Seine Stärke lag in der Verhöhnung der grossen italienischen Opern, doch spielte er ebenso alle Shakespeare-Stücke.

In Oesterreich und Süddeutschland fand der "Kasperl", die lustige Figur, den Weg ins Puppentheater und verdrängte den "Hanswurst". Der Spassmacher "Kasperl" war eine Schöpfung Johann Laroches für die grosse Bühne gewesen, mit welcher er 1764 in Graz das Publikum zum erstenmal begeistert hatte und ab 1769 in Wien damit die Zuschauer erheiterte.

Zur Zeit der französischen Revolution schuf Laurent Morguet die unsterbliche Figur des "Guignol". "Guignol" bekam das Kostüm des Lyoner Seidenarbeiters, nämlich eine braune Jacke und Weste, einen schwarzen Rock und eine schwarze, kappenartige Kopfbedeckung. Er spricht den Dialekt des gewöhnlichen Volkes und vertritt auch dessen Interessen. Immer ist er unwissend, hellhörig, skrupellos, aber gleichzeitig auch hilfsbereit und gutherzig und besitzt vor allem einen goldenen Humor. "Guignol" wurde bald so berühmt, dass er den "Polichinelle", die frühere lustige Figur im französischen Handpuppenspiel, gänzlich verdrängte und seinen Platz einnahm. Selbst der Begriff des Handpuppenspiels wurde in Frankreich sehr bald zum einfachen Wort "guignol".

Um 1800 erhält "Guignol" einen Gegenspieler, den Seifensieder "Gnafron". Er hat eine rote Nase vom vielen Trinken und ist sehr reich an derben, unfeinen Sprüchen.

Sehr günstig war dem Puppenspiel die Zeit der Romantik gesinnt. E.T.A. Hoffmann, Achim von Arnim und Clemens Brentano interessierten sich fürs Puppenspiel und gaben auch selbst Aufführungen. Nur der viel zitierte Aufsatz von Kleist "Ueber das Marionettentheater", der am 12. und 15. Dezember 1810 in den "Berliner Abendblättern" erschienen war, hat ausser dem Titel nicht viel mit dem eigentlichen Marionettentheater zu tun, sondern war eine versteckte Attacke gegen die Berliner Schauspieler und Tänzer seiner Zeit.

Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Puppenspieltex-te nur mündlich weitergegeben worden. 1806 gibt B. August Mahlmann einen Band kleiner satirischer Texte für das Puppentheater heraus, und auch der Berliner Julius Voss verfasst Stücke dafür. Viele der alten Puppenkomödien sind von Karl Engel, Kralik und Winter gesammelt worden.

Das berühmteste Puppentheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Bühne des Direktors Geisselbrecht aus Wien. Er stand Modell für die berühmte Erzählung "Pole Poppenspäler" von Theodor Storm. Seine Puppen konnten husten, spucken, die Augen verdrehen und dank Mechanismen sich auch verwandeln. So wurde aus einer Prinzessin ein Luftballon, ein Kürbis wurde zu einem Tänzer, einem Pilz und einem Zwerg. Die Puppen konnten aber

auch fechten, sich Wein einschenken und mit Flinten schießen. Geisselbrecht zog mit ihnen in ganz Deutschland umher und hatte riesige Erfolge. Die blöde Posse von Silvius Landsbergers "Don Carlos, der Infanterist von Spanien", wurde 1851 104 mal gezeigt.

Ein sehr hohes Niveau besass das Marionettentheater von Wegmann in Ulm. Der Historiker der Stadt, Hassler, nannte es sogar das "Nationaltheater" von Ulm. Die Puppen waren in Ulmer Tracht gekleidet und sprachen Ulmer Dialekt.

Berühmt wurde das originelle Hännische Theater, das 1802 von Christoph Winter in Köln gegründet worden war. Die wichtigsten Typen sind Hännische, Mariezebill und der Nachbar Tunnes. Winter verstand es, mit seinen Stockpuppen Zustände und Personen in Köln lächerlich zu machen, ohne dass er grob wurde oder Zoten gebrauchte. Er teilte sein Publikum in drei Kategorien ein: in Erwachsene, Kinder und Sonntagsbesucher. Zu den letztgenannten sprach er am derbsten. Die Stücke mussten immer lustig enden. War dies vom Text her nicht der Fall, so änderte Winter den Schluss, und es heirateten bei ihm sogar Romeo und Julia.

In Hamburg verhalf der Spieler Küper dem Puppentheater in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Blütezeit. Sein "Chasperle" bekam die Gestalt des Hamburger Arbeiters. Er trug eine rote, gelb verzierte Jacke, blaue Hosen mit gelben Streifen, einen weissen Kragen und eine blaue Zipfelmütze. Sein Gegenspieler war Snobelbeck. Küper verbrannte alle seine Puppen, als er dem Tode nahe stand.

Einen unauslöschlichen Namen schuf sich Josef Schmid mit seinem Marionettentheater, das er 1858 in München eröffnete. Franz Graf Pocci, der berühmteste Dichter des deutschsprachigen Puppentheaters, schrieb für die Bühne von "Papa Schmid" 41 Kasperstücke und hob das Puppentheater damit auf eine hohe Stufe. "Papa Schmid" besass über tausend Puppen, die beliebteste war der Münchner Kasperl, der "Larifari". Das Schmidische Marionettentheater wurde zu einem echten Kulturfaktor in der Stadt München.³⁾

³⁾ Vergleiche Ludwig Krafft: München und das Puppenspiel, München 1961.

Aber auch in den andern Ländern Europas erlebten die Puppen im 19. Jahrhundert eine gute Zeit.

In Italien spielten die "Fantoccini" in Mailand die grossen italienischen Opern, und die "Burattini" in Rom nahmen die larmoyanten Melodramen des 19. Jahrhunderts in ihren Spielplan auf. Während die grossen Theater nur während des Karnevals spielen durften, war es den Marionetten das ganze Jahr über erlaubt.

In Paris zählte man 1874 zehn Buden, "Castelets", die zwei m² gross waren und mit 12 bis 14 Puppen auskamen. Der virtuoseste Meister in der Stadt war Anatole Cressigny. Er schrieb sich die Canevas seiner Stücke selbst und konnte zwanzig verschiedene Stimmen imitieren.

Die Schriftstellerin George Sand war eine begeisterte Anhängerin des Puppenspiels. 1847 richtete sie sich ein Kaspertheater auf ihrem Schloss in Nohant ein. Ihr Sohn Maurice fertigte über hundert Puppen an, und sie kleidete sie ein. Bis 1872 spielte man 120 Stücke mit ihnen. 1890 publizierte Maurice Sand das Repertoire, in welchem sehr viele Parodien auf bekannte Schriftsteller der damaligen Zeit enthalten sind.

Auch der berühmte Sänger Duprez besass ein Privat-Puppentheater. Seine Marionetten sangen Opernparodien und spielten sogar in den Tuileries vor dem Kaiserpaar.

1861 eröffnete Duranty ein Kaspertheater in den Tuileries, für welches der Bildhauer Leboef die Figuren geschaffen hatte. Duranty gab seine selbstgeschriebenen Stücke 1880 heraus.

Henri Signoret unternahm einen einzigartigen Versuch: Seine Puppen bewegten sich in vertieften Schienen und wurden von unten an Fäden, die in der Puppe verliefen, bedient. Den ersten grossen Erfolg errang der Erfinder 1888 im "Petit Théâtre" mit den "Vögeln" des Aristophanes. Er wollte die ganze Weltliteratur spielen, doch das Publikum liess ihn im Stich, als der Reiz des Neuen vorbei war. Signoret musste sein Theater 1892 wieder schliessen.

Auch die Wallonen waren grosse Freunde des Puppentheaters. Um 1900 gab es in Brüssel allein 15 Marionettentheater, die zum Teil hunderte von kostbar gekleideten Puppen und herrliche Dekorationen besaßen.

Die Figur des Kaspers, der in keinem Stück fehlen durfte, war hier der Woltje, was so viel wie "kleiner Wallone" bedeutet. Das deutschsprachige Puppenspiel des 20. Jahrhunderts ist vor allem an Namen wie Paul Brann in München und Ivo Puhony in Baden-Baden gebunden.

1906 gründete Paul Brann das "Marionettentheater Münchner Künstler". Seinen Weltruf, den er bald erreichte, verdankte er vor allem seinen ausdrucksstarken, kraftvollen Marionetten, die von Taschner, Bradl und Wackerle geschaffen wurden. Gespielt wurden Stücke von Pocci, Hans Sachs, Maeterlinck, Molière, aber auch eigens fürs Puppentheater geschriebene Spiele und viele Opern, Singspiele und Operetten. Neben Vorstellungen, welche man im eigenen Haus gab, unternahm die Truppe zahlreiche Gastspiele und animierte vielerorts zu Nachahmungen.

Noch mehr und weitere Gastspielreisen unternahm das "Baden-Badener Künstler-Marionettentheater", das der Ungar Ivo Puhony 1911 gegründet hatte, und das 1916 von Ernst Ehlert übernommen wurde.

Die Marionetten, die absichtlich nicht schön, sondern vor allem charakteristisch und nie menschenähnlich gestaltet wurden, spielten alles. Der greise Ludwig Thoma war nach einem Besuch in diesem Theater im Jahre 1921 so begeistert, dass er das Puppenspiel als "ursprünglichste Kunst" und "den Anfang aller Kunst" bezeichnete.

In Wien eröffnete der Bildhauer und Maler Richard Teschner 1912 den "Goldenen Schrein" und gewann mit seinen exotisch anmutenden Stabpuppen, die er nach javanischem Vorbild gestaltete und mit denen er Märchen aufführte, die er selbst verfasste, eine begeisterte Anhängerschaft. 1931 baute er sich ein neues Theater, den "Figurenspiegel". Darin zeigte er bis 1948 viele subtile Inszenierungen, für die er auch die Musik selber schrieb.⁴⁾

1913 gründete der Bildhauer Anton Aicher die "Salzburger Marionetten", welche sich mit ihren naturgetreuen Opern, Balletten und Singspielinszenierungen einen weltweiten Namen schufen und sich bis heute behaupten konnten.⁵⁾

4) Vergleiche Franz Hadamowsky: Richard Teschner und sein Figurenspiegel, Wien 1956.

5) Vergleiche Gottfried Kraus: Die Salzburger Marionetten, Salzburg 1966.

Eines der berühmtesten Marionettentheater aber entstand 1912 in Rom: das "Teatro dei Piccoli" von Vittorio Podrecca. Ueber 500 mehr als 1 Meter grosse Figuren führten Opern und Schauspiele auf, mit denen sie in Gastspielen die ganze Welt begeisterten und, ähnlich wie Paul Branns Marionettentheater, in manchen Städten zu Neugründungen anregten.

Nach dem Ende des ersten Weltkrieges entstanden dann Puppentheater, welche die verschiedensten künstlerischen Wege einschlugen. Oskar Schlemmer vom Bauhaus inspirierte mit seinem "Triadischen Ballett", an dem er von 1912 - 1926 gearbeitet hatte, zur Herstellung von abstrakten und surrealistischen Figuren.

Der Kunstmaler Paul Klee bastelte für seinen Sohn Felix abstrakte Puppen, die er mit Namen wie "Elektrischer Spuk", "Zündholzschatelgeist", "Reiner Tor", "Breitohrclown" etc. versah.

Harro Siegel führte an der Berliner Hochschule für Kunst- und Kunstgewerbe eine Marionettenklasse ein, mit der er seit 1927 immer wieder ausgefallene Inszenierungen zeigte. In Düsseldorf errichtete Leo Weismantel eine Abteilung für Puppentheater. In den fünfziger Jahren stellte der Künstler Harry Kramer 32 Figuren für sein "mechanisches Theater" her, und das "Kleine Spiel" in München zeigte Tankred Dorsts "Eine Trompete für Nap" mit surrealistischen Marionetten.

Auf dem Gebiet des Handpuppenspiels wirkte Max Jacob mit seinem "Hohnsteiner Kasper" bahnbrechend. Ebenso berühmt wurde der Handpuppenspieler Carl Schröder, der seit 1930 mit seiner Frau von Stadt zu Stadt zog und vitales, künstlerisches Handpuppenspiel zeigte. 1962 wurde er dann Regisseur für Puppenfilme beim DEFA-Studio in Dresden und übernahm 1966 die Leitung des staatlichen Puppentheaters Berlin.

Zu einem der berühmtesten Marionettenspieler wurde Albrecht Roser aus Stuttgart. Mit "Gustaf und seinem Ensemble" verblüfft er die Zuschauer in der ganzen Welt. Auf einer Bühne ohne jede Dekoration führt er seine Puppen mit virtuosem Geschick.

In Frankreich kreierte Yves Joly das "Spiel mit blossen Händen" und André Tahon erwarb sich Weltruhm mit seinen "marottes". Von den Handpuppenspielern ragt Jean-Loup Temporal weit über

alle hinaus. Er war übrigens auch Schüler von Max Jacob gewesen.

Georges Lafaye schuf sich mit dem "Schwarzen Theater" einen Namen. Das Marionettenpaar Vater Spejbl und Söhnchen Hurvínek des Tschechen Josef Skupa wurde zu einer Weltberühmtheit im heutigen Puppentheater.

Am eindrucklichsten aber ist heute wohl das "Bread and Puppet-Theatre", das von Peter Schuhmann 1961 in den USA gegründet wurde. In seinen Aufführungen wirken nebeneinander Riesenpuppen, Masken, Schauspieler und Kinder in einem Feuerwerk von Pantomimen, Tänzen, Schauspielen, untermalt von Musik und Gesang. Auf seinen Tourneen hat es in der ganzen Welt auf sich aufmerksam gemacht und mit seinen Inszenierungen überall einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

Das Schattenspiel kam mit der Vorliebe des Rokoko für das Chinesische nach Europa. Es blieb aber immer nur eine Randscheinung im europäischen Puppentheater.

In England beendete Ben Johnson sein "tale of a tub" mit einem Puppenspiel von fünf Szenen, die hinter einem durchsichtigen Vorhang in der Art eines Schattenspiels vor sich gingen. Goethe liess 1781 in Tierfurt ein Schattentheater errichten, für welches er selbst die Libretti verfasste.

Vor allem aber wieder die Romantiker waren von dieser Kunst fasziniert. Brentano, Arnim, Kerner, Tieck, Uhland und Mörike - sie alle haben sich eine Zeitlang damit beschäftigt. Sogar Kotzebue konnte sich seinem Reiz nicht entziehen. Und auch Graf Pocci, der grosse Dichter des Puppentheaters, hat einige Stücke für das Schattentheater geschrieben. In Berlin gab es noch 1827 ein stehendes Schattentheater.

Henri Rivière improvisierte im "chat noir", dem von Rodolphe Salis gegründeten Cabaret in Paris, Schattenspiele von poetischem Inhalt. Er bediente sich der Farbe und des Lichts, um seine Szenen in Stimmung zu setzen. Es gelang ihm dabei, ein Märchentheater zu schaffen, indem er eine geglückte Verbindung von Poesie und Malerei herzustellen verstand. Nach ihm gab es nie mehr etwas ähnliches.

1906 versuchte Alexander von Bernus das Schattenspiel in Deutschland populär zu machen und gründete die "Schwabinger Schatten-

spiele". Die Bühne war eine Scheibe von weissem Leinen. Als Lichtquelle dienten Oellampen, da damit die Schatten weicher waren als bei elektrischem Licht.

Lotte Reininger kreierte 1919 ihren ersten Schattenspielfilm "Das Ornament des verliebten Herzens". Von 1924 - 1926 schuf sie am abendfüllenden Film "Die Geschichte des Prinz Achmed", der aus 250 000 Einzelbildern zusammengesetzt ist.

Max Bührmann ist heute einer der bedeutendsten Kenner des chinesischen Schattenspiels und zeigt seit 1932 Aufführungen mit Original-Stech'nan-Figuren in deutscher Uebersetzung. Der Schriftsteller Fritz Gay übernahm für seine Bühne "Die Schatten" die chinesische Technik und das Repertoire, auch schrieb er selber Texte dafür.

In der Schweiz wäre der Grafiker Ulrich Baumgartner aus Bern zu nennen, der mit eigenen, modernen Figuren, seit 1954 einige Schattenspiele inszenierte: "Das verlorene Wort", 1955, "Asiatica und Experimente" und "Das Loch in der Pfanne" im Rahmen der Puppentheaterausstellung 1962 in der Berner Kunsthalle. Einzelne Puppenbühnen bringen zur Abwechslung einmal eine Schattenspielinszenierung oder verwenden Schattenpuppen als Kontrast in einer Aufführung mit Marionetten, Stab- oder Handpuppen.

II Zur Geschichte des Puppentheaters in der Schweiz

Die Geschichte des eigentlichen schweizerischen Puppentheaters beginnt erst mit dem Jahre 1903, als Hermann Scherrer in St. Gallen das erste feste Marionettentheater der Schweiz eröffnete.

Aber anhand von frühern Ratsprotokollen und erhaltenen Theaterzetteln lässt sich nachweisen, dass schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und dann vor allem in der Blütezeit der europäischen Marionetten-Wanderbühnen, zwischen 1600 - 1670 und 1700 - 1750, viele Puppenspiel-Wandertruppen die Schweiz durchzogen und hier ihre Gastspiele gaben.⁶⁾

In den 150 Jahren von 1600 - 1750 bereisten ungefähr sechzig verschiedene Puppenspielbühnen deutscher, österreichischer, böhmischer, französischer, italienischer, holländischer und sogar englischer Herkunft unser Land. Dabei tritt das Puppenspiel unter den verschiedensten Namen auf. Am häufigsten verwendet wurde das Wort Marionettenspiel. Daneben findet sich vor allem am Anfang noch oft die Bezeichnung Policinello-Spiele nach italienischer Manier. Bei diesen handelte es sich um Aufführungen mit kleinen Handpuppen, die dann später zu den Kasperlefiguren werden. Aber auch Namen wie Kuntzen oder Docken-, Tocken-, sogar Tocketespilen kommen in den alten Protokollen vor.⁷⁾

6) Vergleiche Max Fehr: Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz 1600 - 1800, Einsiedeln 1949.

7) Kuntz, eigentlich eine Abkürzung des Namens Konrad, bedeute gleichviel wie Spassmacher. Docke, bis ins 19. Jh. gebräuchlicher Name für Holzpuppe, aus dem althochdeutschen "docca" = Puppe.

Nach 1700 verschwindet der Name Policinello-Spiel gänzlich, und die Prinzipale verweisen mit Stolz auf ihre "grossen Marionetten", also auf Puppen, die an Drähten geführt werden. Seit 1700 findet sich dann immer mehr die Bezeichnung Puppenspiel für die Darbietungen der Wandertruppen.

Die wichtigsten Vertreter der über sechzig Marionetten-Wanderbühnen waren die Truppe des Franz Josef Nafzer, eine alte Wiener Puppenspielfamilie, die während 23 Jahren immer wieder in der Schweiz auftrat oder, die Truppe des Puppenspielers Johannes Lind aus Ansbach, die während 19 Jahren die Schweiz besuchte, und der spätere Nachfolger Linds, der Marionettenprinzipsal Eberhard Meyer mit Tochter Elisabeth und Sohn Johannes, der ebenfalls aus Ansbach in Deutschland stammte und während 14 Jahren immer wieder in der Schweiz auftauchte. Der letzte bedeutende fahrende Puppenspieler, der sich oft in der Schweiz aufhielt, war Christoph Riesmann aus Regensburg mit Frau und Kindern. Von der Riesmannschen Truppe sind unter anderem drei Basler Zettel vom Oktober bis November 1782 mit den Ankündigungen folgender drei Stücke erhalten:

"Die unschuldige Königin Rosodea aus England"

"Der weltberühmte Erz-Räuber Cartouche aus Paris"

"Die Enthauptung Catharina". ⁸⁾

Von erhaltenen Spielzetteln der Lindschen Bühne, die sich während der Pfingstmesse 1750 in Zürich aufhielt und sich damals "Deutsche Gesellschaft" nannte, entnehmen wir folgende Titel:

"Don Juan"

"Dr. Faust"

"Die Zauberschule oder der verführte und wieder der Hölle entführte Zauberstudent"

"Die Verwirrung aller Verwirrungen in dem verliebten Narrenspiel"

Meistens folgte den Harlekinaden und den Haupt- und Staatsaktionsstücken ein Nachspiel mit lebenden Darstellern, eine Pantomime oder sogar ein Ballett. Nur nach biblischen Themen,

8) Enthauptungsstücke zählten zu den beliebtesten Stücken der Zeit und wurden vom Publikum immer begeistert aufgenommen. Oft musste die Köpfungsszene wiederholt werden.

wie zum Beispiel "König Davids Vatertränen über den Untergang seines Sohnes Absalon", folgte kein Nachspiel. Dafür fand die komische Figur bald Eingang in die geistlichen Stücke, und so lesen wir auf einem Riesemer Theaterzettel vom 22. April 1784 in Basel:

"Der verlorene Sohn" mit Hanswurst.

Von den Marionettenstücken der Wanderbühnen sind meist nur die Titel erhalten, da die Prinzipale aus Angst vor der Konkurrenz ihre Stücke nicht veröffentlichten. Diese wurden innerhalb der Truppe mündlich weitergegeben.

Hatte der Prinzipal einer Wandermarionettenbühne die Absicht, an einem Ort zu spielen, so wandte er sich schriftlich oder mündlich an das regierende Oberhaupt oder an einen Mittelsmann. Oft verlangte er auch, selbst im Rat vorsprechen zu dürfen, wo er dann mit schauspielerischer Gewandtheit versuchte, die eher zurückhaltende und misstrauisch gesinnte Obrigkeit für seine Sache zu gewinnen.

"... Häufig kam es vor, dass die Direktoren ihre Damen - Gattinnen oder Töchter - ins Treffen schickten. Diese weitgereisten beweglichen, oft wohl anmutigen und vorteilhaft herausgeputzten Priesterinnen der Schaubühne mussten - also rechneten die Prinzipale - propagandistisch keine üble Wirkung tun. Die Rechnung stimmte auch in der Mehrzahl der Fälle..." Die Spieltruppen, die Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in die Schweiz kamen, erhielten meist eine Spieler-⁹⁾

9) Einige Spielerlaubnisse für wandernde Puppentheaterbühnen, in: Max Fehr, a.a.O.:

Baptista, Johannes von Amsterdam
Marionettenspieler

1687, 7. September Zürich: Spielbewilligung für die Zeit des Herbstmarktes.

Hoof, Georg von Sachsen

1684, 4. Juni Zürich: Spielbewilligung für die Zeit des Pfingstmarktes.

Fassel (Vassel), Andreas aus England

Marionettenspieler

1700, 26. Oktober Basel: Spielbewilligung für die Zeit der Herbstmesse, "bis Feierabendglocke".

Aber nicht immer hatten die Bewerber Glück:

Hilferding, Johann Baptist von Wien

Marionettenspieler

dessen Puppen von einem sogenannten styrischen Pawren (Bauer) agiert werden.
1702, 11. Februar Basel: Abweisung.

Oft war die Ablehnung besonders deutlich:

Jacob de Isaac

Marionettenspieler

1685, 8. Januar Fribourg: Isaac soll sich bis 23. Dezember fortbegeben.

1685, 8. Januar ebenda: Isaac soll sich mit seinem "Gsindli" aus Stadt und Land entfernen.

laubnis für einen oder höchstens zwei Tage. Später erstreckte sich die Bewilligung oft über die Dauer eines Frühlings- oder Herbstmarktes des betreffenden Ortes.⁵⁾ Wenn die Truppe keine eigene Bude besass - und dies war in der Regel der Fall -, so musste sie sich auch für eine geeignete Lokalität in Form eines Zunft- oder Wirtshaussaales umsehen.

Bis zum Jahre 1687 betrug der übliche Einheitspreis für Marionettenspiele 1 Schilling die Person, ab 1697 dann fast immer 2 Schillinge und 1750 konnte die Truppe des Johannes Lind in Zürich für ihre Aufführungen sogar 4 Schillinge verlangen.

Nach 1750 werden die Marionettenspiele in der Schweiz immer seltener. Ein unverkennbarer Niedergang der Wanderbühnen-Puppenspielkunst setzt ein, den der Aufschwung des lebendigen Schauspiels mit sich bringt. Truppen, wie die des Johann Ferdinand Beck und des Johannes Lind, wechseln sofort zur Darstellung mit menschlichen Schauspielern. Ihnen fällt der Wechsel leicht, da sie schon vorher eng mit der Schauspielkunst verflochten waren. Andere Truppen, die mit der neuen dramatischen Produktion nichts anzufangen wussten, die sich nicht umstellen konnten, sahen wenig rosigen Zeiten entgegen.

1753 erzielte die Truppe des Franziskus Schuh grosse Erfolge mit den Stücken:

"Dr. Faust"

"Der blaue Montag der Schusterknechte"

"Das Reich der Toten"

Diese Stücke kamen alle aus dem Repertoire der Marionettenbühne, und Schuh zeigte sie nun mit lebenden Darstellern.

Die Dichter der Romantik machten das Marionettenspiel salonfähig, und man fand diese Kunst dann kaum mehr auf Jahrmärkten und bei Messen. Erst gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen wieder Puppenspieler in der Schweiz auf. Die beiden wichtigsten Marionettenbühnen, die nun ins Land kamen und hier ihre Gastspiele gaben, waren Paul Branns Marionettentheater Münchner Künstler und die weltberühmte Truppe aus Rom, die Piccoli di Podrecca.¹⁰⁾

Durch diese Marionettenbühnen wurde der Basler Rico Koelner und die Genferin Marcelle Moynier zur Gründung eigener Marionettentheater angeregt.

Der Kaufmannssohn Hermann Scherrer aus St. Gallen liess sich um 1900 während eines Aufenthaltes in München vom Puppentheater des Josef Leonhard Schmid so faszinieren, dass er mit Schmid's Hilfe 1903 das erste schweizerische Marionettentheater eröffnete.

1918 schlossen sich Künstler und Lehrer an der Zürcher Kunstgewerbeschule zusammen und gründeten das Schweizer Marionettentheater, welches dank seinen künstlerisch hochstehenden Qualitäten weit über unsere Landesgrenze hinaus bekannt wurde. Das Zürcher Modell wirkte ansteckend. Bald entstanden reihum grössere und kleinere Puppenbühnen, so in Biel, Aarau, Zug, Meiringen und Ascona.¹¹⁾ In der Krisenzeit der dreissiger Jahre gingen die meisten dieser Bühnen wieder ein. Das Marionettentheater Ascona unter der Leitung von Jakob Flach konnte sich während vieler Jahre behaupten und schloss seine Pforten erst 1960.

Die Anstösse für die neueren Bühnen kamen dann vor allem in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, und zwar aus dem Osten, aus Ländern mit einer viel längeren Puppenspieltradition wie zum Beispiel aus der Tschechoslowakei, Ungarn und Russland.

10) Paul Brann, der an der Berliner Universität studiert hatte und eine Zeitlang Schauspieler bei Max Reinhardt war, eröffnete 1906 in München das "Marionettentheater Münchner Künstler". Auf dem Spielplan standen neben Stücken von Poggi und Hans Sachs auch eigens für die Marionetten komponierte Singspiele, Opern und Operetten.

Künstler wie Olaf Gulbransson, Hans Thoma, Paul Klee, Wassilij Kandinsky unterstützten die Bestrebungen von Brann.

Seit 1910 unternahm die Truppe viele Gastspiele. 1933 musste Brann nach England emigrieren und wurde dort als Marionettenspieler bald berühmt.

Das "Teatro dei Piccoli", gegründet von Vittorio Podrecca, bereiste mit seinen 500 übergrossen Marionetten und 23 Mitarbeitern die ganze Welt und erntete überall grossen Erfolg. Berühmt ist der Brief von G.B. Shaw an Podrecca, in welchem er schrieb, dass er Marionetten den lebenden Schauspielern hundertmal vorziehe.

11) Vergleiche die betreffenden Kapitel dieser Arbeit.

III

Die Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler

Die über dreissig aktiven Puppenspielbühnen, darunter acht Berufsspielgruppen, sind zusammengeschlossen in der "Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler".

Diese Organisation wurde 1959 auf Anregung der Handpuppenspielerin Therese Keller gegründet. Im selben Jahr sind die berühmten "Zürcher Marionetten" eingegangen, und die andern damals bestehenden Puppenbühnen in der Schweiz wollten sich zusammenschliessen, das Puppenspiel fördern und kräftigen, um so nicht das gleiche Schicksal zu erleiden.

Im August 1960 erschien die erste Nummer des Vereinsorgans: "Puppenspiel und Puppenspieler", das "pp", von welchem bis heute 46 Hefte gedruckt worden sind. Es wird von Puppenspielern und Freunden des Puppentheaters freiberuflich redigiert.

In der ersten Nummer der Zeitschrift "Puppenspiel und Puppenspieler" (1960) formulierte der damalige Redaktor, der Puppenkabarettist Fred Schneckenburger, die Ziele der Vereinigung folgendermassen:

"Wir wollen das Interesse ganz allgemein wecken und fördern. Wir wollen die Erwachsenen wieder für das Puppenspiel gewinnen, und wir wollen den Liebhabern dieser Kleinkunst den Mut geben, weiterzumachen, indem wir ihnen in unseren Abonnenten das künftige Publikum schaffen."

Um damals Mitglied der Vereinigung zu werden, musste man mit seiner Bühne öffentlich Vorstellungen geben.

Heute steht die Mitgliedschaft jedermann, auch Nicht-Puppenspielern offen: "Mitglieder können die in der Schweiz domiziliierten Puppenspieler und am Puppenspiel interessierten Personen und Körperschaften werden."

Die Vereinigung umfasst heute 312 Mitglieder und 612 pp-Abonnenten. Das bedeutet ein steter Zuwachs seit der Gründung vor 16 Jahren, doch ist damit die Zahl von Puppenspielbegeisterten in unserem Land leider immer noch klein.

Nach Artikel 2 der Statuten hat die Vereinigung folgenden Zweck: "Die Vereinigung setzt sich zum Ziel, das schweizerische Puppenspiel unter künstlerischen und erzieherischen Gesichtspunkten zu fördern und die gemeinsamen Interessen ihrer Mitglieder zu wahren. Diesem Ziel sollen insbesondere dienen:

1. Die Veranstaltung von Puppenspielzusammenkünften und die Organisation von Puppenspielkursen.
2. Die Organisation des Austausches von Erfahrungen, Mitteilungen, Literatur usw.
3. Die Vertretung des schweizerischen Puppenspiels gegenüber Behörden und Stiftungen sowie gegenüber Puppenspielorganisationen des Auslandes.
4. Die Vermittlung und Koordination inländischer und ausländischer Gastspiele.
5. Die Bildung von Sektionen zur Wahrung besonderer Interessen. Sektionssatzungen haben den Statuten der Vereinigung zu entsprechen."

Der Vorstand der Vereinigung setzt sich aus 15 Mitgliedern zusammen: dem Präsidenten, dem Arbeitsausschuss von vier Mitgliedern, und 10 weiteren Mitgliedern.

Alljährlich findet im September, im Rahmen einer Puppentheatertagung, die Jahresversammlung statt.

Diese Tagungen, jedesmal in einer andern Schweizer Stadt, dienen vor allem fachlichen Gesprächen, Ausstellungen, Aufführungen und einem Gedankenaustausch der verschiedenen Spieler. Seit den letzten Jahren stehen diese Veranstaltungen jeweils unter einem ganz bestimmten Thema, zu welchem jedesmal verschiedene Beiträge auf dem Programm stehen.

Mit finanzieller Unterstützung der PRO HELVETIA kamen auch Ausstellungen im Ausland über das schweizerische Puppenspiel-schaffen zustande.

Von April bis Juni 1964 wurde im Puppentheater-Museum der Stadt München eine grosse Ausstellung "Schweizerisches Puppentheater" gezeigt, an welcher dreissig Bühnen vertreten waren.

Zehn Jahre später, im Februar 1974, fand sogar in der DDR, in Dresden, eine Ausstellung mit Puppen, Fotos und Plakaten über die schweizerische Puppenspieltätigkeit statt. Zur Eröffnung zeigte Peter W. Loosli sein Marionettenspiel vom "Kleinen Prinzen" nach Saint Exupéry und begeisterte damit auch die ostdeutschen Zuschauer.

Seit 1971 ist die "Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler" auch Mitglied der UNIMA (Union Internationale des Marionnettes). "In der UNIMA sind die Puppenspieler der ganzen Welt vereint. Sie betrachten das Puppenspiel als Kunst, die alle Länder zusammenführt - eine Kunst, die sich sowohl an die Kinder wie auch an die Erwachsenen wendet. Die Mitglieder der UNIMA wollen mit ihrer Kunst dem Frieden in der ganzen Welt dienen."

Gegründet wurde diese Organisation schon 1929 in Prag. Wegen der internationalen politischen Schwierigkeiten, die wenige Jahre später entstanden, wurde ihre Tätigkeit jedoch immer mehr eingeschränkt, bis sie während des zweiten Weltkrieges ganz erlosch.

Bei einem internationalen Puppenspieltreffen in Braunschweig 1957, das Harro Siegel inszeniert hatte, fand man einstimmig, dass die Zeit für eine Neugründung gekommen sei. Noch im selben Jahr wurde die UNIMA in Prag unter der Leitung von Professor Jan Malík zum zweitenmal ins Leben gerufen.

"Puppenspieler aus 16 Ländern sind auf dem V. Kongress der "Union Internationale des Marionnettes" (UNIMA) in Prag zusammengekommen. Ausgehend von der Tradition dieser bereits 1929 gegründeten Organisation, haben sie auf Grund ausführlicher Berichte der einzelnen Delegationen den gegenwärtigen Stand des Puppentheaters gewertet und seine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten auf internationaler Ebene erwogen. Das Plenum des Kongresses wendet sich an die Puppenspieler der ganzen Welt mit

der herzlichen Aufforderung, gegenseitig internationale Beziehungen in ihrem Fache anzuknüpfen, zu vertiefen und zu entwickeln und, bei voller Respektierung der Eigenart der nationalen Traditionen, ein wirklich zeitgenössisches Puppentheater zu schaffen, das dem Gedanken der Humanität, der internationalen Zusammenarbeit und des Friedens dient."

Im Mai 1963 fand das erste internationale Puppenfestival unter dem Protektorat der UNIMA in Colwin Bay (England) statt. Aus zahlreichen Ländern waren Berufs- und Laienspieler zusammengekommen und stellten ihr Schaffen der letzten Jahre vor. Dieses internationale Treffen der Puppenspieler wird seitdem alle vier Jahre wiederholt. Beim letzten Festival, das 1972 in Charleville-Mézières stattgefunden hatte, war auch die Schweiz mit dem Puppenspieler Peter W. Loosli vertreten, der "L'histoire du soldat" von Ramuz/Strawinsky in seiner Marionettenfassung zeigte.

Beim nächsten Kongress der UNIMA, der vom 31. Mai bis 6. Juni 1976 in Moskau abgehalten wird, ist leider keine Schweizer Bühne dabei. Die Auswahl der Bühnen wurde in alleiniger Kompetenz des UNIMA-Zentrums Moskau getroffen. Von den 21 Bühnen, die ein Gastspiel geben werden, stammen sieben aus dem Gastland selber, sieben aus weiteren sozialistischen Staaten und sieben aus der westlichen Welt.

Zum erstenmal sollen am Kongress in drei Arbeitskreisen Themen zur Kunst des Puppentheaters behandelt werden:

- "Der Beitrag des Puppentheaters im Streben nach einer bessern Welt."
- In einem Forum der Jugend sollen sich vor allem jüngere Künstler mit folgenden Fragen auseinandersetzen:
 1. Wodurch zieht Sie das Puppentheater als eine Kunstform an?
 2. Wie stellen Sie sich das Puppentheater der Zukunft vor?
 3. Was wollen Sie ihren Zuschauern - Kinder und Erwachsenen - vermitteln?
 4. Ist Ihrer Meinung nach eine Spezialausbildung für Puppenspieler notwendig, und wie soll sie erfolgen?
- In einem dritten Arbeitskreis werden Probleme des Puppentheaters in der dritten Welt diskutiert, wobei es vor allem

um die Erhaltung der alten traditionellen Spiele in diesen Ländern geht.

Im Oktober 1975 lud Ueli Balmer, der Schweizer Vertreter der UNIMA, das Exekutivkomitee der Organisation zu vorbereitenden Gesprächen nach Zürich ein. Im Rahmen dieser Veranstaltung gastierte auch der weltberühmte Puppenspieler Sergej Obrazow, Leiter des staatlichen Puppentheaters Moskau, zum erstenmal in der Schweiz. Das Zürcher Schauspielhaus war bis auf den letzten Platz ausverkauft, als er sein einmaliges Solo-Programm darbot. Diese Tagung war mit finanzieller Hilfe der Präsidialabteilung von Zürich zustande gekommen und fand in der Presse und in den Massenmedien Fernsehen und Radio ein erstaunlich nachhaltiges Echo. Sie war somit zu einer guten Gelegenheit geworden, die breitere Öffentlichkeit wieder einmal auf die Kunst des Puppentheaters aufmerksam zu machen.

IV

Die verschiedenen Puppenarten

In diesem Kapitel sollen nur die im heutigen schweizerischen Puppentheater verwendeten Puppenarten und ihre technischen Eigenheiten umrissen werden.¹²⁾

Es sind dies:

- Handpuppen
- Marionetten
- Stab- und Stockpuppen
- Schattenfiguren
- Mischformen

Im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden hingegen:

- Automaten
- Zinnfiguren
- Papiertheaterfiguren
- Figuren des mechanischen Theaters
- Krippenfiguren
- und des Theatrum mundi

die in der Regel unter dem Begriff Figurentheater subsumiert werden.

¹²⁾ Vergleiche dazu auch:

- Blochmann, Annemarie: Schattentheater, eine Anleitung zur Herstellung von beweglichen und unbeweglichen Figuren, Ravensburg, Otto Maier Verlag 195.
- Bührmann, Max: Das farbige Schattenspiel. Besonderheit, Technik, Führung. Hochwächter Bücherei Band 12, Bern, Haupt Verlag 1955.
- Flach, Jakob: Wir bauen ein Marionettentheater, SJW 195.
- Fettig, Hansjürgen: Hand- und Stabpuppen. Ein Werkbuch für Gestaltung und Technik der Akteure im Figurentheater, Verlag Frech, Stuttgart-Botnang 1970.
- Martini, Ella und Fritz: Kasperle-Bastelbuch. Eine Anleitung zur Herstellung von Handpuppen aus verschiedenem Material, von Bühne und Kulisse, Ravensburg, Otto Maier Verlag 195.

HANDPUPPEN



Beispiel einer Handpuppe mit Beinen: "Arlequin", der Zofinger Kasper, entworfen von Ueli Balmer für die Zofinger Puppenbühne. Hier versieht Arlequin das Amt des Ansagers vor geschlossenem Vorhang auf der Spielleiste.

Das Handpuppenspiel ist die unmittelbarste und – vom Technischen her gesehen – die einfachste Form des Puppentheaters. Die Puppe besteht nur aus einem Kopf und einem sackartigen Kleid, unter welchem die Hand des Spielers mit den verschiedenen Fingern die Puppe zum Leben erweckt.

Beine besitzen die Handpuppen in der Regel nicht, man sieht von den Figuren beim Spiel deshalb immer nur die obere Hälfte. Manchmal jedoch hat die lustige Figur des Stückes lange Schlenkerbeine, die sie über die Spielleiste schwingen kann und sie dann vorn über die Bühne baumeln lässt.

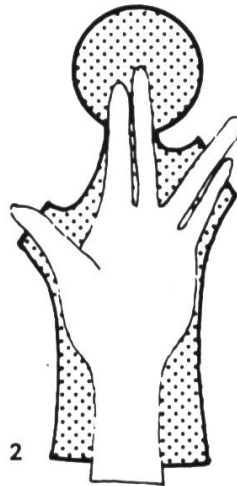
Dadurch, dass die Hand des Spielers direkt mit der Puppe verbunden ist, entsteht eine Spontaneität, die nur den Handpuppen eigen ist. Keine andere Figur des Puppentheaters besitzt die Fähigkeit, so unmittelbar mit dem Publikum in Kontakt zu treten, wie dies die einfache Handpuppe vermag.

Sie bezieht das Publikum durch Fragen und Zurufe ins Geschehen auf der Bühne ein, und da der Handpuppenspieler in den meisten Fällen auf die Verwendung eines Tonbandes verzichtet, ist der Puppe die Möglichkeit zu improvisieren, auf das Publikum einzugehen, jederzeit gegeben. Man versteht deshalb, dass sich vor allem Kinder mit ihrer noch undifferenzierten Denk- und Handlungsweise vom Handpuppentheater angesprochen fühlen.

Früher war es vor allem das einfache, ungebildete Volk, das die Handpuppenspiele auf den Jahrmärkten und in den Strassen, der einfachen Handlungsabläufe und der derben Komik wegen, sehr schätzte.

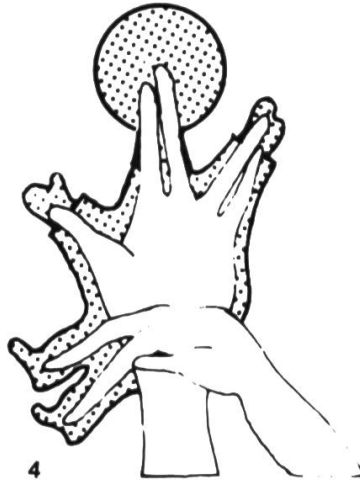
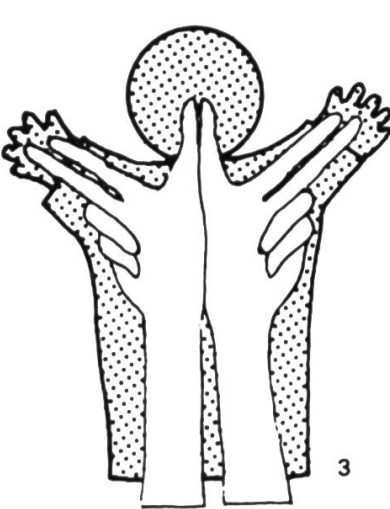
So wie der Kopf der Puppe aus den verschiedensten Materialien – die vielfältige Palette reicht von Holz über Pappmaché, Sagex zu ausgestopften Textilköpfen – so unterschiedlich können die Führungstechniken mit den Fingern sein.

Die einfachste und üblichste Form besteht darin, dass der Zeigefinger des Spielers den Kopf der Puppe, Daumen und Mittelfinger die Hände, die am Kleid der Puppe befestigt sind, bewegen. Und zwar befinden sich meist an Kopf und Händen der Puppe Verlängerungsröhrchen, die je nach ihrer Länge und Dicke den Fingern des Spielers Halt geben (Abbildung 1). Vergleiche zu diesem Kapitel René Simmen: Die Welt im Puppenspiel, Zürich 1972, S. 105 ff.



Statt dem Mittelfinger wird auch sehr oft der kleine Finger gebraucht.

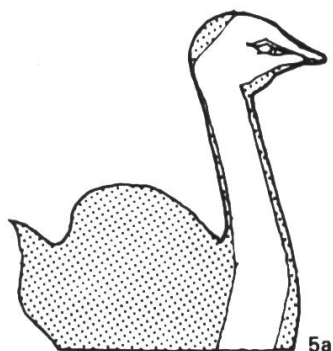
" Stecken wir zum Beispiel den Zeige- und Mittelfinger in den Kopf der Puppe, können wir diesen durch das Kreuzen der Finger hin- und herdrehen, ohne die Puppe mit dem ganzen Körper zu wenden. Der eine Arm wird dann durch den Daumen, der andere durch Ring- und Kleinfinger gebildet (Abbildung 2).



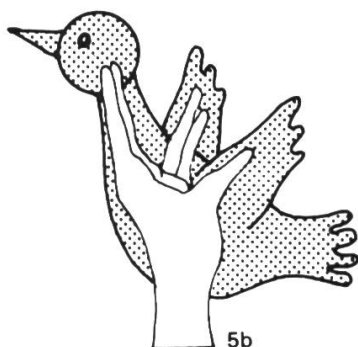
Die körperliche Asymmetrie der Puppe ist dadurch nicht mehr so ausgeprägt wie bei der eingangs geschilderten Art, und kein Finger ist in die Handfläche gekrümmt, welche die glatte Linie des Körpers stören könnte. Bei breitgebauten Puppen können wir gar beide Hände verwenden (Abbildung 3); mit ihr können wir selbst grösste Gegenstände anfassen.

Beine - sie sind beim Spiel oft hinderlich - werden leicht ausgestopft. Sie können aber auch mit den Fingern der andern Hand bewegt werden (Abbildung 4).

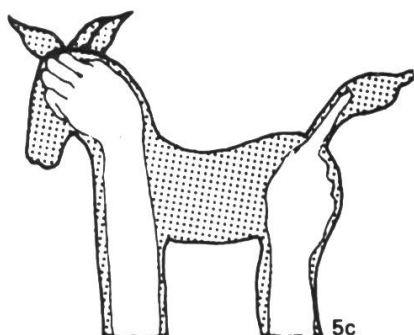
Beim Spielen mit Tierfiguren (Abbildungen 5a -5f) benutzen wir unsere Hände nach der gegebenen Form."



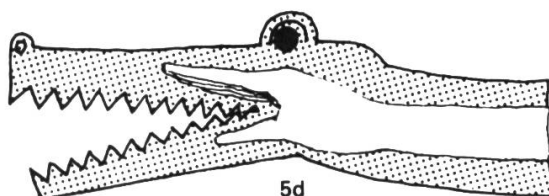
5a



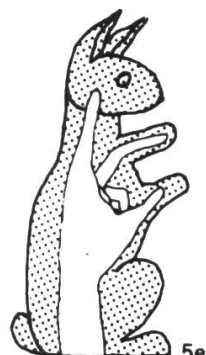
5b



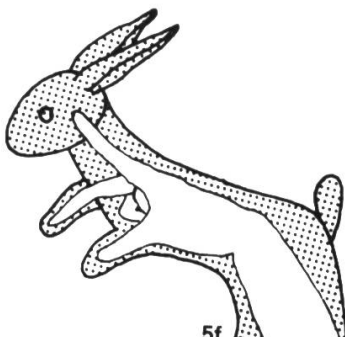
5c



5d



5e



5f

Dies sind nur einige Beispiele der Handpuppentechnik. Jeder Handpuppenspieler findet im Laufe seiner Karriere Varianten, die sich für seine Puppen und seine Bühne besonders eignen.

Eine spezielle Art von Handpuppen sind die Mimikpuppen. Sie werden so genannt, da sie ihren Gesichtsausdruck verändern können. Indem der Spieler seine Hand im Innern der Textilpuppe bewegt, seine Finger zur Faust ballt und sie darauf wieder streckt, bewirkt er die Mimik der Puppe.

Beispiel einer Mimik-Puppe:
"D'Ghüderhäx", gestaltet von Monica Demenga 1973.



DIE MARIONETTE

Die Marionette wird oft als die zartere oder grazilere Schwester der Handpuppe bezeichnet. Ihr Spiel ist, durch die technische Eigenheit eines Aufgehängtseins an Fäden oder Drähten, nicht so unmittelbar und vital wie dasjenige der Handpuppen. Dafür liegen der Marionette Dinge, von denen der Mensch seit jeher nur träumt: davonschweben, durch die Luft fliegen oder über den Boden gleiten.

Aufgrund dieser spezifischen Fähigkeiten verbindet sich mit der Marionette oft der Eindruck von Leichtigkeit und Entrücktheit.

Während bei der Handpuppe die einfachste Bühne und wenige Requisiten zu einem lebendigen Spiel schon genügen, verlangt die Marionette in der Regel nach komplizierteren Bühneneinrichtungen und einer ausgeklügelten Licht- und Tonregie, damit sie mit ihrem Spiel voll zur Geltung kommt.

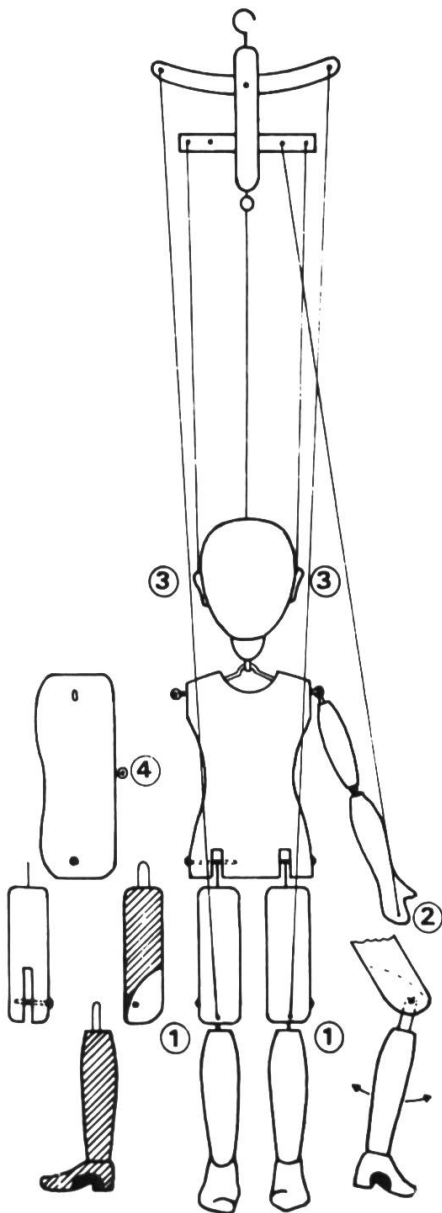
"Der Spieler dirigiert die Fadenmarionette von oben herab mit Hilfe eines Führungskreuzes, an dem alle Stränge zusammenlaufen, durch Anheben, Drehen und Senken des Kreuzes und zusätzliche Betätigung eines häufig mit diesem verbundenen, mehr oder minder komplizierten Systems von Hebeln und Griffen. Mit einer solchen Apparatur kann die Hand eines Virtuosen wahre Wunder an mimischem Leben vollbringen. Die aus Holz, Textilien, Draht, Papiermaché und heute auch aus Kunststoff gefertigte Figur vermag eine Vielzahl homogen aufeinander abgestimmter Bewegungen auszuführen, die eine Gestalt der Wirklichkeit oder der Phantasie so überzeugend charakterisieren, dass die geschickt geführte Puppe jedem Vergleich mit dem Schauspieler aus Fleisch und Blut standhält und dessen darstellerische Möglichkeiten im illusionistischen Bereich bei weitem übertrifft". (Günther Böhmer: Puppentheater, München 1969, S. 22)

"Die Marionette muss beweglich sein, ihre Bewegungen geben in vereinfachter Form die eines lebenden Wesens wieder. Aus diesem Grund wird für die Marionette das Skelett des Lebewesens zum Vorbild genommen, das sie darzustellen hat. Wie bei einem Skelett setzen wir die Puppe aus einzelnen Teilen zusammen und verbinden diese durch Gelenke.

Die Marionette besteht aus Kopf, Rumpf und Gliedern. Puppen, die Menschen darstellen, besitzen einen Rumpf, der in der Taille beweglich ist, einen an einem Gelenk befestigten Kopf sowie Arm- und Beingelenke. Je nachdem, was für eine Rolle den Marionetten zugedacht ist, können sie ausser den Ellbogen- und Kniegelenken auch Hand- und Fussgelenke besitzen... Einfachere Marionetten benötigen nicht mehr als sieben Fäden,... mit diesen können wir den Kopf drehen, den Rumpf beugen, die Arme und Beine bewegen (gehen). (Siehe Abbildung.) Für kompliziertere Bewegungen benötigen wir weitere Fäden... In der Regel ist es so, dass der Puppenspieler in der einen Hand das Führungskreuz hält und mit der andern Hand die Fäden zieht. Verschiedene Bewegungen können jedoch durch das Spielkreuz selbst erzeugt werden. Die abgebildete Marionette verbeugt sich, wenn wir das Spielkreuz nach vorne neigen. Die Bewegungen der Puppe beruhen auf der Schwerkraft, daher ist das Gewicht der Puppe von grosser Bedeutung."

Allzuschwere Puppen sind für den Puppenspieler anstrengend zu führen, zu leichte Figuren sind aber auch nicht günstig, da deren Bewegungen nicht mehr präzise ausgeführt werden können und sich die Puppe beim leisesten Luftzug hin und her bewegt.

Wie sich die Handpuppenspieler mit der Zeit ihren eigenen Handpuppentyp schaffen, so findet auch jeder Marionettenspieler früher oder später zu seiner ganz spezifischen Marionettenkonstruktion mit dem für ihn am günstigsten Spielkreuz.



Modell einer einfachen
Marionette (Beschreibung siehe
nebenstehende Seite)

STAB- UND STOCKPUPPEN

Die einfachste Form einer Stabpuppe ist die Marotte. Dieses Standeszeichen der Hofnarren im Mittelalter besteht nur aus einem Stab, an welchem oben ein Kopf befestigt ist (siehe Abbildung).



"Die sichtbare Hand des Puppenspielers ist hier ein wesentliches Element der Marotte, besonders dann, wenn die Puppe bekleidet und der Puppenspieler, durch deren Kleid verdeckt, seine Hand als diejenige der Puppe sichtbar agieren lässt".

Ein grossartiger Virtuose des Marottenspiels ist der Franzose André Tahon mit seiner Compagnie.

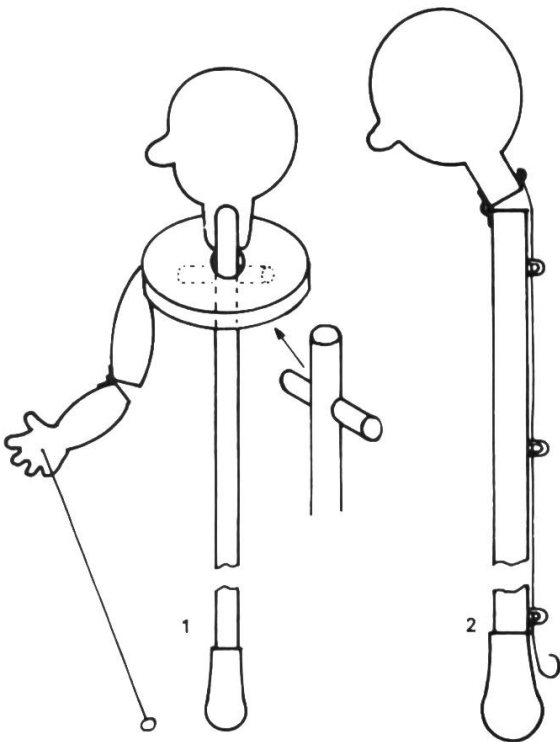
Schon ein wenig anspruchsvoller als die Marotte, aber immer noch eine einfache Art der Stabpuppe sind die im Kölner Hanne'schen Theater verwendeten Puppen.

"Diese Puppen sind etwa 60 cm hoch und auf einem soliden Stab befestigt. Eine Hand wird von unten her mit einem Draht bewegt, der andere Arm hängt lose herab oder ist am Körper festgemacht. Das Gerippe einer solchen Puppe zeigt uns ein Querholz als Schulter, an dem die Arme, und ein Querholz als Hüfte, daran die Beine befestigt sind."

Zwei Modelle von Stabpuppen (Bild Seite 57), die technisch schon ein wenig erweitert worden sind:

"So sitzt zum Beispiel der Kopf fest auf dem Stab; Arme und Beine sind jedoch nicht fest mit den Querleisten, sondern mit einem Holzoval verbunden, das lose auf der Querleiste aufgelegt ist. Auf diese Weise können wir den Kopf hin und her drehen, ohne dass wir die Puppe mitbewegen müssen (Abbildung 1). Mit einer andern einfachen Einrichtung kann der Kopf nach vorne geklappt werden (Abbildung 2)."

Noch viel raffiniertere Konstruktionen von Stabpuppen entwickelte zum Beispiel der Wiener Richard Teschner nach dem Vorbild der javanischen Wajang-golek-Puppen.¹³⁾



Zur Führung von komplizierten Stabpuppen sind oft zwei, ja sogar drei Spieler nötig.

Wir sehen, dass auch innerhalb des Begriffes Stab- oder Stockpuppe eine weite Spanne herrscht, die von der einfachsten Kochlöffelpuppe für Kinder zu der kompliziertesten asiatischen Form der Stabpuppe reichen kann.

13) Richard Teschner spielte in seinem "Goldenen Schrein" (1912/13) und später im "Figurenspiegel" Pantomimen, die er für seine Stabpuppen geschrieben hatte. Der runde Bühnenausschnitt, gegen das Publikum hin durch eine konvexe Linse abgegrenzt, bewirkte eine ganz besonders überhöhte und unwirkliche Atmosphäre.

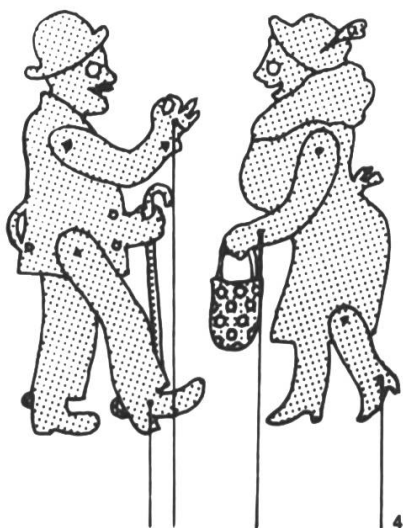
SCHATTENFIGUREN

Zur einfachsten Art des Schattenspiels gehört bereits das Projizieren von Handschatten auf einer weissen Wand. Schon hier entsteht eine Vielfalt von Möglichkeiten, vor allem wenn dazu noch Hilfsmittel wie Bleistifte, Kartonstückchen oder Tücher genommen werden.

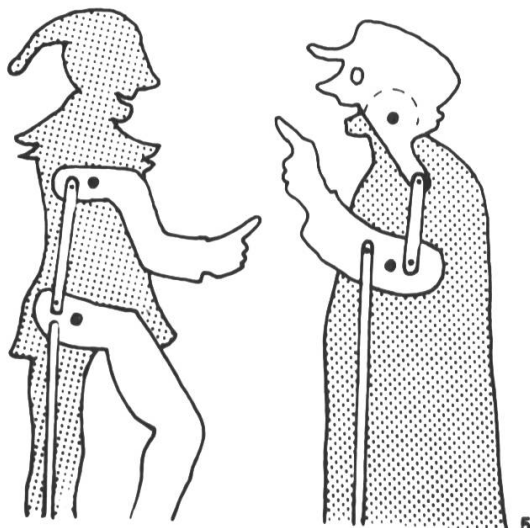
Normalerweise aber versteht man unter dem künstlerischen Schattenspiel das Agieren von flachen und reliefartigen Figuren hinter einem von einer Lichtquelle angestrahlten weissen Tuch oder Papier.

Je näher die Figur am Bildschirm bewegt wird, umso deutlicher sieht der im Dunkeln sitzende Zuschauer ihre Konturen. Entfernt sich die Schattenfigur nach hinten, so wird sie zwar grösser, aber immer verschwommener. Heute jedoch kennt man die sogenannten Punktlichtlampen, die bei jeder Verschiebung scharfe Schatten erzeugen.

"Wir unterscheiden zwei Arten von Schattenspielfiguren: farbige und schwarze. Für die erstere wird durchscheinendes Material verwendet, das mit ebensolchen Farben eingefärbt wird. Bei der zweiten Art benutzt man undurchsichtige Silhouetten.



Schattenfiguren werden ausdrucksvoller, wenn man gewisse Stellen wie Augen, Haare oder andere Teile durchbricht. An den Figuren sind Stäbchen oder Drähte befestigt, die zum Führen dienen.

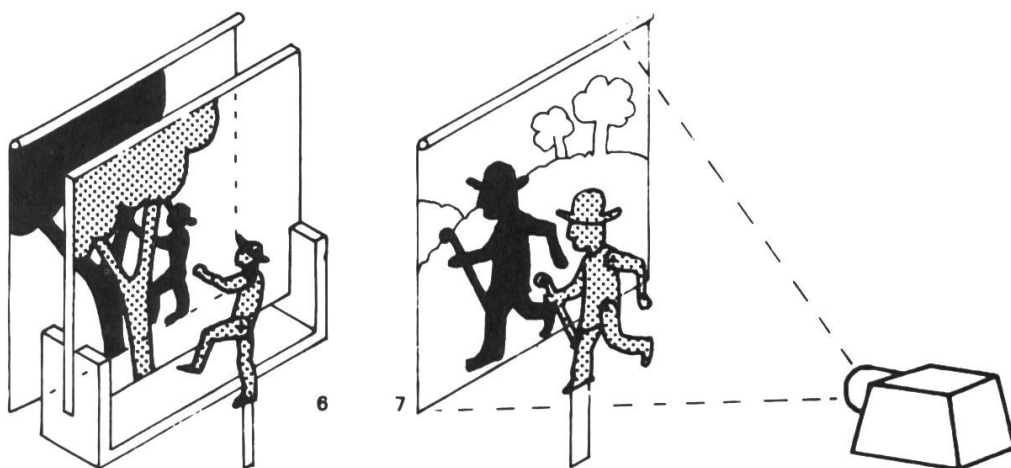


Diese Abbildung zeigt, dass auch verschiedene Bewegungen gekoppelt werden können.

Zur Herstellung von Puppen für farbige Schattenspiele eignen sich am besten durchsichtige starke Kunstfolien. Bei den schwarzen Schattenfiguren verwenden wir lichtundurchlässiges Material wie Pappe, Fotokarton, Pressspan oder, wenn sie haltbar sein sollen, zirka drei Millimeter dickes Laubsägeholz oder Leder. Die Figuren, meist im Profil, müssen ausgeprägte typische Formen aufweisen."

"Die Dekoration beim Schattenspiel schneiden wir uns aus Karton, oder wir kleben verschiedene Schichten von durchscheinendem Papier aufeinander, so dass Silhouetten in verschieden starker Tönung entstehen. Diese Dekorationen können wir zwischen zwei Glasscheiben klemmen, die in einem stabilen Gestell stehen (Abbildung 6).

Ausgezeichnet ist jedoch auch eine projizierte Dekoration, für die nichts anderes als ein einfacher Projektor notwendig ist. Mit Tusche oder Tempera malen wir sie auf einen alten abgewaschenen Film oder Glasstreifen, den wir im Diaprojektor einsetzen und verschieben." (Abbildung 7).



Das Schattentheater war in Europa nie so populär wie die Marionetten- oder Handpuppenbühne. Auch heute noch ist Schattentheater bei uns - im Gegensatz zu den asiatischen Ländern - die Angelegenheit weniger Liebhaber. Dennoch besitzt gerade das Schattenspiel von allen Puppenspielarten die grössten illusionistischen Möglichkeiten und vermag die Fantasie des Zuschauers durch seine distanzierte und verfremdete Darstellungsweise aufs stärkste anzuregen und ihm so das Gefühl von erlebter Wirklichkeit zu vermitteln.

MISCHFORMEN

Bis vor kurzer Zeit galt die These, dass gutes Puppentheater nur dort möglich sei, wo die stilistische Einheit in bezug auf Puppen und Dekorationen gewahrt werde. Es war undenkbar, dass in einem Marionettentheater neben holzgeschnitzten Puppen an Fäden, die zudem fast alle gleich gross waren, auch noch Stab- oder Handpuppen auftraten.

Heute scheint diese Theorie nicht mehr zu stimmen, und Experimente zahlreicher Puppenbühnen, die im gleichen Stück mit den verschiedensten Puppenarten nebeneinander spielen, scheinen diese alte Auffassung erfolgreich zu widerlegen.

Unter den Begriff Mischformen möchte ich aber nicht nur das Nebeneinander und Durcheinander der traditionellen Marionetten, Stabfiguren, Handpuppen und Schattenfiguren, sondern auch das Auftauchen von völlig neuen Figuren im Puppentheater, die nicht mehr ins Schema der vorhergehenden Puppentypen passen, verstehen.

Es würde ins Uferlose führen, wollte man aufzählen, womit im heutigen Puppen-, in diesem Falle besser Figurentheater, gespielt wird. Die nachfolgenden Beispiele zeigen, dass der Fantasie in der Verwendung der verschiedensten Materialien zur Herstellung der Figuren keine Grenzen gesetzt sind.

Da wäre das Spiel mit blossen oder behandschuhten Händen, mit oder ohne Requisiten, inspiriert vom Franzosen Yves Joly, zu nennen oder die skurrilen Geschöpfe des Schweizers Fred Schneckenburger. Samuel Eugster braucht für seine Wohnspiele alte Möbel: Da gibt es Stühle mit aufklappbarem Mund, Kasten mit Augen und Ohren, ein ausrangierter Fernsehapparat mit Fühlern. Alle diese Figuren erfüllen ihre ganz bestimmte Funktion.

Das Puppentheater St.Gallen verwendet für seine neueste Inszenierung "Dr. Faust" Wurzelfiguren, die der Thurgauer Prof. Dr. Rudolf Stössel geschaffen hat. Im Stück "Pressiflage" der St. Galler bestreiten Puppen mit den verschiedensten geometrischen Papierköpfen das Spiel.

Ursula Tappolet bastelt in ihrem Kinderatelier originelle Puppen aus Abfallmaterialien, so entstehen Figuren aus leeren Joghurtbechern, Käseschachteln, Konservendosen und vielem mehr.

Berühmt sind die Marionettenversuche aus Draht und Metall des



Beispiel einer ungewöhnlichen Puppe: Der Fürst von Parma, im Puppenspiel vom "Dr. Faust". Professor Rudolf Stössel entwarf die Stabfigur für das St. Galler Puppentheater.

Künstlers und Lehrers Harry Kramer aus Berlin, der viele Puppenspieler zu ähnlichen Konstruktionen anregte.

Trotzdem ist es aber bis heute diesen ungewöhnlichen, oft sehr phantasievollen Figuren nicht gelungen, die traditionellen Marionetten, Stab- und Handpuppen von ihrem angestammten Platz aus dem Puppentheater zu verdrängen. So müssen die meisten dieser Kreationen, die den gewohnten puppenmässigen Rahmen sprengen, als "Eintagsfliegen" in der Geschichte des Puppentheaters betrachtet werden.

V

Spektrum des schweizerischen Puppenspielschaffens seit 1903

MARIONETTENBUEHNEN

DAS MARIONETTENTHEATER ST. GALLEN 1903 - 1943

Während eines längern Aufenthaltes in München lernte der Kaufmannssohn Hermann Scherrer aus St. Gallen im Jahre 1900 auch das Marionettentheater des Josef Leonhard Schmid kennen.¹⁴⁾ Scherrer war so begeistert von der Kunst dieser Marionetten, dass er beschloss, zu Hause den St. Gallern etwas derart Reizvolles auch zu zeigen.

Besessen von der Idee, selbst ein Marionettentheater zu eröffnen, sprach er immer wieder bei Papa Schmid vor und bat ihn um Ratschläge und Unterstützung. Die Hartnäckigkeit, mit der dieser Schweizer sein Ziel verfolgte, muss auf Schmid Eindruck gemacht haben. Er versprach, ihm zu helfen: "Sie lasset mi net los, Sie Tausendskerl, i mues Ihne helfa."

Und der Münchner Marionettenkünstler hielt Wort. 1901 schenkte er Scherrer Puppen, Miniaturmöbelchen, Dekorationen und eine Bühne aus seinem ersten Fundus. Es waren die Puppen, mit denen Graf Pocci als Zeremonienmeister Ludwigs I. von Bayern gespielt hatte. Diese reizenden Püppchen - sie waren nur 20 - 28 cm

14) Papa Schmid, eigentlich Josef Leonhard Schmid, eröffnete in München 1858 ein festes Marionettentheater. Sein berühmtester Mitarbeiter war Franz Graf Pocci, der für ihn die Kasperstücke verfasste. Poccis Spiele erlangten Weltberühmtheit und sind auch heute noch häufig auf Kasperbühnen-Spielplänen zu finden.

Vergleiche dazu auch: Krafft, Ludwig: München und das Puppenspiel, Akademie für das graphische Gewerbe München 1961.



gross - entstanden 1850 und gehörten ursprünglich dem kunst-sinnigen bayrischen Generalleutnant von Heydeck.

Mit diesen Figuren eröffnete Hermann Scherrer nun das erste feste Marionettentheater der Schweiz. Das Spielzimmer seines Hauses auf dem Rosenberg in St. Gallen wurde zum Versuchslaboratorium für Bühnenkonstruktion, Inszenierung und Vortragskunst.

Am 22. Februar 1902 fand die feierliche Galavorstellung statt. Scherrer spielte für seine und der Nachbarn Kinder Poccis Stück "Die geheimnisvolle Pastete". Mit grossem Jubel wurde das Dargebotene von den Kindern aufgenommen. Also fuhr Hermann Scherrer mit der Marionettenkunst fort. Ihm zur Seite standen bald seine Tochter Irma und sein Sohn Paul, ausserdem noch viele freiwillige Helfer. Durch Freunde kam man sogar zu einem Raum, der für ein Marionettentheater wie geschaffen war. 1912 konnte Scherrer das neue Haus an der Eschenstrasse beziehen. Hier gab es eine ansteigende Bestuhlung mit 118 Sitzplätzen und 30 Stehplätzen. Auch ein Klavier war vorhanden, auf welchem die Begleitmusik zu den Stücken gespielt werden konnte. Nun begann ein steiler Aufstieg des Marionettentheaters von Papa Scherrer.¹⁵⁾ Eine Neuinszenierung folgte der andern, und jeden Winter, Sonntag für Sonntag, wurde gespielt.¹⁶⁾

Die Lieblingsfigur war der Münchner Kasperl des Papa Schmid. Dieser kleine runde Kerl mit der Knollennase, dem spitzigen Hut, der roten Weste und den gelben Hosen spielte beinahe in jedem Kinderstück. Bald war er den Kindern so vertraut, obwohl sie ja von seinem Münchner Dialekt nicht alles verstanden, dass sie jubelten, sobald er nur schon auftauchte. Hermann Scherrer selbst lieh ihm die Stimme, und als er im "Schneewittchen", in welchem der Kasper nicht vorkam, den ältesten Zwerg las, flüsterte ein kleines Mädchen seiner Mutter zu: "Hüt hät sich de Chaschper in en Zwerg verwandelt."

Ein anderes Mädchen schrieb begeistert über ihn:

"Mit lautem Jubel begrüssen die Kinder den Kasperli, der jetzt auf die Bühne tritt; er ist lustig mit seinem Hut, der wie ein

15) Obwohl Hermann Scherrer sogar Stadtrat war, hatte er bald, wie sein Vorbild Josef Leonhard Schmid in München, den Uebernamen "Papa".

16) Vergleiche dazu die Spielliste im Anhang.

Zuckerstock aussieht. Auch hat Kasperl gelbe Hosen und eine gut genähte Weste, denn bei den lustigen Faxen, die Kasperl macht, könnte es ja einen Riss in die schöne rote Weste geben. Aber die Grete, wie Kasper sie nennt, hat guten Faden und guten Stoff... Nun erklingen die hellen Töne der Zaubergeige, welche Kasperl vom Berggeist bekommen hat, und alle Leute, die auf der Bühne waren, mussten tanzen, so lange die Zaubergeige ihre Töne erklingen liess. Das gefiel den Kindern so gut, dass sie nicht gehen wollten..."

Aber auch bei den Erwachsenen kam das Marionettentheater des Papa Scherrer gut an. Aus der ganzen Ostschweiz reisten die Leute nach St. Gallen, um einer Aufführung mit den Holzpuppen beizuwohnen. In den Zeitungen erschienen gebührende Rezensionen.

"... St. Gallen ist's, das sich rühmen darf, ein richtiges Marionettentheater zu besitzen "für Kinder und solche, die Kinder lieb haben". An den langen Wintersonntagnachmittagen, wenn die unruhige Kinderschar zu Hause so schwer zu hüten ist, dann winkt das Marionettentheater verheissungsvoll, und manch mütterliches Dankgebet steigt zu dessen Gründer und Leiter empor, der dort hinter den Kulissen mit Schneid und Virtuosität dem Kasperle seine Stimme leiht und den ganzen Bühnenapparat dirigiert," schrieb die NZZ am 13.7.1912.

Als Scherrer 1914 an der Landesausstellung in Bern spielte, schrieb die gleiche Zeitung:

"... Um so freudiger ist es zu begrüßen, dass St. Gallen mit seinem ganz entzückenden schweizerischen Marionettentheäterchen im "Dörfliwirthshaus zum Röseligarte" in der schweizerischen Landesausstellung in Bern vor einem weitschichtigen Publikum auftritt... das alles spielt sich da in so entzückender Kleine ab, dass man ein Felsklotz sein müsste, wenn man daran nicht seine naive Freude haben könnte."

Dreissig Jahre nach der Gründung des Marionettentheaters, also im Jahre 1933, waren schon 876 Vorstellungen, davon 177 im alten und 699 im neuen Haus, über die kleine Bühne gegangen. Die Zahl der Besucher, die diese Aufführungen erlebt hatten, betrug 88 862.

Zu dieser Zeit besass das Theater auch schon über 200 Mario-

netten und 41 Tierfiguren. Schnitzer dieser immer noch
20 - 28 cm grossen Puppen waren:

Henry Geene, Weggis

Josef Schröder, St. Gallen

Wilhelm Gänsike, St. Gallen

Die Entwürfe für die Kostüme stammten alle von Fräulein Hedwig
Scherrer, die auch die 76 Dekorationen für die Stücke entworfen
hatte.

Den musikalischen Teil betreuten:

Hans Otto Voigt, Wien

Wilhelm Pfeifer, München

Paul Baumgartner, St. Gallen

Daneben war die Zahl der ehrenamtlichen Helfer, die über kür-
zere oder längere Zeit im Theater mitgewirkt hatten, auf 162
angestiegen.

Aber auch die Bühne selbst war mit den Scheinwerfern, Wider-
ständen und den mechanischen Versenkungen auf dem bestmöglich-
sten technischen Stand von damals. Es gab sogar eine Regen-
und Windmaschine. Wohl war man sich aber der Tatsache bewusst,
dass selbst der ausgeklügeltste Bühnenmechanismus die agierende
Marionette nie aus dem Mittelpunkt verdrängen dürfe.

"... Die praktische Erfahrung zeigt fast immer, dass jedem
Publikum ein Höchstmass von mechanischer Beweglichkeit und
technischer Raffinesse den augenscheinlich höchsten Eindruck
macht. Das alte Lob, dass die Puppen wie Menschen zu handeln
vermöchten, führt uns zur Quelle dieser Wirkung: sie kommt aus
dem Erstaunen, der Neugier, der Ueberraschung, die Taschen-
spielereien und mechanische Wunderwerkchen in uns wecken.
Es soll gar nicht bestritten werden, dass solchen Dingen ein
gewisser Reiz innewohnt. Mit tieferem Geniessen von Kunstwerten
aber hat dies nur wenig oder gar nichts zu tun. Darum ist
diese Einstellung gegenüber der Puppenbühne im Grunde falsch.
Unser Marionettentheater geht denn auch bewusst den Wirkungen
in dieser Richtung, die in möglichster Menschennachahmung und
Naturtreue gipfeln würde, aus dem Wege. Ihm liegt im Gegenteil
daran, dass die Puppe Puppe bleibe. Darum verzichtet es willent-
lich darauf, seine mechanische Technik über das herkömmliche

Mass zu steigern. Es sieht darin einen stilistischen Missgriff, der sich über die Grenzen der Marionettenart hinwegsetzt, oder sie wenigstens durch die Ueberkultivierung des Technischen verwischt und so die Reinheit des Eindrucks schädigt...". schreibt Paul Scherrer in "20 Jahre St. Galler Marionettentheater 1903-23".

Magda Werder, die als fünfjähriges Mädchen ihre Bekanntschaft als kleine Zuschauerin mit dem Marionettentheater des Papa Scherrer gemacht hatte und dann später selbst mitwirkte im "neuen St. Galler Puppentheater", schreibt in einer Würdigung: "... So erfreute und bezauberte Hermann Scherrer 40 Jahre lang die St. Galler, bis sein Alter und die kohlenarme Kriegszeit dem geliebten Spiel ein Ende setzten. Das Theaterchen wieder aufleben zu lassen, wäre wohl pietätvoll gewesen, aber der Wandel der künstlerischen und pädagogischen Auffassungen erlaubte es doch nicht mehr, und so ist heute das erste ständige Marionettentheater der Schweiz in St. Gallen im Museum..."

Für den bei der Schliessung des Theaters neunzigjährigen Hermann Scherrer war es ein Trost, zu sehen, wie diese "eigenartige und kulturell bedeutsame Stätte intimer Kunst", so hatte er sein Marionettentheater immer bezeichnet, Nachfolger in andern Schweizer Städten gefunden hatte. Carl Fischer, der Puppenschnitzer des 1918 entstandenen Schweizerischen Marionettentheaters in Zürich, hatte auch bei Hermann Scherrer geschnuppert und Ideen nach Zürich getragen.

Der abschliessende Brief an Jakob Flach, den Gründer des Marionettentheaters Ascona, mag zeigen, wie sehr Scherrer Anteil nahm bei den ersten Schritten anderer Puppenbühnen in der Schweiz.

St. Gallen
St. Gallen

St. Gallen, 4. März 1943.

Sehr geehrtes Herr Frick !

Mit innerstem Interesse entnehme ich der Weltwoche die köstliche Notiz über Ihr erstes Lustspiel "Erleben im Türsch" & erfahre mich Ihrer h. pflichen Marionettenaufsätze. Wie wohl tut es mir, in Ihnen einen tapfern, humorbegabten Kollegen zu finden, der in der grossen Welt das beschaulichste Marionettentheater erblickt; in bunten Bildern wenig Klarheit, viel Trübsinn & ein wenig Wahrheit, so wird der beste Frank gebräut, der alle Welt beglückt & aufbaut!

Es sind nunmehr 40 Jahre her, seit ich es wagte, der st. gallischen Jugend ein Marionetten-
Theater zu bringen & als Knabenjahre ist es mir noch vergönnt, dessen Leiter zu sein.
Es hat mich jung erhalten & ich wünsche Ihnen von Herzen ein gleiches Erfahren.

Ich hoffe kommenden Herbst anlässlich meiner Hochzeitfeier Ihr Theater in Arosa
genießen zu können & überreiche Ihnen beigefaltet als Gedenken „30 Jahre Marionettentheater“
& „einen Kollegen“.

Ihnen in Zürich beste Erfolge wünschend,
begrüsse Sie hochachtungsvoll & freundlichst:

Einlagen: Denkschrift
Marionett. Safer.

Ermann Thorer sein

Lufsurst. 81.

Die ersten Marionetten des Marionettentheaters St. Gallen. Die Puppen entstanden um 1850 und gehörten vor Scherrer Papa Schmid in München. Er seinerseits hatte sie von Graf Pocci, der mit diesen Figuren vor Ludwig I. und der bayrischen Hofgesellschaft gespielt hatte. Rechts aussen der Münchner Kasperl, die Lieblingsfigur des St. Galler Marionettentheaters.



Nach diesen Münchner Vorbildern fertigten dann Künstler im Marionettentheater St. Gallen selber Puppen an, für die Hedwig Scherrer, eine Schwester Hermann Scherrers, die Kostüme entwarf. Die Puppen und Requisiten befinden sich heute als Depositum im Historischen Museum in St. Gallen.



DAS "SCHWEIZERISCHE MARIONETTENTHEATER" VON 1918 - 1935

Auf Einladung gastierte 1914 das Marionettentheater Münchner-Künstler unter der Leitung von Paul Brann in Zürich. Der starke Eindruck, den diese Faustaufführung hinterliess und die grosse Faszination, die von einer Sammlung siamesischer und javanischer Marionetten ausging, welche im Rahmen einer Kunstgewerbeausstellung 1914 unter Mitwirkung Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs gezeigt worden waren, führten zu den ersten stillen Versuchen des "Schweizerischen Marionettentheaters".¹⁷⁾

Die eigentliche Gründung erfolgte dann 1918 anlässlich der ersten Schweizerischen Werkbundaussstellung in Zürich. Aus der Plananlage zur Schweizerischen Werkbundaussstellung vom 1. bis 31. August 1918 entnehmen wir:¹⁸⁾

"III. Abteilung der Kleinkunst:

10. Ein schweizerisches Marionettentheater. Dieses bietet eine glückliche Möglichkeit, ausgesuchte, feinste Kleinkunst in einer eigenartig angewandten Form zu zeigen, in geschnitzten und bekleideten Figuren, in neuzeitlich einfachen Dekorationen. Eine vielversprechende Aussicht, aus einer realistisch gearteten Darstellungskunst mit einem technischen Aufwand und unliebsamen, geschmacklosen Zufälligkeiten herauszukommen ins Reich des Grotesken, des Humors, der unbeschränkten kleinen Möglichkeiten. Eine Gelegenheit, alte bewährte Stücke und Singspiele mit begleitender Musik wieder zu Ehren zu ziehen und neue, im Rahmen dieser Zauberwelt der kleinsten Bühne aufzuführen", schrieb Alfred Altherr in der "Plananlage zur Schweizerischen Werkbundaussstellung 1918".

Und Pierre Gauchat schreibt zum Entstehen des "Schweizerischen Marionettentheaters":

"Das 'Schweizerische Marionettentheater' ist ein typisches Kind seiner Zeit. Hätten nicht die bildenden Künste dem ver-

17) "Craig und Appia, deren weittragende Bedeutung im allgemeinen noch nicht genügend anerkannt ist, sind in den Mittelpunkt dieser Ausstellung gestellt worden; bei keinem Künstler kommt die innere Ehrlichkeit der Bühnenreform und Abneigung gegen den Pappdeckel- und Schminkestil so sehr zur Geltung wie bei diesen beiden". Alfred Altherr: Theaterkunst Ausstellung Katalog, Zürich 1914.

18) Ziel des Schweizerischen Werkbundes und dieser Ausstellung war es, die schweizerische Architektenschaft, Künstler und Handwerker in dieser kritischen Zeit zu vereinigen und ihren neuen Bestrebungen zum Durchbruch zu verhelfen. Auch die Theaterkunst sollte miteinbezogen werden.

flachten Realismus den Rücken gekehrt, um sich auf sich selbst zu besinnen, und hätten sie nicht durch diese Abkehr den revolutionären Boden geschaffen, in dem sich neue Anschauungen wie junge Pflanzen ungezchtet von selbst entwickeln konnten, so wäre dieses schweizerische Teatro dei Piccoli nicht entstanden, eine Stätte der Kunstausbildung, ernstesten Fleisses und ehrlicher Bemühung um den Ausdruck..."

Die Leitung der "Schweizer Marionetten" übernahm der damalige Direktor der Kunstgewerbeschule und des der Schule angegliederten Kunstgewerbemuseums, Alfred Altherr. Um ihn herum gruppierte sich eine grosse Zahl von Künstlern und Lehrern, die für das grosse Echo, das das "Schweizerische Marionettentheater" bald über unsere Landesgrenze hinaus fand, verantwortlich waren. In gemeinsamer, langjähriger Arbeit verhalfen sie ihrem Marionettentheater zu Ruhm und grossem künstlerischem Ansehen. Es wirkten am "Schweizerischen Marionettentheater" mit als:

<u>Gestalter:</u>	<u>Puppenschnitzer:</u>	<u>Musiker:</u>
Henri Bischoff	Carl Fischer	Gustav Doré
Sophie Taeuber-Arp		Hans Jelmoli
Paul Bodmer	<u>Literaten:</u>	H. Dubs
Ernst Gubler	René Morax	Paul Müller
Karl Hügin	Traugott Vogel	A. Schaichet
Moilliet	Jakob Welti	Manuel de Falla
Otto Morach	Werner Wolff	J.J. Nater
E. Isler		
E.G. Rüegg		
Max Tobler		
Rudolf Urech		

Sprecher: bekannte Schweizer Schauspieler

Puppenführer: Schüler der Kunstgewerbeschule

Sie alle haben dazu beigetragen, das "Schweizer Marionettentheater" über das Niveau eines Dilettantentheaters zu einer künstlerischen Institution emporzuheben.

1918 wurde das Theater mit dem tragisch-komischen Märchen "König Hirsch" von Gozzi in einer Bearbeitung von René Morax

eröffnet. Das Besondere an dieser Aufführung waren die abstrakten Marionetten der Sophie Taeuber-Arp, die zu dieser Zeit als Leiterin der Textilklasse an der Kunstgewerbeschule tätig war.¹⁹⁾

"...Sie hatte mit diesen Figuren zu "König Hirsch" die absolute Marionette konstruiert, d.h. eine Figur, die nicht mehr die Imitation des menschlichen Schauspielers anstrebt, sondern sich aus ihren eigenen Gesetzen entwickelt und aus Grundprinzipien der Bewegung lebt. Die Marionette wird auf kubische Grundformen aufgebaut. Auf Kostüme, die automatisch an bestimmte Personen, gesellschaftliche Stellung, charakteristische Verhaltensformen appellieren, wird weitgehend verzichtet. Die Marionette ist in keiner Weise mehr Abbild der Menschen, sondern abstrakte Figuration, die sich aus Kuben, konischen Formen, Scheiben und Schalen zusammensetzt. In einer solchen der Wirklichkeit entfremdeten Spielpuppe liegen alle Möglichkeiten reinen Theaterspiels beschlossen...

Die abstrakte Figur, die Sophie Taeuber-Arp mit den Marionetten zum "König Hirsch" in die bunte Welt der Puppenspiele entsendet, nahm vieles voraus, was man heute von der Marionette erwartet.

Indem sie nicht mehr lebensecht war, ein Abbild der wirklichen Welt in Miniaturformat, förderte sie die Vieldeutbarkeit und vergrösserte den Zauberbereich, der ihr bereits durch ihren hölzernen Körper und ihre vom Mechanismus her begrenzten Bewegungen nahestand", schrieb Erika Billeter in der Wegleitung zur Ausstellung "Zürcher Marionetten" im Museum Bellerive vom 12.2. - 23.4.1972.

Wenn wir uns die Figuren der Sophie Taeuber vor Augen halten, verstehen wir, wenn Gauchat meint:

"...Der auffallendste Unterschied zwischen dem schweizerischen und andern Puppentheatern ist wohl der, dass Zürich stets bestrebt war, den Puppen das Puppenmässige bewusst zu lassen, weil gerade darin das Abstrakte, das Entpersönlichte als primäre Faktoren der künstlerischen Gestaltung und Haltung erblickt

19) Mit ihren Marionetten zu "König Hirsch" nahm Sophie Täuber-Arp schon vieles vorweg, was Oskar Schlemmer 1912 mit seinem triadischen Ballett in Stuttgart begonnen hatte. Erstaufführung des ganzen Balletts folgte im September 1922 im Landestheater Stuttgart.

Vergleiche dazu: Die Bühne im Bauhaus, Mainz/Berlin 1965.

Marionetten zu "König Hirsch", geschaffen von Sophie Taeuber im Jahr 1918 für das "Schweizerische Marionettentheater". Die Figuren sind aus den verschiedensten Formen zusammengesetzt. Sie tragen keine Kostüme, sind aber mit kräftigen Farben ausdrucksstark bemalt.



wurden, denen ganz neue Wege offenstanden und ungeahnte Möglichkeiten erschlossen wurden...."

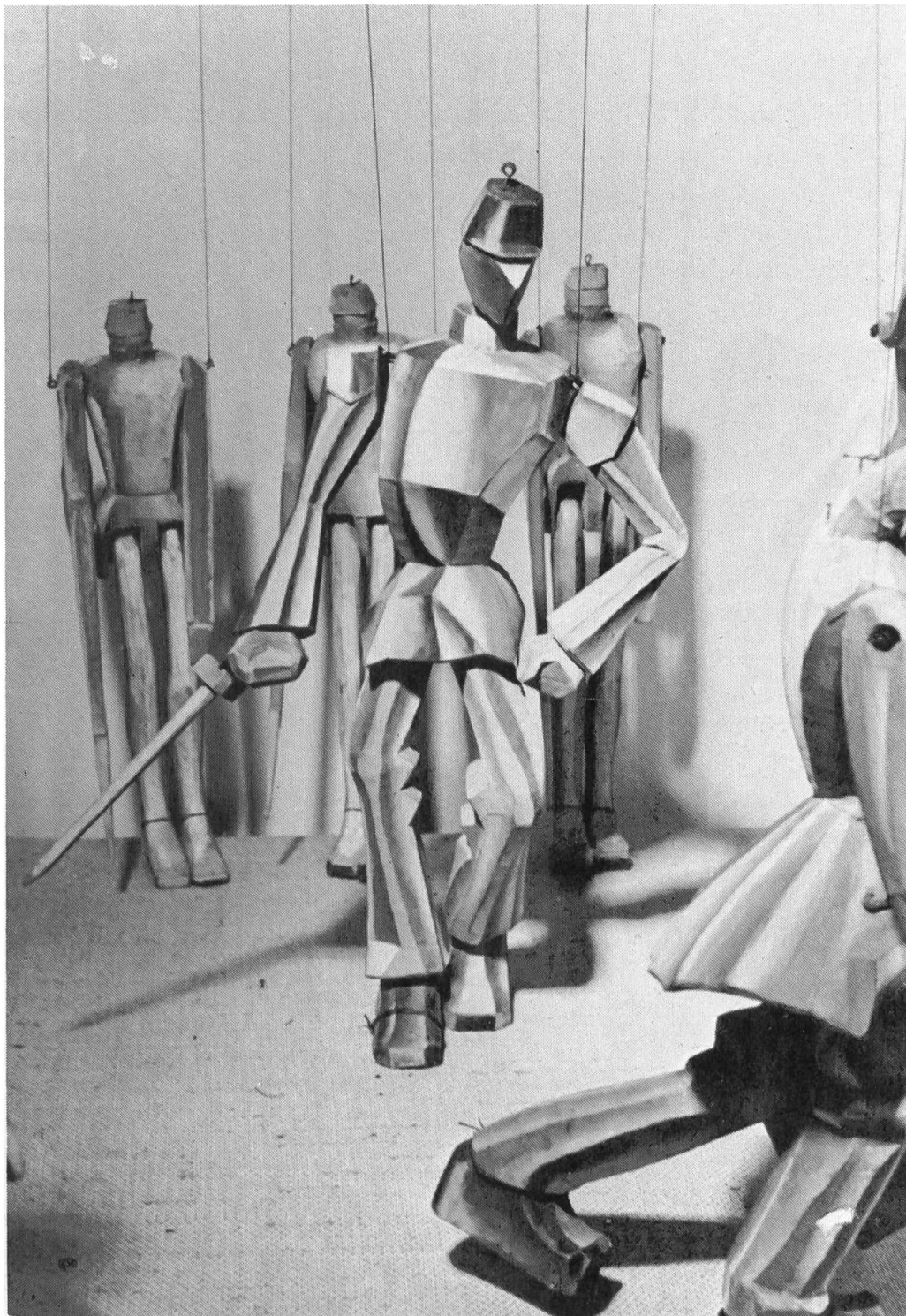
Von allen Marionetten des "Schweizerischen Marionettentheaters" sind die der Sophie Taeuber die abstraktesten. Bei allen Bestrebungen, das Menschenähnliche in den Puppen zu vermeiden, ist dies im Laufe der Zeit doch nicht immer gelungen, und viele spätere Marionetten tragen recht natürliche Züge in sich, wie zum Beispiel untenstehende, recht naturalistische Marionetten zum Singspiel von W.A. Mozart "Bastien und Bastienne".

Ganz dem Kunststil der Zeit, dem Kubismus, sind die Figuren von Otto Morach zu "La boîte à joujoux" angepasst, nach einem Ballett von Claude Debussy, welches auch im Jahre 1918 uraufgeführt wurde.

Bastien und Bastienne aus W.A. Mozarts Singspiel "Bastien und Bastienne", 1923 von Paul Bodmer für das "Schweizerische Marionettentheater" inszeniert. Die Figuren schnitzte Carl Fischer. Von einer Abstraktion des Menschlichen ist hier nicht mehr viel zu spüren.



"Les soldats" aus "La boîte à joujoux".
Die Figuren entwarf Otto Morach 1918 für das "Schweizerische Marionetten-
theater". Geschnitten wurden sie von Carl Fischer.

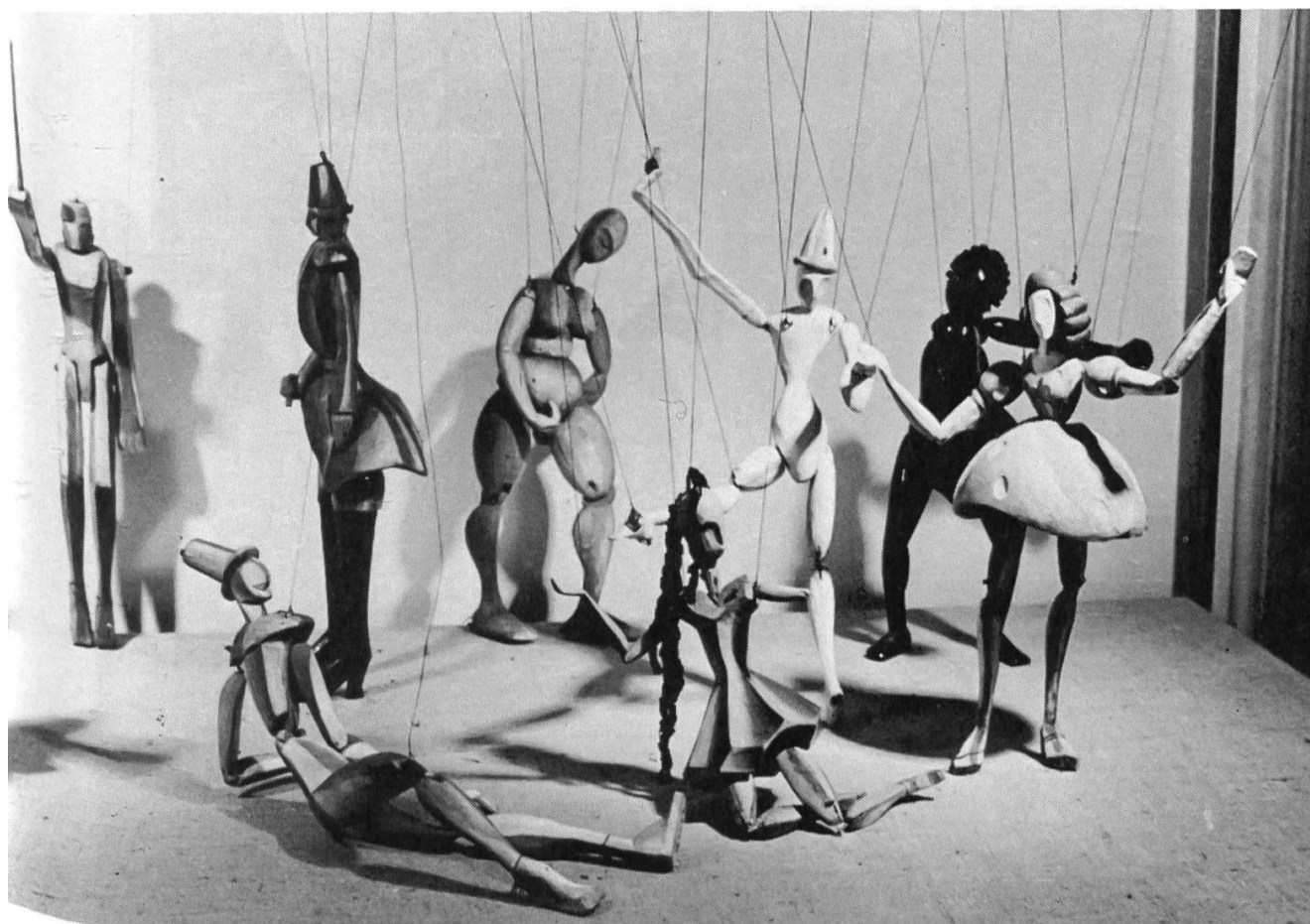


"La poupée rosée"
aus "La boîte à joujoux".



Eine neue Möglichkeit für das Marionettentheater sah man in der Einbeziehung von Singspielen als Marionettenoper. So fand Mozarts "Bastien und Bastienne" in der Ausstattung von Paul Bodmer 1923 grossen Anklang. Ebenso berühmt wurde "Betly" von Donizetti (Ausstattung Ernst Gubler, 1925), "Livieta und Dracollo" von Pergolesi (Puppen und Ausstattung von Ernst Georg Rüegg, 1925). Am meisten Erfolg wurde aber mit der Oper von Manuel de Falla "Meister Pedros Puppenspiel" in der Ausstattung von Otto Morach 1930 erzielt. Diese reizende Episode aus dem Don Quijote von Cervantes hatte Manuel de Falla 1923 in ein Bühnenstück umgesetzt. Für die zürcherische Puppenfassung spendierte der Autor 9000 Franken, was dem ständig mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfenden Theater sehr gelegen kam.

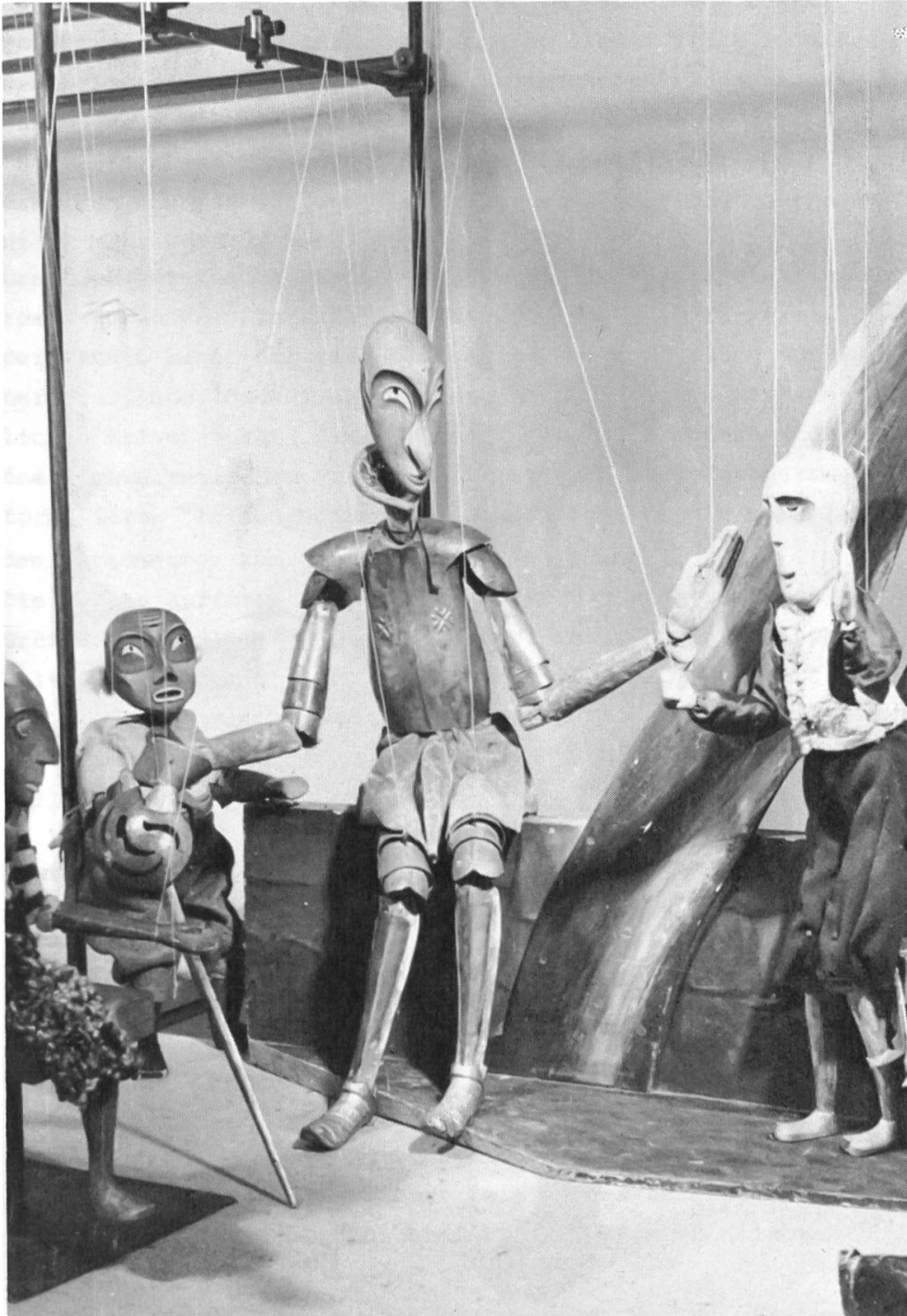
Figuren aus "La boîte à joujoux".
Man beachte vor allem das "kubistische" Ballettkleid der knienden Tänzerin im Vordergrund.



Meister Pedros Junge, der Ansager des Puppenspiels, im Stall des Wirtshauses in der Mancha von Aragonien. Hans Jelmoli übersetzte die Oper von Manuel de Falla unter Berücksichtigung der Tieckschen Ausgabe des Cervantes für das "Schweizerische Marionettentheater". Gestalter der Figuren: Otto Morach, 1926. Schnitzer: Carl Fischer.



Weitere Marionetten zu Manuel de Fallas "El retablo de Maese Pedro". Die Figuren entwarf Otto Morach 1926 für das "Schweizerische Marionettentheater". Der Schnitzer war Carl Fischer. Wir sehen den Studenten, den "Riesen" Don Quijote und seinen Diener Sancho Pansa.



Don Quijotes Diener Sancho Pansa. Sancho Pansa zählt wie Don Pedro, Pedros Junge, der Wirt, Don Quijote und die Wachen zu den "grossen" Marionetten des Stücks. Diese führen ein Marionettentheater mit "kleinen" Figuren auf.



Neben den Singspielen und Opern führte man auch Stücke von Pocci auf. Im "Eulenschloss", 1923, das F. Wiegand bearbeitet hatte, trat an Stelle des Larifari zum erstenmal der zürcherische "Hansjoggel" auf. Max Tobler hatte die Figur entworfen, und Carl Fischer hatte sie geschnitzt. Hansjoggels Durchbruch als beliebteste Figur kam aber erst im "Spiel vom Doktor Faust" aus dem Jahr 1923. Man spielte dieses Stück in einer Bearbeitung von Wiegand. Die zürichdeutschen Passagen des Hansjoggels hatte J. Welte geschrieben. Nun hatte sich der "Kasper", alias Hansjoggel, seinen Platz als komische Figur erworben und war aus dem "Schweizerischen Marionettentheater" nicht mehr wegzudenken.

Das "Schweizerische Marionettentheater" war finanziell nie rosig gebettet. Einzelne Aufführungen, wie zum Beispiel der Faust, kamen nur mit grosszügiger Unterstützung von Gönnern zustande. Prekär aber wurde die Lage in den wirtschaftlichen Krisenjahren. Jakob Rudolf Welte, ein Mitarbeiter des "Schweizerischen Puppentheaters", hat es folgendermassen formuliert: "In den Dreissiger Jahren schnitt die böse Zeit den Marionetten zum erstenmal die Fäden ab."

Die letzte Aufführung fand im Jahr 1935 statt. Seit dem Gründungsjahr 1918 stand das Theater unter der dynamischen Leitung Alfred Altherr, der es zu einem festen Bestandteil des Lehrplans der Kunstgewerbeschule gemacht hatte, zu einer Stätte, wo viel experimentiert wurde und die verschiedensten Stilrichtungen Eingang gefunden hatten.

"... Die Zeugen jener glanzvollen Ära liegen noch immer in den Kellerräumen unseres Kunstgewerbemuseums und wenn sie gelegentlich gezeigt werden, ist man immer wieder erstaunt, wie mutig, aber auch völlig undogmatisch man schon damals in Zürich mit Marionetten experimentiert hat. Das vielseitige Schaffen dieser Schulbühne ist den Zürcher Marionetten bis heute unerreichtes Vorbild geblieben...", schrieb Wilhelm Zimmermann in pp 4, 1961.

Das "Schweizerische Marionettentheater" bestand also von 1918 bis 1935 und brachte in dieser Zeit 28 Inszenierungen hervor, von denen einige weit über hundert Aufführungen erlebten.²⁰⁾

20) Vergleiche dazu Spielpläne des Schweizerischen Marionettentheaters im Anhang.

Der Zürcher Hansjoggel. Er tritt an die Stelle des Larifari und wurde 1923 von Carl Fischer geschnitzt. Er parliert in allen Stücken in "urchigem Züridüütsch". Die Stimme lieh ihm der beliebte Zürcher Schauspieler Emil Hegetschwiler.



DIE ZUERCHER MARIONETTEN VON 1942 - 1960

Nachdem das künstlerische Werk des "Schweizerischen Marionettentheaters" seit 1935 brach gelegen hatte, entschloss sich ein Freundeskreis um Pierre Gauchat im Jahre 1942, den Marionetten wieder auf die Beine zu helfen.²¹⁾

Hoffnungsvoll wurde die neue Aera mit Pergolesis "Getreuem Musikmeister" begonnen. Gauchat hatte die Ausstattung dazu schon 1930 fürs "Schweizerische Marionettentheater" besorgt. Nun zeigte man das Stück in einer Neuinszenierung in einem Gasthaussaal am Kreuzplatz in Zürich.

Darauf folgte "Abu Hassan" von Carl Maria von Weber. Das Libretto dieser kleinen reizenden Oper vom Kalifenliebbling Abu Hassan, der mit List zu seinem Geld kommt, um die Schuldiger zu bezahlen, hatte der junge Textdichter und Freund Webers, Hiemer, geschrieben, der wegen seines leichtlebigen Wesens selber oft in Geldnot war.

Die Marionetten zu diesem Spiel schuf wiederum der Künstler Pierre Gauchat. Die traumhaft schönen Figuren, alle ungefähr 50 cm gross und mit phantastischen, orientalischen Kostümen bekleidet, sind heute in der Theatersammlung Bern aufbewahrt.

Die nachfolgenden Bilder der Marionettenentwürfe und der dazugehörigen fertigen Figuren zu "Abu Hassan" sollen die Worte Edwin Arnets illustrieren:

"Das Leben einer Puppe beginnt mit dem Entwurf des Zeichners. Ein langweiliger Zeichner wird niemals seiner Puppe jene Ausdruckskraft geben können, ohne die sein Geschöpf bloss ein Puppenwagenpüppchen bliebe. Je mehr Pierre Gauchat ins Geheimnis des Puppenspiels hineinwuchs..., desto mehr erkannte er, dass eine Puppe vor allem von der klugen Uebersteigerung ihrer Proportionen lebt. Grosse Köpfe sind nötig, und in manchen Fällen auch grosse Hände; das erst gibt der Puppe den starken Ausdruck und unterscheidet sie von der Spielzeugpuppe... Aber es genügt nicht, zu übersteigern. Auch unproportionierte

²¹⁾ Pierre Gauchat wurde 1902 in Zürich geboren. An der Kunstgewerbeschule liess er sich zum Grafiker ausbilden. Als freischaffender Künstler entwarf er dann vor allem Plakate. Daneben war er Lehrer an der Kunstgewerbeschule und am Gymnasium in Zürich. Er starb 1956 während eines Erholungsaufenthaltes in Aegypten.

Der Kalif aus Carl Maria von Webers "Abu Hassan".
Gezeichneter Entwurf von Pierre Gauchat für die Zürcher Marionetten 1942.



Das gelungene Werk des Schnitzers Carl Fischer. Dieser Kopf des Kalifen zeigt deutlich, dass der Puppenschnitzer eigenständige künstlerische Arbeit geleistet hat und nicht nur den Entwurf Gauchats in Holz transponierte. Es ist nicht selten im Marionettenschauspiel, dass der Zeichner und der Schnitzer einer Marionette identisch sind.



Pierre Gauchats Entwurf zu der Marionette "Abu Hassan" für die Zürcher Marionetten 1942.



Abu Hassan, geschnitzt von Carl Fischer.



Entwurf zu Abu Hassans reizvoller Gattin Fatime.
Für die Zürcher Marionetten 1942 entworfen von Pierre Gauchat.



Die Marionette Fatime. Man begreift, dass Omar, der Wechsler, ihr die Schulden für "ein Küsschen" erlassen hätte. Sie aber schlug das Angebot aus und sperrte den Erpresser in das Nebenzimmer, wo er bis zum Ende bleiben muss und dann von Zobeide, der Gattin des Kalifen, für sein ungebührliches Benehmen noch bestraft wird.



Gliedmassen und Gesichtszüge müssen schön, nicht krüppelhaft wirken. Das ist die Kunst des Entwerfers, des eigentlichen Vaters der Puppe... Der Holzschnitzer hat sich nicht nur an den Entwurf des Zeichners zu halten, er muss Zeichnung in Skulptur übersetzen. Ist er ohne Genius, übersetzt er sklavisch unkünstlerisch; ist er Künstler, übersetzt er eben mit Feingefühl."

Trotz den gepflegten Inszenierungen mit den auffallend schönen Marionetten von Gauchat war dem künstlerischen Unternehmen auch jetzt kein finanzieller Erfolg beschieden. Schon drohte das so hoffnungsvoll Begonnene wieder zusammenzustürzen. Da fand sich glücklicherweise im richtigen Augenblick ein Mäzen: Das Aerztehepaar Dr. Hans und Julia Boller aus Zürich unterstützte das Theater grosszügig. Man fand auch ein reizendes Lokal für die "Zürcher Marionetten" - so wurde das Theater nun benannt - an der Stadelhoferstrasse in Zürich.

Edwin Arnet, welcher das "Sternenkind" nach der Erzählung von Oscar Wilde für die "Zürcher Marionetten" bearbeitet hatte, schildert seinen Eindruck dieser neuen Marionettenumgebung: "Ich betrat den kleinen Hof am Stadelhofergässchen nie anders als mit dem Gefühl, den Hof im Schubertthaus in Wien vor mir zu haben. Diesen Hof mit den unpedantischen Pflastersteinen, dem Hausgewinkel, den alten Haustüren und dem Baumgrün prälu-dierte schon die ganze Stimmung eines alten Puppenspiels. Es regnete fein in diesen Hof hinein, und ein paar alte Damen schüttelten ihre Regenschirme. Die Puppenspieler erschienen. Ich sah ihnen unwillkürlich auf die Hände, als müsste ich mich von ihren langen, schlanken, spielgewohnten Fingern überzeugen. Auch die Sprecher erschienen, Berufsschauspieler vom Schauspielhaus und Laienspieler von der freien Bühne. Das grosse Textmanuskript trugen sie gefaltet in der Tasche... An dem Kassentisch sass, das fiel mir auf, nicht ein prüfender Cerberus, sondern eine freundliche Frau, und mir war es, als ob sie sich selber auf das Spiel freute und lächelnd Nichtzahlende durch die Pforte gehen liess."

Bis zum Jahre 1947 spielten die Zürcher Marionetten nun in diesem Theaterchen an der Stadelhoferstrasse.²²⁾

22) Siehe dazu Spielliste im Anhang.

Die Inszenierungen wurden ganz im Stil des vorhergehenden Schweizerischen Marionettentheaters gemacht, und die Aufführungen richteten sich immer noch in erster Linie an ein Publikum von Erwachsenen.

Gauchat, der wichtigste Mann dieser Ära, gab dem Theater mit seinen kunstvollen Marionettenschöpfungen ein ganz spezifisches künstlerisches Gepräge.

Neben ihm wirkten als Entwerfer noch Jörg Zimmermann und Richard Seewald. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Willi Hänslein, Paul Sacher und Dr. Marius Meng. Regie führten in diesen Jahren Ottilie Hoch-Altherr, eine Schwester Alfred Altherrs, Albert Rösler, Wilhelm Zimmermann und Dr. Reinhart Spörri.

Nachdem das Ehepaar Boller die Leitung der Bühne niedergelegt hatte und sich niemand zur Nachfolge fand, gab es für die Zürcher Marionetten eine dreijährige Ruhepause.

Erst 1950 übernahm Wilhelm Zimmermann die Aufgabe eines Leiters. Mit finanzieller Unterstützung durch die Verwaltungsabteilung der Stadt Zürich konnte man ins städtische Muraltengut, einen idyllischen Villensitz am linken Seeufer, ziehen.

Zehn weitere Jahre behaupteten sich hier die Holzpuppen und gaben Gastspiele im In- und Ausland.²³⁾

Als Wilhelm Zimmermann 1960 die Führung aufgab, wollte der Puppenspieler Fred Schneckenburger die Zürcher Marionetten übernehmen und mit ihnen weiterarbeiten. Leider kam er aus gesundheitlichen Gründen aber nicht mehr dazu, und so kam es zur endgültigen Niederlegung des Zürcher Marionettentheaters. Den grössten Teil des Fundus vermachte Frau Dr. Julia Boller 1972 dem Museum Bellerive in Zürich, wo die Marionetten seither im ersten Stock in einer permanenten Ausstellung als Zeugen einer glanzvollen Puppenära in Zürich zu bewundern sind.

Die abschliessenden Bilder zeigen Marionetten zu "La serva padrona", die wiederum Pierre Gauchat 1945 für die Zürcher Marionetten geschaffen hat. Mit dieser Marionetteninszenierung nach der komischen Oper von Pergolesi aus dem Jahre 1730 erzielten die Zürcher Marionetten grosse Erfolge.

²³⁾ Siehe Zusammenstellung der Aufführungen im Anhang.

Die kokette Magd Serpina, die es sich in den Kopf gesetzt hat, den reichen Herrn Pandolfo zu ehelichen. Sie hat knallrote Lippen, rote Bäckchen und rote Ohrringe. Ihr Kostüm besteht aus einem gelben Rock mit grüner Schürze und einer weissen Bluse mit einem roten Wams.



Der Hausherr Pandolfo, sichtlich griesgrämig mit seinem giftgrün bemalten Gesicht. Er trägt ein vornehmes Kostüm aus Samt- und Seidenstoffen. Die Puppen zu "La serva padrona" schnitzte Carl Fischer für die Zürcher Marionetten.



Der stumme Diener Scapin. Sein breit grinsendes Gesicht ist tomatenrot bemalt, und sein Dienergewand korrespondiert mit der Kleidung Serpinas. Er wird als kroatischer Hauptmann verkleidet und soll den Liebhaber Serpinas spielen, um den Hausherrn in die Enge zu treiben, damit er endlich sein Jawort zur Heirat gibt.



LES MARIONETTES DE GENEVE

Die Marionettenbühne Genf ist die Puppenbühne in der Schweiz, welche auf die längste Spielzeit zurückblicken kann. Noch immer steht sie unter der Leitung ihrer Gründerin, der heute über achtzigjährigen Marcelle Moynier. Seit 45 Jahren versucht sich Marcelle Moynier zu erinnern, wie sie eigentlich zu den Marionetten gekommen sei, die sie dann nicht mehr losliessen und ihr ganzes Leben bestimmten. Sie weiss aber nur, dass ihr die Marionettenspiele ihres Grossvaters und die Gastspiele der "piccoli" - gemeint ist die italienische Truppe Podrecca mit ihren Marionetten -, denen sie als Kind jeweils beiwohnen durfte, grossen Eindruck gemacht hatten. Auf jeden Fall schloss sie sich später mit ein paar guten Freunden, Laure Choisy, Jane Falquet, Manon Cougnard und Valentine Clerc, zusammen, um selbst ein Marionettenspiel zu gestalten.

Laure Choisy schrieb zwei Stücke: "Le molard en 1830" und "Une visite romantique".

Eröffnet aber wurde das Theater mit dem "L'impresario", der komischen Oper von Mozart. Max Weber und Rudolph Dunki hatten die Kostüme und die Bühnenbilder dazu geschaffen, Marcelle Moynier trug die Verantwortung.

Im Juni 1930 fand die erste Vorstellung im Athéné in Genf statt. Es wurde ein grosser Erfolg, und so zeigte man noch im gleichen Jahr die beiden Marionettenstücke der Laure Choisy. Den Genfern schien diese alte Kunst, produziert von eigenen Leuten der Stadt, zu gefallen, und es folgte Inszenierung auf Inszenierung.²⁴⁾ Ein festes Lokal war zwar noch nicht vorhanden, und so spielte man in den verschiedensten grössern Sälen der Stadt. Die ersten zehn Jahre lief das Unternehmen unter dem Namen "Les Petits Trétaux", was soviel wie "die kleine Gauklerbühne" bedeutet.

Zwei wichtige Mitarbeiter dieser ersten Zeit waren die Tänzerin und Choreographin Ingeborg Ruvina, die aus Deutschland gekommen war und mit ihrem ausgeprägten Theatersinn der Bühne ein ganz spezifisches Gepräge verlieh, und Boris Vancoff, der alle technischen Probleme bewältigte. Am Anfang arbeitete man zum

24) Siehe dazu Aufführungsliste im Anhang.

Beispiel noch mit 78-Touren-Schallplatten, die jeweils nur eine Spieldauer von drei Minuten besaßen.

1937 wurde zu einem wichtigen Jahr für das Theater. Es wurde nämlich an die Internationale Ausstellung nach Paris eingeladen. Zehn Leute reisten mit 1500 kg Gepäck dorthin und zeigten zehn Aufführungen. Da Marionettenbühnen aus 13 verschiedenen europäischen Ländern anwesend waren, wurde die schweizerische Marionettenbühne nun auch ausserhalb der Landesgrenze bekannt.

Bei Kriegsausbruch im Jahre 1939 wurde der Saal, in welchem die Gruppe zuletzt gespielt hatte, vom Militär gebraucht. Zum Glück fand sich ein geeignetes Lokal an der Rue Constantin, wo das Theater sich auch heute noch befindet. Mit der neuen Oertlichkeit kam auch der neue Name: Les Marionettes de Genève. Die Vorstellungen wurden auf zwei bis drei pro Saison reduziert, dafür war man auf höchste Qualität in allen Belangen bedacht. Als wichtiger Mann stiess 1943 der Franzose Eric Poncy zur Truppe, welcher die Ausstattung bedeutender Inszenierungen besorgte. Die grössten Erfolge während der Kriegsjahre, welche für das Marionettentheater Genf eine ausgesprochene Blütezeit waren, erzielten die Inszenierungen: "La tempête" ("Der Sturm", nach Shakespeare)

Das Ballet von Mussorgski "Une nuit sur le Mont-Chauve"

"L'Apprenti Sorcier" ("Der Zauberlehrling") von Paul Dukas.

Zum letzten schrieb das Journal Français vom 18.11. 1944:

"C'était une gageure de tenter la réalisation de l'Apprenti Sorcier de Dukas sur une scène de marionettes et pour la gagner il fallait toute la fantaisie, l'imagination d'Ingeborg Ruvina, le pinceau habile d'Eric Poncy, la technique hors de ligne d'une compagnie stylé et stimulé par l'ardeur de son chef: Marcelle Moynier."²⁵⁾

Das Jahr 1945 wurde wieder zu einem Markstein im Schaffen der Genfer Marionetten. La "Société Romande des Spectacles" fragte nämlich die Bühne an, ob sie nicht in Manuel da Fallas Oper "Meister Pedros Puppenspiel", die unter der Leitung von Ernest Ansermet im grossen Theater von Genf aufgeführt werden

25) Zitiert in: Marcelle Moynier, "Marionettes de Genève", Genf 1973.

sollte, den Part der Marionetten übernehmen wollte. Und ob sie das wollte! Ingeborg Ruvina besorgte wiederum die künstlerische Leitung, und Poncy schuf die Ausstattung. Es waren die härtesten Vorbereitungsarbeiten seit dem Bestehen der Bühne. Doch die Riesenarbeiten - die Marionetten waren zum Teil über einen Meter gross - hatten sich gelohnt. Die Aufführung wurde sehr gut aufgenommen und die Marionetten von allen Seiten gelobt.

Einige der Figuren, darunter auch Karl der Grosse, reisten nachher dreizehn Jahre lang mit der Ausstellung "Schweizerische Bühnenbildner seit Adolph Appia" in ganz Europa herum und trugen so den Namen der Genfer Marionetten in viele Hauptstädte der Welt.

1950 stösst Jacek Stryjenski als Ausstattungskünstler zu der Bühne und bringt einen frischen Wind ins Schaffen der Genfer Marionetten. Er schuf zauberhafte Dekorationen und Kostüme zu "Le Chat Botté" ("Der gestiefelte Kater")

"La Belle Endormie" ("Dornröschen")

"Pierre et le Loup" ("Peter und der Wolf") und

"Le Calife Cigogne" ("Kalif Storch")

in welchem die Marionetten Goldköpfe tragen, die stark an persische Miniaturen erinnern.

Zum 25-jährigen Bühnenjubiläum inszenierte man das Stück "Noël des Anges" (Weihnacht der Engel), das Hubert Gignoux in einem deutschen Strafgefangenenlager für dreissig Handpuppen geschrieben hatte. Mit Erlaubnis des Autors kürzte man den Text und reduzierte den Puppenbestand auf 14 Figuren. Anstelle der Handpuppen wurden jedoch wie üblich Marionetten verwendet. Diese Weihnachtsinszenierung fand bei Presse und Publikum ein besonders grosses Echo und wurde bis jetzt (sie wird alle zwei Jahre als Reprise wieder aufgenommen) immer vor ausverkaufter Bühne gegeben.

"La Suisse" vom 15.12. 1954 schrieb:

"Quel enchantement! Que de trouvailles et de fraîche drôlerie! On en sort ravi, pénétré d'émotion, purifié... Que dire de la mise en scène et des éclairages si parfaits de Mme Ingeborg Ruvina! L'oeuvre présente une telle unité qu'on a peine à

parler du texte sans y associer les couleurs, le mouvement et la musique. Mlle Laure Choisy, s'inspirant ici de Noels anciens, composant là selon sa propre inspiration; a trouvé des airs tour à tour graves et exquis, lesquels suffiraient à nous baigner de poésie. M. Eric Poncy mérite tous les éloges pour ses décors, où il a su alterner, en leur conservant une unité de style, le céleste, le pastoral et le plaisant, ainsi que pour la diversité colorée ou tendre de ses costumes..."

Trotz den guten Kritiken in den Zeitungen und dem Besucherandrang während all der Jahre begannen sich die öffentlichen Institutionen erst Mitte der sechziger Jahre für das Marionettentheater Genf zu interessieren. Nun durften Schulkinder während des Unterrichts Marionettenvorstellungen besuchen, und auch die Bühne gab Gastspiele in Schulhäusern und Kindergärten. So erfreute das Stück "Le Herisson Bleu" (Der blaue Igel) von Alexander Popescu während zweier Jahre sämtliche Kindergartenkinder von Genf. Nicole Chevallier, die sich 1970 während acht Monaten in Rumänien aufgehalten hatte und dort bei Tandarica und andern Puppenbühnen assistierte, hat dieses Märchen mit Stabpuppen realisiert: Der kleine blaue Igel ist einsam, weil er anders aussieht als die andern Tiere und deshalb niemand mit ihm spielen möchte. Erst nach vielen Abenteuern findet er sein rotes Gegenstück; jeder hat nun vom andern den Eindruck, dass dieser aussehe wie ein Nadelkissen. Nachdem sie aber dann merken, dass beide einander gleichen, kann ihre Freundschaft beginnen.

Seit dem Stabpuppenspiel vom blauen Igel haben sich die Genfer Marionetten aufgeteilt. Marcelle Moynier ist noch immer verantwortlich für die Marionettenaufführungen im festen Theater an der rue Constantin; Nicole Chevallier leitet das Stabpuppenspiel, für welches sie eine demontierbare Leichtmetallbühne besitzt, die überall aufgestellt werden kann.

Marcelle Moyniers Devise lautete immer: Aktivität. So verwundert es nicht, dass die Zahl der Figuren bis heute auf über 400 angestiegen ist, dass jährlich 100 Vorstellungen gegeben werden, die von 6000 Zuschauern besucht werden, und dass auch immer noch neue Inszenierungen auf dem Spielplan erscheinen.

Der Luftgeist Ariel aus "La tempête" (Der Sturm), in einer Bearbeitung von François Fosca für das Genfer Marionettentheater, 1942. Die Ausstattung besorgte Maurice Blanchet.



Prospero aus dem gleichen Stück. Die Puppen befinden sich heute als Depositum in der Schweizerischen Theatersammlung in Bern.



Das Ziel, das die Genfer Marionetten vor Augen hatten und haben, definiert die alte Dame: "Donner au public - adultes ou enfants - des spectacles de qualité spécifiquement marionettique."

Der kleine Junge Pascal und sein "Friedensvogel" aus dem Stück "L'oiseau de paix", das Denys Syrdez 1972 für das Genfer Marionettentheater schrieb. Die Puppen entwarf Jean-Michel Bouchardy, Nicolas Coundouriadès führte sie aus.

Dank Pascals Friedensvogel ist die ganze Stadt freundlich, lieb und hilfsbereit. Das gefällt Yataga, dem Bösen, nicht. Er entführt den Vogel. Mit einem selbstgebastelten Luftschiff machen sich Pascal und sein Grossvater auf die Suche nach dem Vogel. Nach vielen Abenteuern und Kämpfen können sie ihn endlich wieder mit nach Hause nehmen.

"Très beaux décors de Jean-Michel Bouchardy, simples, vifs, frais et ingénieux... marionettes au charme lumineux avec leurs grands visages clairs et leur finesse" steht in einer Kritik im "Journal de Genève" vom 10.2.72.



DAS MARIONETTENTHEATER ASCONA

Im Jahre 1937 gründete der aus der deutschen Schweiz stammende Jakob Flach zusammen mit ein paar Künstlerfreunden, die eine heitere Nebenbeschäftigung suchten, im damals noch ruhigen Fischerdörfchen Ascona im Tessin ein Marionettentheater.

"... In erfreulicher und uneigennütziger Zusammenarbeit von Malern, Bildhauern, Dichtern und Musikern, von Sprechern, Führerinnen, Bastlern und besessenen Liebhabern ist die Bühne entstanden..., erzählte Jakob Flach im Programmheft zu den "Schatzgräbern".

In seinem Buch "Ascona" schildert Flach die Arbeitswelt des Asconer Marionettentheaters.²⁶⁾

"... Von der Bühne war niemand dabei, der uns dreinreden konnte, und das war gut. Unser Theater sollte kein verkleinertes Abbild der Menschenbühne werden und mit dieser nichts gemein haben als den Vorhang, vor dem ein verständnisvolles Publikum sitzt. Es sollte eine Synthese aller Künste sein, die wir pflegten, ein harmonisches Ganzes von Farbe, Plastik, Dichtung und Musik – und die Architekten durften die Bühne bauen. Da einer auch von flexiblem Kabel, Flutlicht, Widerstand und Kippschalter zu reden wusste und behauptete, das Leben sei eine Beleuchtungsfrage, war theoretisch alles in guten Händen. Nun kam die Praxis: Wie eine Krankheit kam sie über uns. – Es gibt eine Fotografie aus jener Zeit. Sie zeigt im Hof, in dem damals, umgeben von alten Mauern, unter hohem Himmel gespielt wurde, ein Ameisengewimmel von Marionettenenthusiasten: unter den Bögen wird die Bühne errichtet: Drei Maler schmieren Farbe auf die Kulissen; ein Bildhauer bemüht sich, den von ihm geschnitzten Kopf auf den von einem andern gebastelten Körper zu schrauben; einer versucht auf dem holperigen Pflaster die Sitzbänke gerade zu stellen; zwischen Brettern, Balken und Farbkübeln sitzt inmitten eines Haufens Stoffreste die Primadonna und fädelt einen dicken Zwirn in ein schmales Ohr... Schon hier zeigte sich, was für uns Marionettennarren hinter der Bühne das Schönste war: das anonyme Untertauchen in der

26) Jakob Flach war nicht nur ein leidenschaftlicher Marionettenkünstler, er hat auch eine Anzahl von Büchern geschrieben, u.a. den Roman "Brautfahrt ohne Ende", ein Buch über seine grossen Reisen, "Vita vagorum", und auch ein aussergewöhnliches Kochbuch: "Minestra".

Gemeinschaft, das selbstlose Zusammenarbeiten ohne persönlichen Ehrgeiz. Die kleine Figur an den Fäden soll den Beifall ernten, die Spieler selbst verstecken sich lächelnd im Dunkel...".

Jakob Flachs Krankheit, die Leidenschaft zum Marionettentheater, hielt an. Jeden Sommer, von Juli bis Oktober spielten Flach und seine Mitarbeiter im alten Castello für die unzähligen Gäste in Ascona. Bis zum Jahre 1960, als das Marionettentheater Ascona seine Pforten schloss, gingen 750 Vorstellungen, all die unzähligen Proben nicht mitgerechnet, über die Bühne. Das Repertoire umfasste 62 Stücke, wovon 47 von Mitarbeitern des Theaters selbst verfasst worden waren.²⁷⁾

Man unterhielt die Ferienleute mit heitern, unbeschwerten Sprechstücken in deutscher Sprache mit eingestreuten Brocken von Italienisch und Französisch.

Als typisches Beispiel eines Marionettenstückes der Asconer Bühne sei hier das 1955 entstandene Spiel "Fahrendes Volk" von Jakob Flach und der Musik von Leo Kok erwähnt.²⁸⁾

Was ist los in der Welt des "Fahrenden Volkes"?

Fabian, der Stallmeister, liebt die hübsche Tänzerin Daisy. Sie hingegen kann ihn nicht ausstehen und liebt ihrerseits den Trapezkünstler Slim. Slim tröstet Daisy zwar, wenn sie von Fabian schikaniert wird, da sie ihn nicht erhören will, doch merkt er nicht, wie sehr die Tänzerin in ihn verliebt ist.

Daisy ist sehr traurig, und selbst die beiden Clowns, Macron und Josua, vermögen sie nicht aufzuheitern.

Eines Tages, als Fabian wieder einmal vergeblich um die Schöne wirbt, reisst ihm der Geduldsfaden, und er versucht, sie mit Gewalt zu erobern. In diesem Augenblick kommt Slim in die Arena und stürzt sich wütend auf Fabian. Daisy flieht schreiend.

Der erste Akt endet mit einem philosophischen Spruch von John,

27) Vergleiche die Liste der Stücke im Anhang.

28) Vergleiche Programmzettel und drei Seiten des Regiebachs im Anhang.

dem Akrobaten, welcher Fabian leblos im Sand der Manege auf-
findet.

Der zweite Akt zeigt eine Parade vor der Raritätenschau.
Stubbs, der Rekommandeur, fordert die Leute auf, die grösste
und sensationellste Schau zu besichtigen. Da taucht John auf
und berichtet, dass im Zirkus etwas Schreckliches geschehen
sei - Slim hätte Fabian getötet.

Slim, der sich verstecken muss, bekommt nun einen Posten bei
Stubbs als Lionell, halb Löwe, halb Mensch.

In diese betrübliche Situation platzt Fabian mit einem grossen
weissen Verband um den Kopf. Er ist also noch am Leben und
verzeiht Slim mit den Worten: "Oh, ich verzeihe ihm, unter
Männern ist ein kleines Wort mit der Faust kein Verbrechen -
mir ist ein temperamentvoller Artist lieber als ein lahmer
Stümper - ich hasse das Publikum, das sich nicht zum Applaus
hinreissen lässt - ich verzeihe ihm."

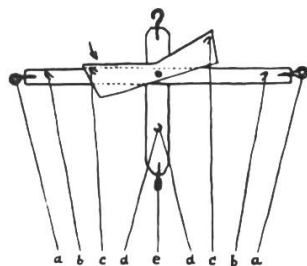
Nun gesteht Daisy Slim, dass sie ihn liebt, und Fabian gibt
den beiden seinen Segen. Das Happy End ist da, die Vorstellung
findet statt, allons hopp!

Im Laufe der Jahre wurde es immer schwieriger, das Publikum,
das, überfüttert von den Medien in der Stadt, nach Ascona
kam, mit solch einfachen, harmlosen Stücken zu gewinnen.
Aber Köbi Flach sah die Aufgabe der Marionetten darin
"... dem Zuschauer vor der Bühne eine fröhliche Welt vorzu-
zaubern und uns hinter der Bühne das beglückende Gefühl geben,
Herren zu sein eines kleinen, nichtigen Kosmos, der den
Menschen das Wichtigste bringt: einen kurzen seligen Blick
ins Paradies, wo Eile, Streit, Kritik und bittere Gesetze
nicht gelten..."

Die Asconer Marionetten sind ohne Ausnahme aus Holz gefertigte
Puppen. Sie sind in der Regel etwa 40 - 50 cm hoch und wurden
am sogenannten Zürcher-Spielkreuz, einem vertikalen Bügel,
geführt.

"... Unsere Schauspieler, von Lindenholz geschnitzt, hängen
an einem Minimum von dreizehn Fäden, die an einem hölzernen
Bügel oder Spielkreuz in der Hand der Fadenzieher enden:
dieses Amt übt bei uns der weibliche Teil der Spieler aus,

Modell eines vertikalen Bügels: (Entnommen aus J. Flachs Heft "Wir bauen ein Marionettentheater")



Das Kreuz, der senkrechte und der waagrechte Stab, werden gut aufeinandergeleimt. Der Balken für die Knie dreht sich um die Schraube in der Mitte. Eine Unterlagsschraube verhindert, dass das Holz aneinander reibt. Länge des waagrechten Balkens 20 cm, des senkrechten 12 cm, des beweglichen 9-11 cm.

Fäden für:

- a) Kopf
- b) Hände
- c) Knie
- d) die Schultern durchlaufend
- e) Komplimentfaden, der das seitliche Umkippen verhindert, wenn die Puppe sich bücken oder eine Verneigung machen soll.

da sich das zarte Geschlecht als einfühlsamer und sensibler erwiesen hat als die Herren der Schöpfung, denn - und das kommt dem Zuschauer kaum zum Bewusstsein - für jede Marionette benötigen wir mindestens zwei Helfer und Animatoren, zwei grosse, erwachsene Spieler verhelfen der kleinen Figur erst zum Leben: der eine spricht, singt, niest und hustet für die Puppe, der andere lockt die Bewegungen heraus, an den entsprechenden Fäden ziehend...", erklärte J. Flach im Programmheft "Die Goldmacher".

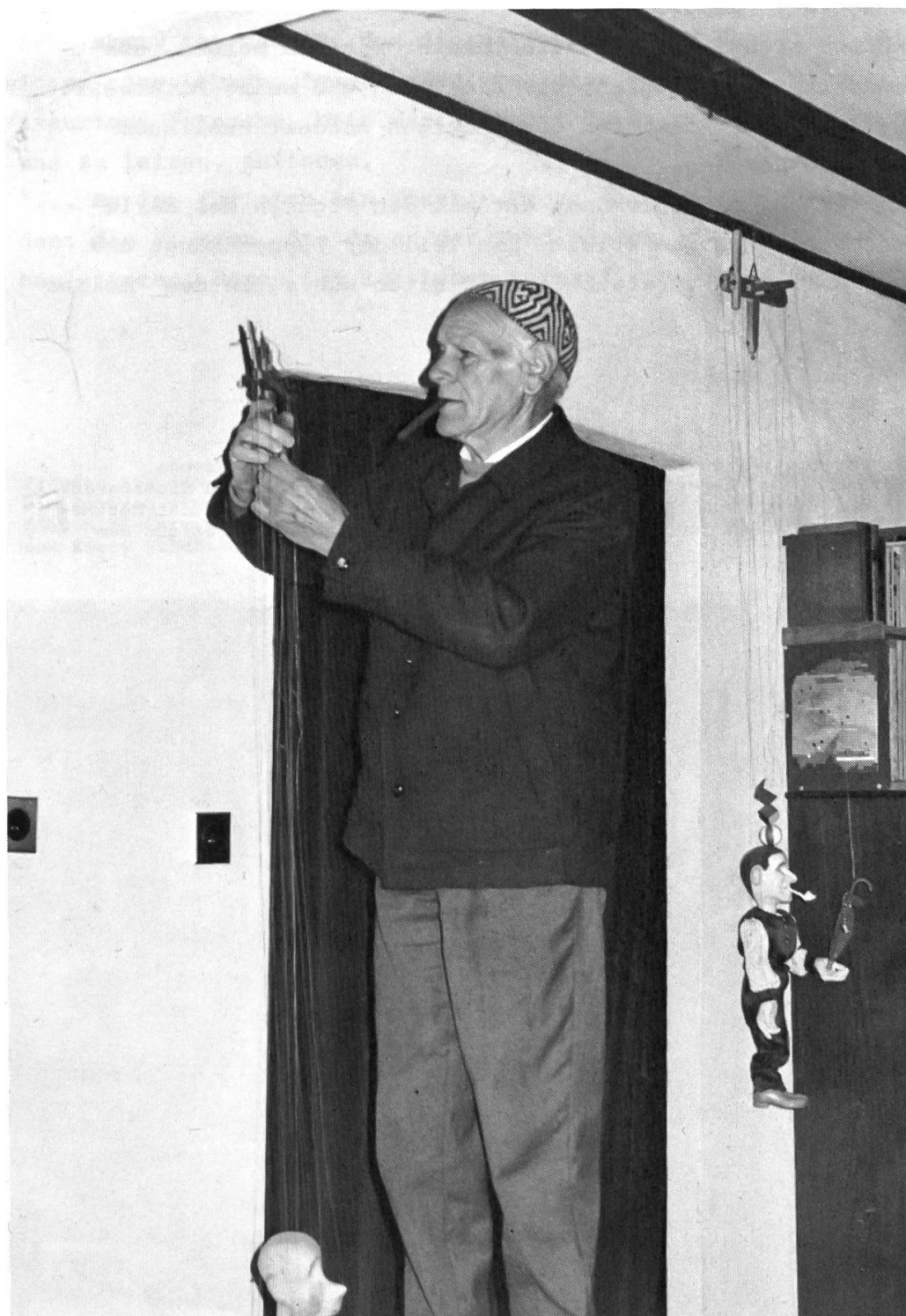
Flach hat sich mit dem Gedanken einer Verwendung des Tonbandes in seinem Marionettentheater nicht anfreunden können, und so wurde bis 1960 auf die oben beschriebene Weise Marionettentheater gespielt. So waren denn auch über 150 Mitarbeiter im Laufe der 23jährigen Spielzeit über kürzere oder längere Zeit im Marionettentheater Ascona in irgendeiner Funktion beschäftigt gewesen.

Wie die meisten ihrer hölzernen Kollegen, haben auch die Asconer Marionetten im Verhältnis zu ihrer Gesamtgrösse viel zu grosse Hände und einen zu grossen Kopf. Diese Ueberdimensioniertheit verhilft ihnen zu einem ausdrucksvollen Spiel. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist die Marionette Jann. (Abbildung Seite 108)

Jann, Puppe aus dem Stück von Jakobus Ayrer: "Der verlorene Knecht". Entworfen wurde die Puppe von Willy Roetges. Janns Kopf misst beinahe ein Drittel seiner Gesamtgrösse. In seinen Händen, die auch überdimensioniert sind, hält Jann eine Flasche, die er zum Munde führen kann.



Jakob Flach, der Gründer des Marionettentheaters Ascona, erlöst für kurze Zeit die Marionette Jann von ihrem Hängen an der Wand. Im Hintergrund der Jongleur aus dem "Fahrenden Volk" am senkrechten erweiterten Kreuz. Er kann mit dem Regenschirm auf seiner Hand, der Fussspitze und auf der Pfeife jonglieren. Das Bild entstand 1973 im Haus des Künstlers.



Die genauen Gründe, die zur Schliessung des Marionettentheaters im Jahre 1960 geführt hatten, konnte ich von Jakob Flach nicht erfahren. Die Hauptursache dürfte im starken Wandel des Dorfes Ascona liegen. Das einst so ruhige und verträumte malerische Dorf ist heute zu einer Metropole der mondänen "high society" geworden.

Man könnte sich ein Marionettentheater mit den herben, ausdrucksstarken Holzfiguren, wie sie Flach und seine Mitarbeiter geschaffen haben, inmitten des heutigen Asconer Publikums schlecht vorstellen.

So gibt es zur Zeit niemand, der mit den Figuren des Marionettentheaters Ascona spielt. Ein Teil der Puppen hängt und liegt traurig und verstaubt in der alten Mühle, in dem "molino

Weitere Marionetten und Bühnenbilder des Marionettentheaters Ascona. Hintergrund des 1. Aktes "Fahrendes Volk", gemalt von Ferdinand Grosshardt. Figuren von links nach rechts: Grappa, die komische Figur, Fortunat der Melancholiker (aus dem Stück "Die Goldmacher") und Stubbs, Ansager aus dem "Fahrenden Volk".



del brumo", dem langjährigen Tessiner Haus von Jakob Flach. Weitere Figuren warten in den Schubladen der viel zu kleinen Schweizerischen Theatersammlung in Bern auf schönere Tage, und den Rest der Marionetten von Ascona findet man in München, in der Sammlung des Puppentheatermuseums.

Jakob Flach, der mit seinen 81 Jahren noch rüstig und geistig sehr aktiv ist und für den die Marionetten und das Spiel mit ihnen eine Lebensaufgabe bedeutete, musste sich mit dieser traurigen Tatsache, kein Marionettentheater mehr zu besitzen und zu leiten, abfinden.

"... Es ist für mich ein Trost - Trost eines alten Mannes, dass die Figuren, die da an der Wand hängen, die mein Leben begleiteten, denen ich zum Leben verhalf mit Schnitzmesser

Figuren aus dem Stück von Plautus "Die Mänächnen", bearbeitet von Jakob Flach. Die Figuren stammen ebenfalls von Köbi Flach. Ferdinand Grosshardt malte auch diesen Hintergrundsprospekt. Die Puppen werden auch im Stück "Der Prozess um des Esels Schatten" verwendet.



und Pinsel, mit Holz und Schrauben, Stoffresten und Geduld,
denen ich meinen Text in den Mund legte -, dass diese Figuren,
wenn ich längst nicht mehr bin, weiter auf der Welt sein werden,
jederzeit bereit, die Glieder zu regen und mit leiser Ueber-
legenheit meine Worte aus vergilbten Manuskripten hölzern und
doch mit graziler Anmut zu begleiten, unverändert und jung..."

Giftgrüne Holzschlange, gestaltet von Jakob Flach für das Spiel vom
"Sündenfall". Diese Tiermarionette befindet sich in der Schweizerischen
Theatersammlung in Bern und soll dort das meist fotografierte Objekt sein.



DAS BASLER MARIONETTENTHEATER

Im Gegensatz zu der Stadt Zürich, die seit dem Eingehen der "Zürcher Marionetten" 1961 kein festes Marionettentheater mehr besitzt, ist Basel seit 1956 im stolzen Besitz einer eigenen gutgehenden Marionettenbühne und erfüllt so die Bedingung, eine richtige Theaterstadt zu sein, wie das die Kritikerin Elisabeth Brock-Sulzer einmal formuliert hat: "... Dass eine Stadt ein Theater üblichen Stils hat, beweist noch lange nicht eindeutig, dass sie eine Theaterstadt ist. Hat sie aber ein blühendes, und zwar nicht nur sporadisch blühendes Marionettenspiel, so ist sie eine Theaterstadt..."

Initiant und immer noch Leiter dieser Amateurbühne ist der heute 71 jährige Basler Rico Koelner.

Er liess sich als junger Gymnasiast von einem Gastspiel des "Doktor Faust", dargeboten von "Paul Branns Marionettentheater Münchner Künstler" auf dem Basler Barfüsserplatz, so begeistern, dass er selbst Figuren schnitzte und 1925 mit Schulkameraden seinen ersten "Faust" öffentlich zur Aufführung brachte. Seither liessen ihn die Marionetten nicht mehr los.

1943 gründete er zusammen mit seiner Frau, Grafikern und Kunstgewerbeschülern sowie Sprechern einer ehemaligen Laienspielgruppe das "Basler Marionettentheater".

Als Eröffnungspremiere zeigt man 1944 im Unionssaal der Basler Kunsthalle eine Neufassung des "Doktor Faust" mit andern Figuren.

Dann folgen jedes Jahr eine bis drei Neuinszenierungen, so dass bis heute über vierzig Marionettenspiele entstanden sind, alle nebenberuflich geschaffen von Rico Koelner und seinen Mitarbeitern.²⁹⁾

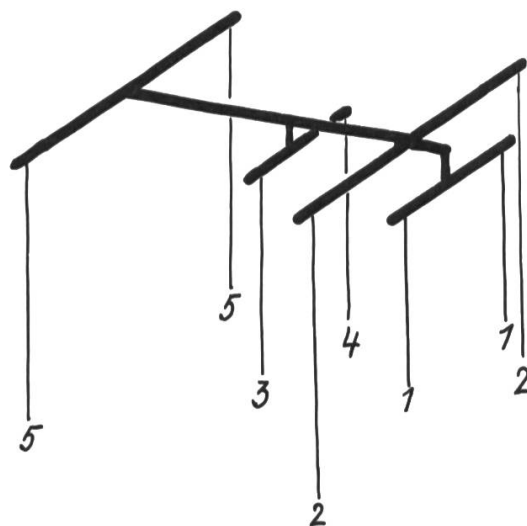
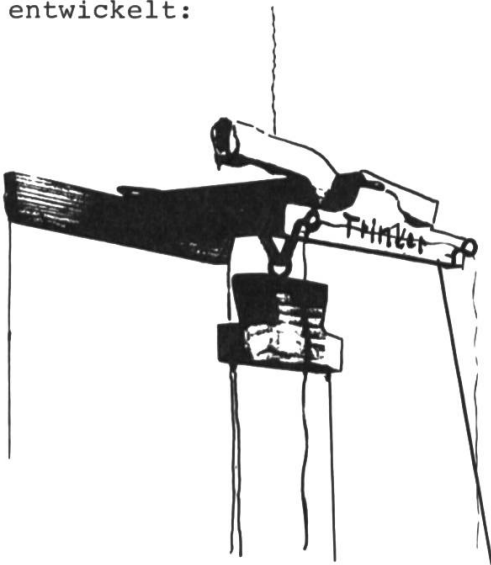
Nachdem man zuerst in verschiedenen Sälen gespielt hat und für die Vorbereitungsarbeiten nur eine enge Dachkammer im Hause der Koelners und ein ausgedienter Pferdestall zur Verfügung standen, kann man 1956 endlich ein eigenes festes Theater im neu renovierten gotischen Zehntenkeller am Münsterplatz in Basel beziehen. Nun steht endlich genügend Platz zur Verfügung. Der Theaterraum mit seinen 170 Sitzplätzen genügt den An-

29) Vergleiche dazu "Inszenierungen der Basler Marionettenbühne" im Anhang.

forderungen der Künstler. Vermehrt noch gibt man sich jetzt der Aufgabe von Neuinszenierungen von Marionettenspielen hin. Unter der unermüdlichen Anleitung von Rico Koelner werden vor allem Vorlagen aus dem Musik- und Sprechtheater in marionettengerechte Stücke umgesetzt. Dabei wird streng darauf geachtet, dass die Puppe nie zum Selbstzweck wird, sondern stets als integrierter Teil eines Ganzen als Mittel zum Spiel dient. "... Da wird das Marionettenspiel zu einem homogenen Ganzen, zu einem Kunstwerk, dessen lebendiger Ausstrahlung sich wohl keiner zu entziehen vermag.

Figur, Geste, Sprache, Musik, Farbe und Licht sind die Elemente, auf denen Koelner und seine Mitarbeiter aufbauen, und darüber hinaus spüren wir gerade in Koelners eigenen Inszenierungen seinen untrüglichen Bühneninstinkt, der ihn bei sorgfältigster Pflege jedes noch so unscheinbaren Details alles ins richtige Verhältnis zueinander bringen lässt. Dass die Beherrschung des Handwerks, die Kenntnis der Schwerkraft- und Pendelgesetze beim Bau der Puppen und ihrem ganzen Bewegungs- und Führungsmechanismus zu den Grundkenntnissen jedes anspruchsvollen Marionettenschöpfers gehören müssen, versteht sich für ihn am Rande...", schreibt Ueli Balmer in "Meister des Puppenspiels", Heft 4, das dem Basler Marionettentheater gewidmet ist.

Als Spielkreuz der Puppen wurde im Basler Marionettentheater der sogenannte "Basler Galgen" entwickelt:



Modell des "Basler Galgens".
Es dienen folgende Schnüre zum Bewegen

- 1) der Arme
- 2) der Beine
- 3) des Kopfes
- 4) der Nase (Sonderfall)
- 5) der Schultern

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, auf all die Inszenierungen des Basler Marionettentheaters, die seit 1943 entstanden sind, näher einzugehen.

Stellvertretend für das langjährige Schaffen dieser Marionettenbühne sollen folgende drei Aufführungen genauer beleuchtet werden:

- 1) Die aus Anlass des 25 jährigen Bühnenbestehens 1969 entstandene Inszenierung "Die Kluge" von Carl Orff
- 2) Die Inszenierung "Der Drache" nach dem politischen Märchen von Jewgeni Schwarz, 1970
- 3) Die neueste Produktion des Basler Marionettentheaters, "Il Barbieri di Siviglia" von Giovanni Paisiello

Die Inszenierung "Die Kluge" von Carl Orff besorgten Markus Koelbing und Rico Koelner. Als Musikvorlage diente ihnen die Columbia Schallplattenaufnahme unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch.

Zum erstenmal wurden neben den Marionetten, mit welchen der König, die Kluge und der Kerkermeister dargestellt wurden, auch Stabpuppen verwendet, die das Volk darstellten.

Da die Orffsche Simultanbühne aus technischen Gründen nicht verwirklicht werden konnte, musste nach einer andern räumlichen Lösung gesucht werden. Man fand sie in einer Dreiteilung der 4 m breiten und 3 m tiefen Bühne. "... Und solche Dimensionen waren notwendig, sollte Orffsche Tongewalt im Puppentheater nicht überdimensioniert wirken...", schrieb Rico Koelner.

"... Vorne hatten die Stabpuppen die ganze Breite zur Verfügung und nutzten sie auch aus im steten Nacheinander und Hintereinander, im Zusammenfahren zu Gruppen und im Auseinander. Es entstanden Bewegungslinien, die von der Einzelpuppe rhythmisch akzentuiert wurden zu kurzschwingigen Girlanden, die durch Kopf- und Armbewegungen noch verdeutlicht in Erscheinung traten. Gegenüber diesen tänzerischen Glissaden hatten es die Marionetten schwer, zum Zuge zu kommen, denn ihr Bewegungsfeld war eingeengt durch eine Rechts-Links-Barriere ungefähr in der Mitte der Marionettenbühne... Diese Aufteilung war unseres Erachtens eine zu ängstliche Konzeption. Ein Verzicht auf die Oertlichkeiten darstellende Kulissen auf der Hinter-

bühne hätte den Marionetten Gänge ermöglicht, die choreografisch schöne und wirkungsvolle Gegenbewegungen möglich gemacht hätten... Die Zweiteilung der Hinterbühne war ein Versuch, doch so etwas zu erreichen wie getrennte Spielorte, während der Raum davor, wo das Volk auftrat, notwendigerweise ohne Kulissen bleiben musste. Das hat den Stabhandpuppen, deren Spiel an sich schon viel dynamischer ist, alle Freiheit belassen.

Die Marionetten, die - wieder vom Technischen her - eher Mühe haben, den Impetus der Musik nachzuvollziehen, waren durch die Bühnenteilung aber noch mehr behindert, sich voll auszuspielen..." kritisierte Gustav Gysin.

Vom Publikum, das sich ja nicht nur aus Fachleuten des Puppentheaters zusammensetzt, wurde diese Jubiläumsinszenierung begeistert aufgenommen.

"... Der erfolgreichen Premiere muss ein gewaltiges Pensum an Vorbereitungsarbeiten vorangegangen sein. Jedenfalls war absolut nach der Musik inszeniert. Die Bewegungen stimmten mit der Aufnahme so genau überein, dass man sich als Zuschauer völlig verzaubern lassen konnte. Licht- und Bewegungseffekte waren so geschickt ausgenutzt und bewusst eingesetzt, dass man bald einmal vergass, dass hier lebloses Material über die Bühne ging. Die Illusion des vorgetäuschten Lebens war perfekt. Die Charakterisierung der einzelnen Typen ebenfalls... schrieb Pius Kölliker, der Musikkritiker.

Das Stück "Der Drache" von Jewgeni Schwarz ist 1940, zur Zeit des militärischen Höhepunktes der faschistischen Macht in Deutschland, entstanden. Jewgeni Schwarz, russischer Schriftsteller und Schauspieler, nennt sein Stück "Der Drache" im Untertitel eine Märchenkomödie.

"... Es war diese Genrebezeichnung, die uns auf der Suche nach neuen Stücken fürs Marionettentheater aufhorchen liess. Denn für Märchen mit ihren typenhaften Akteuren, ihren stilisierten Schauplätzen und wunderbaren Lösungen sind Puppen ein geradezu ideales Darstellungsmittel. Eine Puppe, die auf der Bühne agiert, hat immer Vorzeigecharakter. Sie agiert für alle Menschen, die so sind wie sie. Sie ist absolute

Rolle und Paradigma in einem Masse, wie es kein Schauspieler zustande bringt. Das "Aha-Erlebnis" des Zuschauers, seine plötzliche Einsicht in den Modellfall des Vorgezeigten, fällt ihr laufend in den Schoss...", meinte Gustav Gysin in der Schweizerischen Theaterzeitung 3/71.

Der weitschweifende Text des Originals musste für die Puppenbühne mediengerecht abgeändert werden. Das bedeutete vor allem, die langen Dialoge, die auf einer Marionettenbühne unmöglich sind, zu kürzen und sie durch visuelle Eindrücke sichtbar zu machen.

Die Ausstattung des Stückes besorgte Esther Ringger. Sie hatte die grosse Aufgabe, die dreissig Figuren, die im Spiel vorkommen, zu entwerfen und anzufertigen.

Die Hauptfiguren hat sie als Marionetten gestaltet, das Volk wird dargestellt durch 12 Stabpuppen, die alle das gleiche weisse, leblose Gesicht haben und so die Absicht des Dichters deutlich machen: "... das mutlose, gestossene und zum Gehorchen erzogene Volk zu zeigen. Eine Erweiterung des originalen Szenariums sind die Ballone, die die Drachenstadt ständig überfliegen und aus ihren Lautsprechern das Volk mit gefälschter Information, Doktrin und scheppernder Marschmusik berieseln..."

Die Gespräche zwischen dem Bürgermeistersohn Heinrich und dem Drachenopfer Elsa finden in einer flachen Gondel statt, in welcher die beiden, als Flachfiguren gestaltet, in einer Lichtgasse vorne auf der Bühne vorbeischweben.

Gustav Gysin, der für diese Inszenierung mitverantwortlich war, glaubt: "... mit Hilfe der Figuren die zeitlose Gültigkeit dieser Parabel gegen jedes Regime, das die bürgerlichen Freiheiten mit Füßen tritt, unter Beweis gestellt zu haben..."

Der Kritiker Martin E. Girod ist nicht gleicher Auffassung. Er wirft dem Basler Marionettentheater vor, mit seiner Inszenierung das Stück von Schwarz verharmlost zu haben.

"... Schwarzens alternder Drache verkörpert deutlich den Kapitalismus, der sich - vielgestaltig und vielköpfig, wie so ein Drache nun mal ist - auch als Faschismus präsentieren kann. Die "Drachitis", die längst die Untertanen geprägt hat, kann als System nicht mehr von einem einzelnen kühnen Drachentöter zur Strecke gebracht werden. Daher treten bei Schwarz die

Handwerker als Verkörperung der revolutionären Klasse an Lancelots Seite: nur gemeinsam mit ihnen kann Lancelot sich an die Kleinarbeit machen, den Drachen in den Bürgern zu besiegen. Diese Handwerker wurden in der Basler Aufführung jedoch bei ihrem ersten Auftreten, wo sie Lancelot mit Waffen ausstatten, auf Schattenfiguren reduziert und fanden schliesslich im entscheidenden Schlussbild beinahe wörtlich keinen Platz mehr. Das zeigt deutlich, wie ihre Wichtigkeit verkannt wurde, denn sonst hätte die Aufführung gerade von ihnen ausgehend konzipiert werden müssen. So jedoch nahm sie kurz vor Schluss eine arge Wende: Lancelot wurde zur heldischen Einzelfigur, deren beherztes Eingreifen genügt, um alles zum Guten zu wenden..." Im weiteren wirft Girod dem Basler Marionettentheater vor, keinen Mut zu einer deutlichen politischen Aussage zu besitzen und sich in die Märchenwelt geflüchtet zu haben. Aber trotz aller Vorbehalte meint er zum Schluss seiner Besprechung: "... Ungeschmälert dadurch bleibt es das Verdienst dieser Aufführung, den Nachweis erbracht zu haben, dass hier ein dankbares Gebiet für das Puppentheater zu gewinnen ist. Und auch die Hoffnung, dass dem Puppentheater zugleich ein neues Publikum erschlossen werden könnte, hatte in Basel offenbar nicht getrogen..."

Kaum zu politischen Diskussionen Anlass geben wird die neueste, heiter beschwingte Inszenierung des Basler Marionettentheaters, der 1974 aufgeführte "Barbier von Sevilla".

Als Vorlage für die Marionettenbühne diente die 1782, 34 Jahre vor Rossinis gleichnamiger Oper, entstandene Opera buffa von Giovanni Paisiello.

Dieser 1740 in Tarent geborene Künstler liess sich, wie so viele andere auch, von der witzigen Komödie Beaumarchais zu einem Werk anregen. Sein heute fast von der Bühne verschwundener "Barbier von Sevilla" wurde noch 1782 am Hofe der Zarin Katharina II. uraufgeführt.

Die Anregung, ein Marionettenspiel nach diesem Werk von Paisiello zu schaffen, kam aus Zuschauerkreisen des Basler Marionettentheaters. Sie machten Rico Koelner aufmerksam auf die aussergewöhnlich gute Schallplattenwiedergabe mit italienischen Künstlern: Graziella Sciutti, Renato Capecchi, Nicola

Marionetten zu "Der Drache" von Jewgeni Schwarz, entworfen für das Basler Marionettentheater von Esther Ringger 1971.
Der Drachenbekämpfer Lancelot unterhält sich mit dem Drachenopfer Elsa.



Monti, Rolando Panerai, Mario Petri, Florindo Andreolli und Leonardo Monreale als Solisten. Als Orchester wirken unter Leitung von Renato Fasano die Virtuosi di Roma.

Nachdem die Aufführungsrechte der Aufnahme geregelt waren, beschäftigte man sich während eines ganzen Jahres über das "Wie" der Inszenierung. Da in italienischer Sprache gesungen wird, musste man sich etwas einfallen lassen, den Text auf deutsch verständlich zu machen. Man fand die Lösung im Einblenden der entsprechenden deutschen Textstellen als Diapositivstreifen über der Marionettenbühne.

Schwieriger noch gestaltete sich die Realisierung des Bühnenbildes: "... Da auf unserem Theater für eine "Drehbühne" kein Platz ist, musste nach einer andern Lösung gesucht werden... Man baute vor die Marionettenbühne eine Marionetten-Vorbühne. Auf ihr entstand die von der Handlung verlangte "Strasse in Sevilla", links das Doktorhaus mit Balkon, darunter Hauseingang, nach hinten kleiner Hof mit Fenster des Hauses im Hintergrund. Rechts Perspektiven einer Gasse nach hinten, vorne Figaros Boutique. Die hintere Hausfront nun aber nach links und rechts ausschiebbar, als ob das Fenster des Doktorhauses sich öffne, den Blick von der Strasse her freigebend in das Innere (= Hinterbühne), zunächst in das Schreibzimmer des Doktors, später in das Musikzimmer der Rosina. Verwandlung der Innenräume während des Spiels auf der Vorbühne. Dann aber auch wiederum Spiel auf der Vorbühne (Strasse) und Hinterbühne (Intérieur) zugleich, also Simultanbühne. Alle diese Möglichkeiten ergaben nicht nur einen nahtlosen Ablauf der Akte mit offenen Verwandlungen, sondern auch eine Bereicherung der Figurenführung durch die Regie. Sie kam der von List und Intrigen vorwärts getriebenen Handlung zugut..., erklärte Rico Koelner in pp 45.

Die stark typisierten Marionetten entstanden nach Figurinen von Esther Ringger. Für die Kostüme der zehn Marionetten waren zwei Freizeitschneiderinnen monatelang beschäftigt.

Nach etwa zwei Dritteln aller Vorbereitungsarbeiten kamen, wie bei jeder grössern Inszenierung des Basler Marionettentheaters, die Zweifel beim Leiter und den Mitarbeitern, ob man sich bei der ganzen Sache als "Feierabendkünstler" wohl

Marionetten zur Buffo-Oper "Il barbiere di Siviglia" von Giovanni Paisiello, für das Basler Marionettentheater gestaltet von Rico Koelner und Christian Schuppli nach Entwürfen von Esther Ringger. Rosina mit ihrem Vormund, Dr. Bartolo, Figaro mit seiner Mandoline und Graf Almaviva.



Im Hintergrund Basileo, der Musikmeister, und die beiden Diener des Dr. Bartolo mit dem Notar, der den Ehevertrag aufschreiben soll. Die Kostüme zum Barbier von Sevilla schufen Käthi Koelner und Ruth Ehinger.



nicht übernommen habe. Die Zweifel waren, wie sich nach der glanzvollen Premiere und 18 nacheinander ausverkauften Aufführungen herausstellte, unbegründet. Die Zuschauer waren von der Puppenoper des Figaro begeistert. Besonders Applaus verdiente sich der mandolinenspielende Figaro mit seiner Arie und das Nies- und Gähnkonzert der beiden Diener des Doktors, nachdem ihnen von Figaro Niespulver und Schlafmohn gegeben worden war.

Rico Koelner, der diese Inszenierung zusammen mit Christian Schuppli geschaffen hat, zeigt damit einmal mehr, dass er ein souveräner Kenner und Könnner des Marionettentheaters und seiner ungeschriebenen Gesetze ist.

In der Programmankündigung des Hechtplatztheaters in Zürich, wo das Basler Marionettentheater im Mai 1975 gastierte, wird diese Marionetten-Erstinszenierung der Basler Bühne als "Spitzenklasse der internationalen Marionettenkunst" bezeichnet. Wenn diese Auszeichnung auch sehr hochgegriffen tönt, so ist sie in diesem speziellen Fall sicher gerechtfertigt.

Während vieler Jahre war das Basler Marionettentheater ausschliesslich eine Bühne für Erwachsene. Rico Koelner zweifelte nämlich lange, ob Marionetten überhaupt etwas Kindgemässes seien und ob nicht eher das Handpuppenspiel dem Wesen der Kinder entspräche. Den Anstoss, doch einmal eine Kinderinszenierung zu wagen, bekam er von der Basler Jugendschriftstellerin Anna Keller. Sie drückte ihm zwei baseldeutsche Bearbeitungen der bekannten Märchen "Rumpelstilzli" und "Frau Holle" in die Hände.

1956 wurde das "Rumpelstilzli" als erstes Marionettenspiel für Kinder aufgeführt. Der Erfolg war enorm, und seither ist jedes Jahr ein neues Kinderstück geschaffen worden. Rico Koelner ist jetzt auch vollkommen überzeugt, dass gerade Marionetten viele unzählige Möglichkeiten der Fantasie im jugendlichen Publikum zwischen sechs und zwölf Jahren anzuregen vermögen. Rico Koelner nimmt das Kinderpublikum denn auch so ernst wie das erwachsene und sieht im Marionettentheater für Kinder keinen andern Unterschied zum Marionettenspiel für Er-

wachsene als "allein in der Wahl des Themas und seine dem Alter entsprechende Abwandlung".

Neben den vielen Märchenbearbeitungen (alle Kinderstücke werden im Basler Dialekt gespielt) hat Koelner seit 1968 auch ein Marionettenspiel mit erzieherischem Charakter in seinem Repertoire, das Stück "Dr Krokophant".

In diesem Marionettenmusical geht es um die Karies der Zähne. Auf Anregung eines Basler Mediziners, dem die Gesunderhaltung der kindlichen Zähne ein grosses Anliegen ist, schufen Rico Koelner und Gustav Gysin das Spielbuch, und Armand Hiebner komponierte Songs dafür. Man wollte mit dem Spiel drei Dinge erreichen:

- 1) Den Kindern den Wert eines gesunden Gebisses nahebringen
- 2) Den Zucker als Hauptursache des Zahnverfalls darstellen und
- 3) Die Kinder zum regelmässigen Putzen der Zähne anhalten.

Marionetten zu "Dr Krokophant", Basler Marionettentheater 1968. Die beiden Hauptpersonen, Max und Maus, und das Riesengebiss des Krokophanten, der sich von einem Eis "verführen" lässt.



Diese Anliegen sollten mit den Möglichkeiten der Marionetten auf unterhaltsame und lehrreiche Art dargestellt werden. Man entschloss sich zu einem realen Spiel mit zwei Marionettenschulkindern Max und Mausli, die eine enge Verwandtschaft zum Kinderpublikum darstellen. Ins Spiel integriert wurde ein amüsanter Vortrag eines lieben Zauberers mit einem Fabeltier, eben dem Krokophanten, und ein "wissenschaftlicher" Dia-Vortrag, in welchem auf die Ursachen der Karies aufmerksam gemacht werden. Das Stück richtet sich vor allem an Schüler der ersten Primarklassen und wird jedes Jahr vielen Schulkindern gezeigt.

Bis jetzt ist "Dr Krokophant" das einzige Lehrstück dieser Art im Basler Marionettentheater, was eigentlich zu bedauern ist, denn es gäbe sicher noch andere Themen, die es wert wären, dass man sie den Kindern auf solch farbige und doch seriöse Weise näherbringen könnte.

Als Beispiel eines unbeschwerten Marionettenspiels, das den Kindern einfach Freude bereiten soll, sei das Märchen "Der Räuber und der Kaspermännli" genannt. Diese Geschichte gestalteten I. Schellenberg und Rico Koelner nach dem bekannten norwegischen Jugendbuch von Thorbjörn Egner. In dem aktionsreichen Stück entführen die Räuber Tante Sophie samt ihrem Bett und stellen sie dann wieder zurück, nachdem sie gemerkt haben, was für einen Drachen sie sich da aufgelesen haben.

Es gibt auch ein grosses Kaspermännli-Dorffest mit einem singenden Kamel und tanzenden Hunden, einem schönen Trämli und viel Blechmusik.

Die Kinder freuen sich über so viel Spass und Unbeschwertheit und Ueli Balmer sagt:

"... Wir dürfen Rico Koelner und all seinen Mitarbeitern gratulieren zu dieser runden, schönen Inszenierung, welche einmal mehr gezeigt hat, dass das Basler Marionettentheater Kinderaufführungen nicht auf die leichte Schulter nimmt, sondern ihnen die gleiche Sorgfalt angedeihen lässt, wie einem anspruchsvollen Stück für Erwachsene. Man braucht nicht vom Métier zu sein, um zu spüren, wieviel Arbeit und Liebe hinter dieser Aufführung steckt, und das Resultat ist bezaubernde Leichtigkeit, die uns hinwegträgt in ein neu entdecktes Kinderland."

Dieser Sorgfalt und Liebe zu den Stücken und den Figuren und dem unermüdlichen Fleiss und Einsatz Rico Koelners und all seinen freiwilligen Mitarbeitern ist der grosse und anhaltende Erfolg des Basler Marionettentheaters in all den Jahren seines Bestehens zu verdanken.

"... In den letzten Jahren haben in jeder Spielzeit rund 6000 bis 7000 Zuschauer die Abendaufführungen besucht, während ungefähr 9000 Kinder und Jugendliche zu den Marionetten-Märchen am Mittwochnachmittag und zu besondern Schülervorstellungen kamen. Zwischen 15 000 und 16 000 Besucher in einer Spielzeit, vom Oktober bis April, in 80 bis 100 Vorstellungen, das ist für ein Laientheater eine ganz respektable Leistung,

Figuren zum Musical "D'Räuber vo Karde-mummlige", entworfen von Rico Koelner für das Basler Marionettentheater 1966. Die Pudel-ballerina tanzt unter der Aufsicht des Zirkusdirektors Sebastian. Tante Sophie, der alte Tobias und der Zirkusleu schauen zu.



Die drei Räuber aus "D'Räuber vo Kardemummlige" mit dem Zirkuslöwen.



eine nicht immer leicht zu bewältigende Aufgabe bei einem Ensemble von zwei Dutzend Spielern und Sprechern und einigen dreissig weiteren Mitarbeitern, ganz zu schweigen von seinem Leiter, der bis vor kurzem seiner Leidenschaft für das Marionettenspiel nur in der Freizeit, die ihm sein kaufmännischer Brotberuf gestattete, leben durfte..." So steht es im Heft 4 von "Meister des Puppenspiels".

Heute ist Rico Koelner in der glücklichen Lage, sich voll und ganz seinen Marionetten zu widmen. Diese Tatsache nützt er auch aus und wagt sich an aufwendige Inszenierungen wie zum Beispiel den "Barbier von Sevilla".

Auch führt er noch immer in Kursen junge Leute in die Geheimnisse des Marionettentheaters ein und fördert so, indem er unzählige mit seinem Enthusiasmus anzustecken vermag, den Nachwuchs für ein stets jungbleibendes Marionettentheater.

Das künstlerische Schaffen des Marionettentheaters Basel wird finanziell getragen von der 1947 ins Leben gerufenen "Gesellschaft des Basler Marionettentheaters", die heute die stolze Zahl von über 1400 Mitgliedern aufweist.

Sie betrachtet es als ihre wichtigste Aufgabe, den Betrieb eines eigenen Theaters zu ermöglichen und ihn aufrecht zu erhalten. Möge dieses lobenswerte Beispiel von Basel doch endlich auch in andern Schweizer Städten Schule machen, damit wir möglichst viele "Theaterstädte" im Sinne von Elisabeth Brock-Sulzer erhielten.

DIE LOOSLI-MARIONETTEN

1973 konnten Trudi und Peter W. Loosli ihr 25jähriges Puppentheaterbestehen feiern. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert bereist das fahrende Künstlerpaar mit seinen Puppen das In- und Ausland. Es besitzt keine feste Bühne, sondern spielt sowohl in grossen Theatern der verschiedensten Schweizer Städte, als auch in Gasthaussälen und Schulhäusern der kleinen Landgemeinden.

Der 1919 geborene Peter W. Loosli besuchte gegen den Willen seiner Eltern die Schauspielschule in Zürich, nachdem er eine Lehre als Flachmaler abgeschlossen hatte. Für die Rolle des jugendlichen Liebhabers fehlten ihm dann aber leider 10 cm Körpergrösse, wie Loosli immer gern erzählt, und so betätigte er sich vor allem als Radiosprecher und Flachmaler oder als Filmemacher.

1943 begegnete er im Hause R.J. Humm zum erstenmal der Kunst des Puppenspiels. Loosli war begeistert von der Darstellung des "Sturms" von Shakespeare mit diesen Holzpuppen und assistierte darauf den ganzen Sommer als Sprecher beim Marionettentheater Ascona. 1948 debütierte er mit seinem ersten Stück, dem "Puppenspiel vom Dr. Faust".

Zwei Jahre später zeigte er im Rahmen der Luzerner Musikfestwochen "Die Geschichte vom Soldaten". (Text: Ramuz/Hans Reinhart; Musik: Igor Strawinsky).

Dieses Stück liess Loosli nicht mehr fallen. Drei Jahre später zeigte er die gleiche Aufführung im Gasthaus "Zum Hintern Sternen" in Zürich. Loosli stand als Erzähler und Stimmenleiher sichtbar auf der Bühne. Hinter den Kulissen führten drei Puppenspielerinnen die Figuren.

Am 21. November 1969 hatte das gleiche Stück Premiere in einer Neuinszenierung mit neuen Figuren, vorgeführt in der Aula der Kantonsschule Wetzikon.

Die 80 cm grossen Marionetten entwarf der Zürcher Künstler Daniel Bodmer. Loosli hat jetzt auf die Guckkastenbühne verzichtet und spielt auf offener Szene.

"... Mit dieser Art der Inszenierung hoffe ich, der Absicht der Autoren näher zu kommen, der Absicht nämlich, die Geschichte auf einer improvisierten Wanderbühne darzustellen.

Und da auf einer heutigen Wanderbühne nur ein Minimum an Hilfskräften zur Verfügung steht, haben wir uns auf zwei Personen beschränken müssen. So bin ich diesmal nicht nur Erzähler und Stimmenleiher, sondern auch Puppenführer. Das Orchester besteht nach wie vor aus sieben Solisten und ihrem Dirigenten, so dass die Aufführungen in dieser Form ohne Hilfe von aussen kaum tragbar ist...", erklärte der Künstler. Um nicht von der finanziellen Gunst von Aussenstehenden abhängig zu sein, entschloss sich Loosli deshalb zu einer zweiten Version mit dem Tonband.

Diese Neufassung von "Der Geschichte vom Soldaten" wurde 1972 am UNIMA-Festival in Charleville-Mézières als schweizerischer Beitrag gezeigt, allerdings mit französischem Text, gesprochen vom Jacques Williams.

Zu einer beliebten Figur wird die 1964 geschaffene Solo-Marionette "Heiri Buecher". Der strumpfkugelköpfige Heiri bestreitet allein "Cabaret Loosli, Buecher & Co.". Indem er sich selbst am Klavier begleitet, gibt er Texte von Walter Bernays, Fredy Bruggmann, Hitsch, Max Werner Lenz, Fredy Lienhard, Trudi Loosli, Max Rüeger, Fridolin Tschudi und Peter Wyrsh zum besten. Die Stimme lieh ihm der Basler Schauspieler Ruedi Walter.

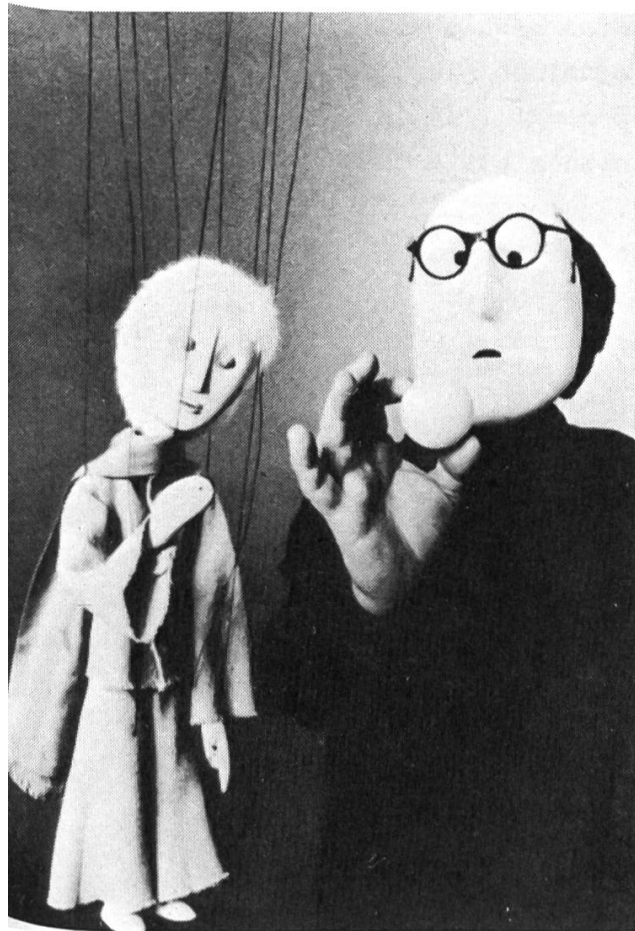
Der Soldat aus der "Geschichte vom Soldaten", gestaltet von Daniel Bodmer für das Marionettentheater Peter W. Loosli (Bild rechts). Die markant geschnitzte Figur misst 80 cm, wobei der Kopf gut einen Drittel ausmacht. Schnurrbart, Augenbrauen und Haare sind schwarz, die Augen leuchtend blau, und die Uniform besteht aus einer blauen Weste mit rotem Latz und weisser Trägerhose. (Foto Christian Vogt, Basel)



Looslis unbestreitbares Meisterwerk jedoch ist das Marionettenspiel "Der kleine Prinz" von Antoine de Saint-Exupéry. Schon 1960 bringt Loosli Saint-Exupérys zauberhaftes Lebensmärchen mit von ihm selbst entworfenen Marionetten auf die Bühne. "... Es hat mich gereizt, all den negativen Problemstücken, die heute die Bühne beherrschen, ein Theater - ein ganz kleines allerdings - gegenüberzustellen, das tröstlich und positiv ist...", meint er. 1971 zeigt Loosli eine Neuinszenierung des "Kleinen Prinzen". Er selbst führt Zwiegespräche mit dem kleinen Prinzen, als

Der Marionettenkabarettist Heiri Buecher mit seinem Schöpfer Peter W. Loosli. Heiris Kopf ist nichts weiter als eine gedrechselte rohe Holzkugel. Nase, Mund, Augen und Ohren sind aus einfachsten geometrischen Formen aufgesetzt. Heiris Kostüm besteht aus einem schwarz und weiss karierten Frack und gleicher Hose sowie weissen Handschuhen, in welchen seine grossen Klavierhände stecken. (Foto nach Programmheft)





Peter W. Loosli, in der Maske des Pillenverkäufers, zusammen mit dem kleinen Prinzen. Der kleine Prinz trägt einen grünlichblauen Anzug aus Wollstoff und einen orangefarbenen Schal. Hände und Füße sind aus dem gleichen unbehandelten Holz wie sein Kopf. (Foto Christian Vogt, Basel)

König, Eitler, Säufer, Geschäftsmann, Geograph, Weichensteller und Pillenverkäufer. Für jede Figur setzt er sich eine entsprechende Maske vor das Gesicht. Trudi Loosli führt, für die Zuschauer sichtbar, die zarte Figur des kleinen Prinzen und die Tiermarionetten, den Fuchs und die Schlange.

Peter W. Loosli ist überzeugt, "... dass letztlich allein die Marionette ein so reines und ausserweltliches Wesen wie den kleinen Prinzen glaubhaft darstellen kann. Der Erzähler dagegen, mit dem sich dieses Wesen unterhält, muss als wirklicher, denkender und fühlender Mensch auftreten; seine Rolle kann nicht von einer Marionette gespielt werden. Die Menschentypen endlich, denen der kleine Prinz auf seinem Wege begegnet,



dürfen nicht reale Menschen sein, weil sie keine individuellen Züge aufweisen. Sie dürfen aber auch nicht von Marionetten dargestellt werden, weil ihnen die vollkommene Grazie des naiven Daseins fehlt: sie müssen von Masken charakterisiert werden..."

Loosli hat diese meisterhafte Inszenierung unzählige Male vor ausverkauften Reihen gezeigt. Sogar im Zürcher Schauspielhaus vor 800 Zuschauern, die alle gebannt das Schicksal des kleinen Prinzen mitverfolgten. 1973 wurde Loosli mit dieser Inszenierung von der Mozart-Gesellschaft in Salzburg zu einem Gastspiel eingeladen.

Ich wage zu behaupten, dass die im wahrsten Sinne des Wortes märchenhafte Figur des kleinen Prinzen von Loosli die berühmteste heutige Marionette der Schweiz ist.

Zu seinem 25 jährigen Bühnenjubiläum 1973 hat Peter W. Loosli eine neue Faustinszenierung herausgebracht. Es ist seine dritte. 1948 begann Loosli seine Puppenspielerlaufbahn mit diesem Stück. Damals schufen ihm Schüler der Kunstgewerbeschule die Figuren und die Ausstattung dazu. Zehn Jahre später folgt eine Neuinszenierung mit Marionetten von Leo Buchli, und für die Aufführung von 1973 entwarf der bekannte Zürcher Bühnenbildner Ambrosius Humm die Marionetten und die Bühnenbilder für Loosli. Trudi Loosli nähte die Kostüme nach den genauen Anweisungen von Humm und Loosli und fertigte, wie bei allen Figuren Looslis, die Spielkreuze an. Als Textvorlage diente Loosli das alte Faust-Spielbuch von Karl Simrock, aus dem er den "moralisierenden Kern der Geschichte herausgeschält hat". Es wurde übrigens das gleiche Tonband verwendet wie schon für die Inszenierung von 1958.

Loosli zeigt seinen Faust 1973 auf der offenen Bühne, es ist sozusagen ein Stück für vier Hände. Vor Beginn des Spieles hängen alle Marionetten vor einem roten Vorhang in einer Reihe, gleichsam darauf wartend, dass sie zum Spielen erweckt werden.

Kopf des kleinen Prinzen (Bild links). Marionette, gestaltet von Peter W. Loosli. Kostüm von Trudi Loosli. Aus seinem unbemalten, einfach geschnitzten Holzgesichtchen leuchten zwei schwarze kugelige Augen aus Glas. Ein feiner Haarschopf aus einem weissen Pelzchen rahmt das lebenswerte Gesichtchen ein.

Dann besteigen Trudi und Peter W. Loosli das Spielpodest und hängen gemeinsam das erste Bühnenbild vor die Belegschaft des Faustes, und das Spiel kann beginnen. Für die Zuschauer bleiben die Puppenführer während des ganzen Spielablaufes sichtbar. Sie stehen hinter dem Vorhang, beugen sich über den Hintergrundprospekt und bewegen so die Puppen auf dem kleinen Podest. Mit dem Faust von 1973 hat Loosli eine äusserst ästhetische, verhalten leise Marionetteninszenierung geschaffen. Alles ist gedämpft, der Ton, das Licht, die Musik und sogar die Höllengeister.

Eindrücklich sind die grossen Marionetten mit den überdimensionalen, ausdrucksvollen Köpfen von Humm. Die rohen Balsa-holzköpfe und -hände kommen in der ausgewählten Lichtregie von Loosli bestens zur Geltung. Loosli ist mit dieser Inszenierung eine interessante und harmonische Faustdarstellung gelungen, die jedoch durch ihre verhaltene und distanzierte Darstellungsweise nicht besonders mitzureissen vermag.

Trudi und Peter W. Loosli spielen aber nicht nur für Erwachsene, sondern bemühen sich seit ihren frühen Anfängen auch um die Gunst eines kindlichen Publikums.

Ihr erstes Marionettenspiel für Kinder, "S'hölzig Bängeli" (Pinocchio), entstand 1956.

Auch hier steht Peter W. Loosli zuerst vor dem Vorhang und führt die Kinder auf humorvolle Art ins Märchen ein. Die Fortsetzung der Geschichte übernehmen dann die Marionetten. Später jedoch verwandelt sich Loosli selbst zu einem Mitspieler:

"... Peitschenknallend mit goldbetresster Livree, Schnurrbart und resonanzvoller Stimme steht der Zirkusdirektor vor der Puppenbühne-Manege, wo die Nummern nach seinem Willen ab-

Trudi Loosli führt den Fährmann Charon in seinem Nachen, der aus einem Stück grauen Schaumstoff besteht, über die Bühne.
In Wirklichkeit stehen die Puppenführer aber hinter dem Vorhang, so dass nur noch ihr Gesicht und ihre Arme für den Zuschauer sichtbar bleiben. Die Figuren im Hintergrund sind während des Spielens durch das davorgehängte Bühnenbild verdeckt.
Da sich die Looslis auf gleicher Höhe wie die Marionetten befinden, ist für sie das senkrechte, das sogenannte tschechische Spielkreuz das geeignetste. Marionetten von Ambrosius Humm, entworfen für die Loosli-Marionetten 1973 (Bild rechts).



Die Figur des Faust, gestaltet von Ambrosius Humm für die Loosli-Marionetten 1973. Auffallend der beinah "tote" Ausdruck der Köpfe. In der Lichtregie von Loosli wirken diese leeren Holzgesichter ausdrucksstark und faszinierend durch ihre "Entrücktheit".

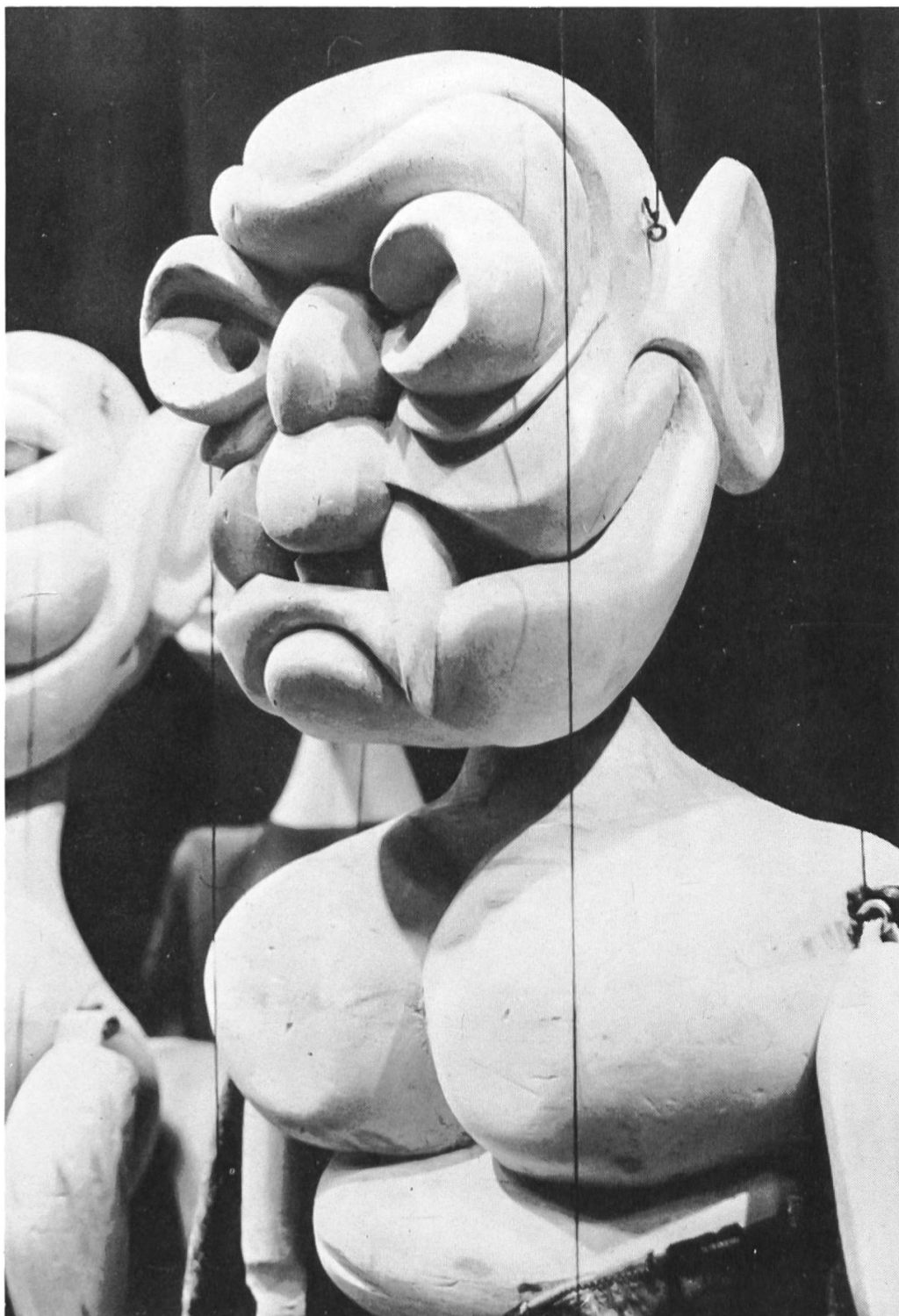


Die lustige Figur des Hanswurstes. Er ist kein besonders derber Kerl mit groben Spässen, sondern wirkt beinahe treuherzig mit seinem unersättlichen Hunger.

Trudi Loosli fertigte die Kostüme nach Anweisung von Ambrosius Humm an. Alles ist farblich sehr dezent aufeinander abgestimmt: gelbliches Hemd mit dunklerem Gilet darüber und dazu gelbbraun gestreifte Hosen.



Weitere Marionetten zum Spiel "Dr. Faust" nach Karl Simbrock,
entworfen vom Bühnenbildner Ambrosius Humm für die Loosli-Marionetten 1973.
Die grässliche, furchterregende Gestalt des Höllenfürsten Pluto.



Die grazile Figur
seines Untergebenen
Mephistopheles.



rollen. Die Kinder sind begeistert. Der Mann hat sich in die Puppenwelt eingeordnet, eine Rolle übernommen und gehört zur Szene, zum Spiel...", schrieb Gustav Gysin in pp 33.

Zehn Jahre später, 1966, entstehen dann Handpuppenstücke für Kinder. Es sind die bekannten Märchen wie "Dornröschen", "Rotkäppchen", "Rumpelstilzchen" und "Lumpi und Peter".

Looslis Prinzip ist es, bei allen Märchen die Grausamkeiten abzuschwächen, dafür die lustigen, unbeschwerten Stellen mit spielerischen Mitteln herauszustreichen. Gezeigt werden die Stücke in der traditionellen Guckkastenbühne.

Erst in seinen letzten beiden Produktionen, die in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Jugendschriftsteller Max Bolliger entstanden sind, löst sich Loosli auch hier von der althergebrachten Kasperlibühne und findet eine offenere Spielform. Er selbst steht auf der Bühne und beginnt das Spiel, indem er die Puppen aus einem grossen Holzkorb nimmt und sie den Kindern vorstellt. Sowohl im Stück "De chli Hamschter" als auch im "De Hansdampf im Schnäggeloch" bleibt Loosli ständig, während des ganzen Spiels, in Kontakt mit dem Publikum:

"... Loosli selbst spielt mit, er lächelt, lacht und weint auf der Bühne, er vermittelt zwischen "Hansdampf" und den kleinen Zuschauern, er tröstet mit einem Mundharmonika-Liedchen über traurige Szenen hinweg und führt die Kinder mit väterlich-gütigem Mienenspiel zur Aufmerksamkeit und Besinnlichkeit zurück, wenn diese sich im Uebermut und im Lachen über "Hansdampf"-Kapriolen zu verlieren drohen...". So steht es in der NZZ vom 7.5.1973.

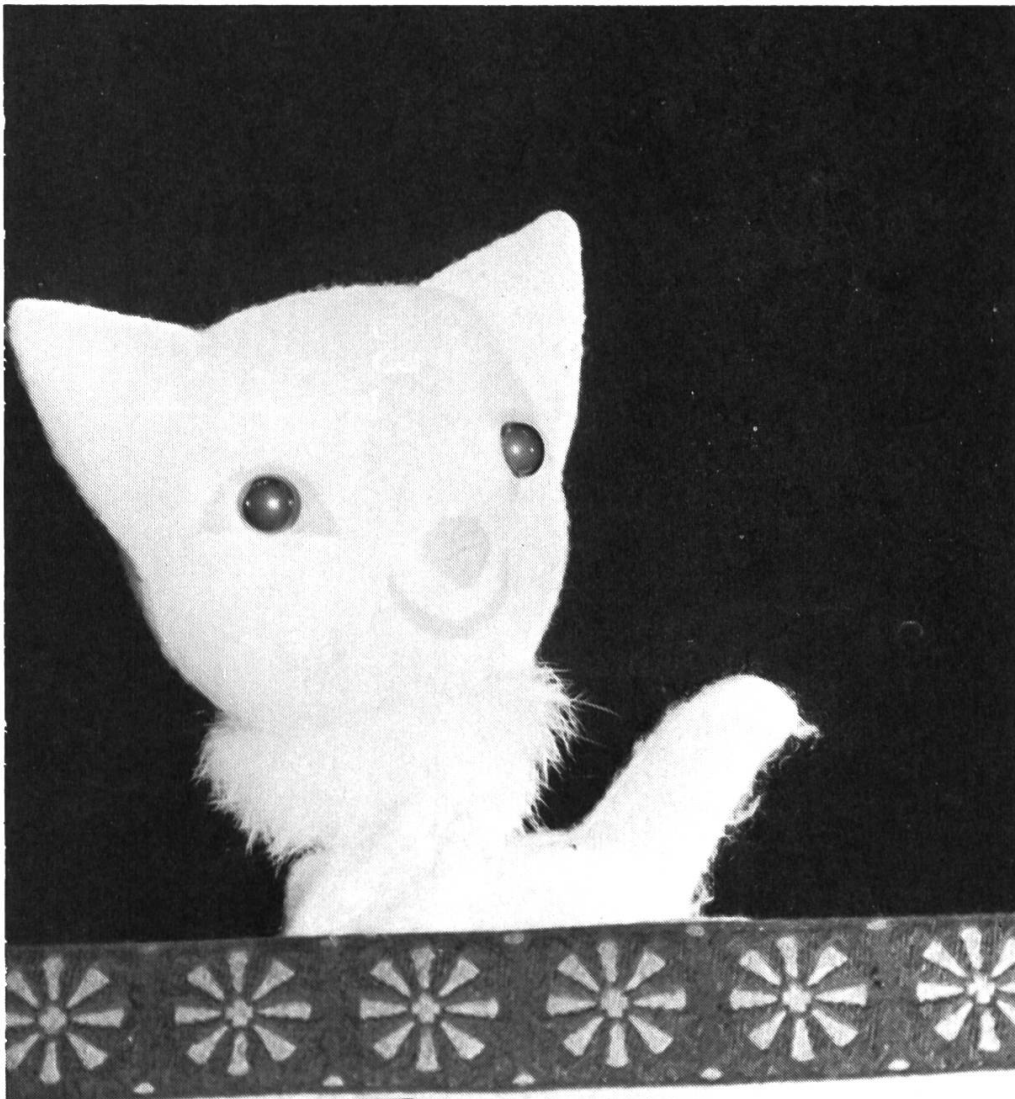
Peter W. Loosli und Max Bolliger nehmen ihre Arbeit für ein jugendliches Publikum sehr ernst:

"... Wer für Kinder schreibt, schreibt für die Erwachsenen von morgen. Wer für Kinder spielt, spielt für die Erwachsenen von morgen. Wer für Kinder arbeitet, hat vor sich das offenste und neugierigste Publikum der Welt.

Und Peter W. Loosli nimmt dieses Publikum ernst. Er weiss, dass es lachen und weinen will, er weiss auch, dass zwischen Lachen und Weinen das Gemüt zur Entfaltung kommen muss. Und darum haben wir uns zusammengetan. Ich könnte mir für meine Worte keinen bessern Mittler wünschen als Peter W. Loosli."

So erstaunt es nicht, dass die beiden Produktionen, "De chli Hamschter" und "De Hansdampf im Schnäggeleloch" ganz vortrefflich gelungen sind, und Loosli damit schon viele Kinder in der ganzen Schweiz begeistert hat. Am grossen Erfolg mitbeteiligt sind auch die von Trudi Loosli geschaffenen Filzpuppen und -tiere, die so reizend sind, dass man sie einfach gern haben muss.

Das weisse Kätzchen in "De Hansdampf im Schnäggeleloch". Es besitzt wie alle seine Spielgenossen einen grossen ausgestopften Filzkopf, der den Vorteil bietet, dass er trotz seiner Grösse sehr leicht ist. Für das Fell verwendete Trudi Loosli einen flauschigen Stoff.



Trudi und Peter W. Loosli sind ein ideales Puppenspieler-Ehepaar. Er besitzt das technische und handwerkliche Können, seinen Marionetten zum Leben zu verhelfen, indem er ihnen das "Hirn", das Spielkreuz, immer selbst anfertigt. Und Trudi Loosli vermag dann die Puppen an den Fäden, die vom Kreuz aus zu den Gelenken der Marionette führen, so virtuos zu führen, dass man oft den Eindruck erhält, Looslis Holzfiguren lebten wirklich. Ausserdem kleidet Trudi Loosli alle Puppen ein und seit jüngster Zeit kreiert sie auch die Handpuppen für die Kinderstücke. Alle Puppen und Tiere bekommen einen Filzkopf und Körper aus den verschiedensten Textilien. Diese Stoffpuppen bieten gegenüber Figuren aus Holz oder Pappmaché den Vorteil,

Peter W. Loosli mit dem Hans und seinem Hund Moritz, Handpuppen aus Filz und Plüsch, gestopft mit elastischem Material.



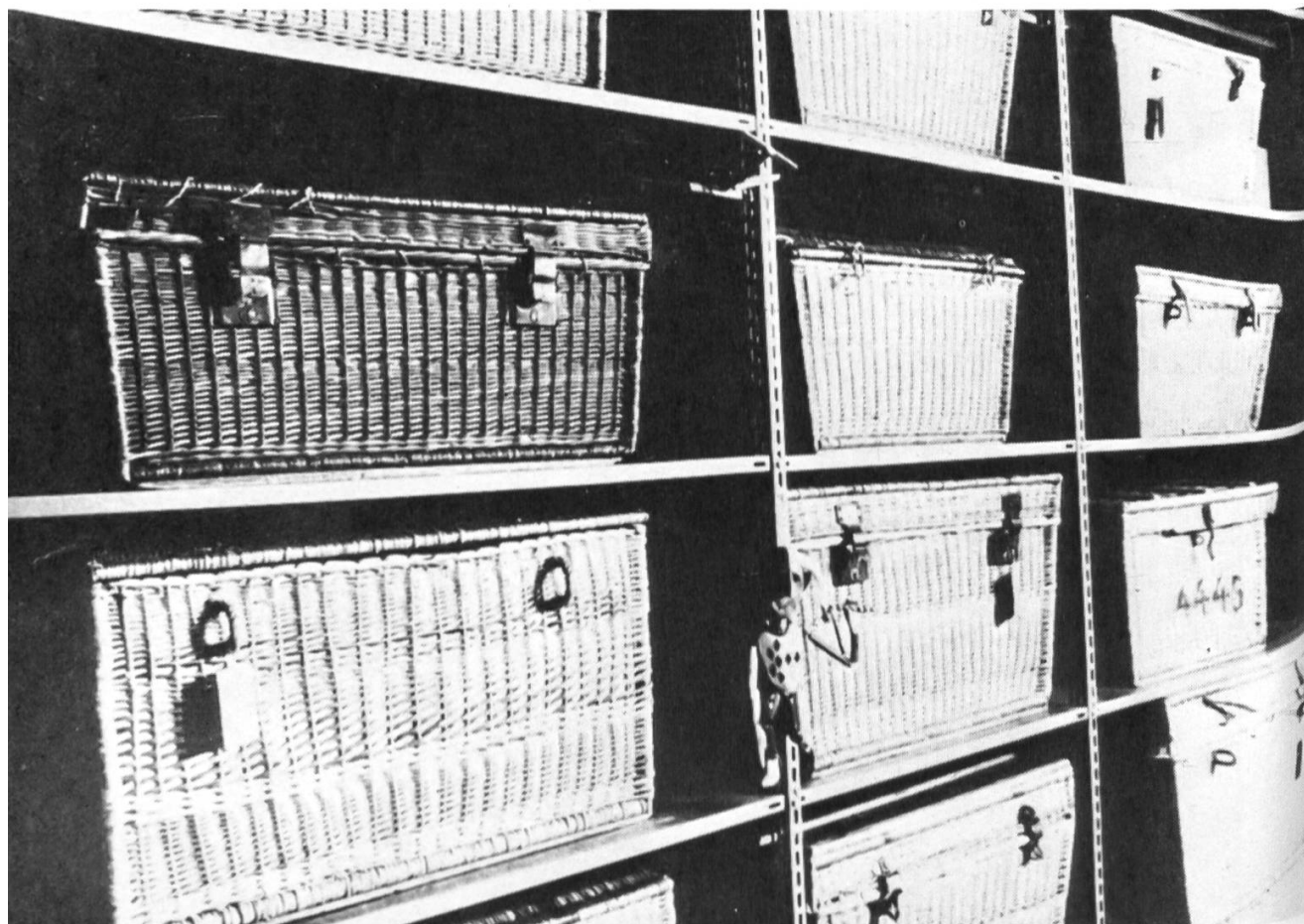
Auch diese lustige Handpuppe stammt von Trudi Loosli. Es ist der Hundefänger "Stärnefeufi-Donnertoria" aus dem Kinderstück "De Hansdampf im Schnägge-
loch" von Max Bolliger, als Handpuppenstück gestaltet von Peter W. Loosli.



dass sie trotz einer grössern Kopfes viel weniger schwer sind und es sich mit ihnen angenehmer spielen lässt.

Am Anfang seiner Puppenspielkarriere wünschte sich Peter W. Loosli eine feste Marionettenbühne, vielleicht sogar in der Stadt Zürich. Heute, nach 25 Jahren, ist er nicht traurig darüber, dass es nie dazu gekommen ist. Er ist froh, ein "fahrender Künstler" zu sein und überall dort seine Spiele zu zeigen, wo man ihn ruft. Dies ist in allen Teilen unseres Landes häufig der Fall, und auch im Ausland ist Loosli mit seinen Marionetteninszenierungen zu Gast. Selten ist er deshalb bei sich zuhause im alten Schulhaus in Gossau, im Kanton Zürich, anzutreffen. Dort liegen aber alle seine Figuren, aufbewahrt in vielen Holzkörben, und warten darauf, bis sie wieder an der Reihe sind, dass man sie hervorholt und mit ihnen spielt.³⁰⁾ (Foto Christian Vogt, Basel)

30) Vergleiche die chronologische Zusammenstellung der Inszenierungen im Anhang.



DIE MARIONETTENBUEHNE UNTERENGSTRINGEN

Seit dem Jahre 1971 existiert, wenn auch nicht in der Stadt Zürich selbst, so doch in unmittelbarer Nähe davon, in Unterengstringen, wieder eine feste Marionettenbühne.

Geleitet wird dieses Theater nebenberuflich von Herbert und Heidi Roedelberger, welche beide hauptberuflich beim Schweizer Fernsehen tätig sind. Ihre Arbeit wird unterstützt von 14 marionettenbegeisterten Helfern, meist Frauen aus Unterengstringen selbst.

Im alten, leerstehenden Schulhaus der Gemeinde fand man eine geeignete Lokalität für einen ständigen Theaterraum. Seit 1972 besitzt die Gruppe auch eine Reisebühne und ist somit in der Lage, Gastspiele zu geben. Das Theaterunternehmen wird finanziell unterstützt von der Kulturkommission der Gemeinde.

Herbert Roedelberger hatte das grosse Glück, die Bühne und die Marionetten für zwei Stücke vom Künstler Emil Preetorius, der in Zürich lebt, zu übernehmen.

Preetorius hat zauberhafte Figuren zu folgenden zwei Stücken entworfen: Marionetten für ein Krippenspiel und Puppen zu einem Spiel nach einer Chantefable des französischen Rittertums, "Aucassin und Nicolette".

Roedelberger eröffnete sein Theater mit einem Weihnachtsspiel und verwendete dafür die Figuren von Preetorius. Der Dichter Max Mell hat verschiedene legendenartige Weihnachtsspiele aus früheren Zeiten zu einem einzigen Stück verschmolzen.

Dieser Text wurde von Schauspielern auf Band gesprochen. Dazu agierten die ausdrucksstark geschnitzten Figuren vor leuchtend einfarbigem Hintergrund, der in den Farben gewechselt wurde. Die so gruppierten Puppen erweckten den Eindruck von "tableaux vivants".

Ein grosser Publikumserfolg wurde aber erst die zweite Inszenierung, welche im Oktober 1972 uraufgeführt wurde: das Marionettenspiel von "Aucassin und Nicolette". Preetorius hat nicht nur die Marionetten dafür geschaffen, sondern auch die Stückbearbeitung und die Ausstattung besorgt. Er hat die Bühnenfassung von Walther Teich gekürzt, die Dialoge gestrafft, einige Szenen umgestellt und den Text näher ans französische Original herangebracht.

Der Inhalt dieser altfranzösischen Fabel, die dem Namen "Aucassin" nach maurischen Ursprungs sein dürfte, ist sehr einfach: Aucassin, der junge Sohn des Grafen von Beaucaire, liebt die reizende Pflege Tochter des Maréchal, Nicolette. Natürlich ist eine solche Liebe nicht standesgemäss, und die Gräfin und der Graf suchen die Verbindung der beiden mit allen Mitteln zu verhüten. Aber die Liebe von Aucassin und Nicolette ist stärker als alle Massnahmen des Hofes, diese Verbindung zu hintertreiben, und sie wird schlussendlich siegen. Ausserdem erweist sich Nicolette am Ende als die verlorengedachte Tochter des Grafen von Valence, dem Erzfeind des Grafen von Beaucaire. So wird durch die Heirat von Aucassin und Nicolette auch noch eine langjährige Kriegsfehde beendet.

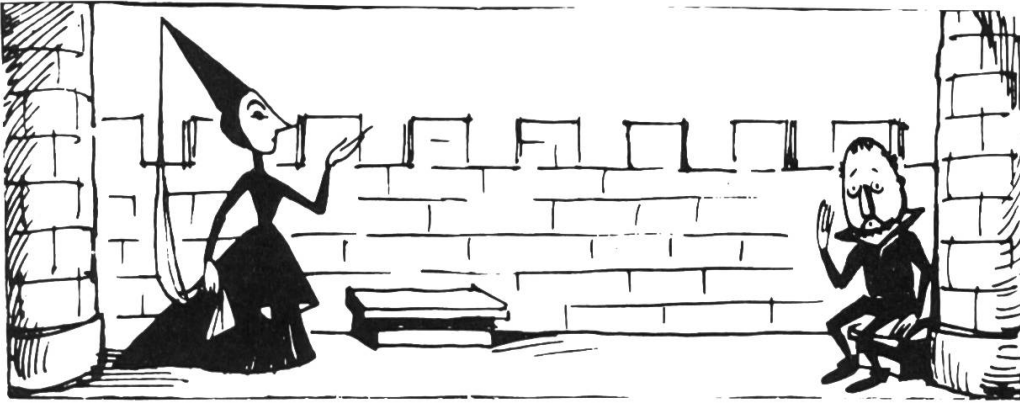
Auf die ehemals gesungenen Partien der Chantefable wird in der Inszenierung verzichtet. Dafür wird das Stück untermalt mit Musik aus der Gotik und der Renaissance, durch die der lyrische Charakter der ganzen Inszenierung noch mehr zur Geltung kommt.

Grosse Beachtung verdient nun aber die Umsetzung der elf Bilder des Textes (mit acht verschiedenen Szenerien) ins Optische. "Die Verwandlung geschieht bei offenem Vorhang. Das Licht wird zurückgenommen, alte Musik erklingt, die Bühne scheint sich bei Dämmerlicht gleichsam aufzulösen und neu zu formieren. Diese Metamorphosen gehören zum Spiel, sind völlig integriert und tragen bei zum visuellen Genuss. Das Magische dieser Verwandlung lässt die Szenen aus dem Nichts auftauchen und wieder zurücksinken.

Durch diese Verwandlung wird das Spiel aus der Zufälligkeit der geschichtlichen Einkleidung herausgehoben, das Gleichnishaft der Geschehnisse wird betont. Aucassins und Nicolettes Liebe und ihr Kampf um diese Liebe wird zum Kampf des Geistes mit Macht", soweit die Beschreibung von Gustav Gysin in pp 41.

Mit wenig Aufwand konnten die acht verschiedenen Schauplätze "hergezaubert" werden. (Zeichnungen Emil Preetorius, Text Gustav Gysin)

"Im Vordergrund stehen die ganze Aufführung hindurch zwei Türme: Symbole der Macht, der Gewalt. Je nach den in diesen



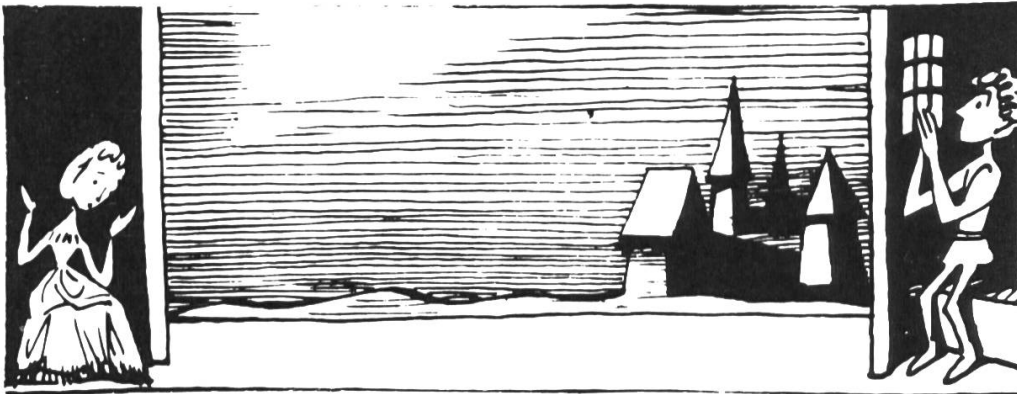
Die Gräfin von Beaucaire zu ihrem Gatten: "Es ist sinnlos, mein Freund, nach dem Sinn des Krieges zu fragen. Es wäre besser, wenn Ihr Euch Eurem Volke zeigtet, es könnte sonst auf den Gedanken kommen, Ihr wäret schon gestorben".



Der Maréchal muss seine Pflegetochter Nicolette wegbringen: "Nenne mich nicht lieber Vater. Ich bin der Untertan des Grafen von Beaucaire. Er befahl mir, dich an einen Ort zu bringen, wo sein Sohn dich nicht erreichen kann".



Aucassin, der Graf von Valence, und der Graf von Beaucaire: "Er hätte mir fast den Kopf abgeschlagen! Wäre mir nicht eingefallen, dass ich ohne Kopf meine Nicolette nicht mehr lieben könnte, so hätte er es getan".



Aucassin wurde von seinen Eltern für verrückt erklärt und auch in einen Turm gesperrt. "Ach, ich sitze bei Ratten und Schlangen und verschmachte nach deinem Anblick wie ein Brunnen ohne Wasser".



Die beiden lustigen Figuren im Stück, die Hirten Martinet und Esmere. "Ein Schaf aus der Grafschaft Valence? Geschlachtet? Wir sind verloren. Du hast dich in die Politik gemischt, Martinet". - "Die Politik hat sich unter meine Schafe gemischt, lieber Esmere. Mach ein Feuer!"



Aucassin findet Nicolette im Wald; sie hat dort geschlafen: "O süßer Traum! Geh nicht fort, süßer Traum, denn du gleichst Aucassin, meinem Liebsten..."



Nachdem der Graf von Valence in die Grafschaft eingedrungen ist: "Jetzt sind wir so weit. Wenn es dem Grafen von Valence gefällt, sperrt er uns in den Turm". - "Das wäre Gewalt". - "Das ist Politik".

"Turmdurchblick" gestellten weiteren Dekorationsstücken entsteht eine BURGTERRASSE mit Zinnen (Bild 1), ein BURGGARTEN mit einem Stück Gartenmauer, einem Baum und einem Balkon, der an den linken Turm gehängt wird (Liebesszene), ein THRONSAAL (Himmel abgedeckt mit violetten Draperien) (Bild 3), ein FREIES FELD (Bild 2 und Bild 4 - hier bei Nacht mit gedrehten Türmen), eine SCHAFWEIDE (Bild 5) oder ein WALD (Bild 6)."

Das Marionettenspiel "Aucassin und Nicolette" der Unterengstringer kann sicher nicht als spektakulär oder sogar revolutionär bezeichnet werden. Trotzdem hat diese Inszenierung die Aufmerksamkeit der übrigen Puppenspieler hier in der Schweiz auf sich gezogen und viel Bewunderung und Beachtung ausgelöst.

"... Dass das Ineinander von mittelalterlichem Singspiel (in der Musik noch angedeutet) und moderner Komödie gelang, ist das Verdienst aller, die an dieser Inszenierung mitgestaltet haben. Ihnen ist für diese Leistung zu gratulieren. Sie haben ein Mass gesetzt für das immer seltener werdende Spiel mit Marionetten in der Guckkastenbühne."

Neben den beiden erwähnten Inszenierungen für Erwachsene hat die Marionettenbühne Unterengstringen seit 1974 auch ein Märchenstück für Kinder ab fünf Jahren in ihrem Programm.

Diesmal entwarf Heidi Roedelberger die Marionetten und Kostüme zum Spiel "Vom Sunnegold und em König Yszapfe". Dieses aktionsreiche Märchen vom König, der immer friert (die Kälte kommt eben von innen), und dem nur noch mit einem Gugelhopf mit ein-

Marionetten zu "Aucassin und Nicolette" von Emil Preetorius der Marionettenbühne Unterengstringen. Aucassin, der junge Graf von Beaucaire, bittet um die Hand von Nicolette, der Tochter des Grafen von Valence. Die beiden Liebenden und der Graf von Valence tragen sehr feine Gesichtszüge und verraten so ihre edle Gesinnung.



Im Gegensatz dazu der dumme und feige Graf von Beaucaire, der Vater von Aucassin. Er ist gerade dabei, wieder einmal über ein "unlösbares Problem" nachzubrüten.

Preetorius' Marionetten haben alle das gleiche führungstechnische Problem: Ihre Köpfe sind zu schwer. Die Hauptschwierigkeit beim Spielen mit ihnen liegt deshalb darin, aufzupassen, dass der Kopf der Marionette nicht vornüber rutscht.



gebackenem Sonnengold geholfen werden kann, hat Adalbert Klinger für seine damalige Handpuppenbühne geschrieben. Die Adaption dieses Stückes der Bühne Unterengstringen für Marionetten scheint nicht sehr geglückt zu sein. Trotz der schönen, aussagekräftigen Figuren, des kindgemässen, in gepflegter Mundart gesprochenen Textes und einer Inszenierung, an der nichts auszusetzen ist, kommt die Aufführung nicht richtig zum Zuge, sie vermag die Kinder zu wenig zu fesseln, es ist keine Spannung vorhanden.

Gustav Gysin versucht in seiner Besprechung des Stückes Gründe aufzuzeigen, weshalb die Inszenierung ihn nicht vollkommen befriedigt hat.

"... Lag es daran, dass der Plot völlig undramatisch ist? Es sind von Anfang weg alles liebe Leutchen, die da auftreten: Narr, Koch, Hofrat, Doktor und vor allem der König selbst, der ein freundlicher, von seiner Krankheit geplagter Herr ist... Und wenn am Schluss der "Schutzengel" in einer Art Apotheose dem König zuruft: "En rächte Maa sött, statt mit der Gwalt umzgaa, mee vo der Liebi gleitet sy", so wundert man sich ein bisschen, wo denn das Böse in ihm, wofür seine Krankheit Zeichen und Strafe hätte sein sollen, manifest geworden sei."

Vermutlich werden poetische Stücke für Erwachsene in der Art von "Aucassin und Nicolette" der Auffassung, die Herbert Roedelberger vom Marionettenspiel besitzt (er bezeichnet es "als Kleinkunst der Stille") eher gerecht, als Märcheninszenierungen für Kinder, die doch einer gewissen Spannung und Aktion nicht entbehren dürfen.

Nach Möglichkeit möchte die Marionettenbühne Unterengstringen jedes Jahr eine neue Inszenierung herausbringen. Man ist neugierig, womit sie als nächstes auf sich aufmerksam machen wird.

HANDPUPPENSPIEL

ADALBERT KLINGLERS KUENSTLERKASPERLI

Adalbert Klingler könnte man als den Vater des schweizerischen Handpuppenspiels bezeichnen. Er war der erste, der hier in der Schweiz das Handpuppenspiel zu einer Institution erhob, die weit mehr war als eine amüsante Freizeitunterhaltung für Kinder. Durch seine Persönlichkeit, seine vielseitigen künstlerischen Fähigkeiten und durch seine lebenslange Liebe zum Handpuppenspiel machte er dieses zu einer echten künstlerischen Stätte, die bald Nachahmer fand.

Klingler wurde 1896 im Riesbach-Quartier in Zürich geboren. Bald darauf zogen seine Eltern nach Auszersihl, einem der ausgesprochenen Arbeiterbezirke der Stadt Zürich. In Klinglers neuem Heim befand sich unten eine italienische Gaststätte. Eines Sonntags, Adalbert war damals fünfjährig, gastierte in diesem Lokal eine Puppentheaterfamilie aus Bergamo mit dem "Guippin", der Bergamasker Kasperlifigur. Der kleine Adalbert durfte, hinter dem Schanktisch stehend, auch zusehen und war bald so fasziniert vom Agieren dieser Holzpuppen, obschon er kein einziges Wort dieses italienischen Dialektes verstand, dass er zeit seines Lebens nicht mehr von Kasperfiguren loskam.

"... S Stuune hät mi überrumplet, und es isch mer gsy, die Wält i säbem Vieregg ine müesi es Stuck vomer sälber sy. Ich han äifach naagëë, wil i gmerkt ha: ich bi säb und säb isch miich. S hät mer regelrächt der Eermel ine gnäa, vors na dure gsy isch. Wie hüpnalisiert bini daa gsässe und ha traumt, es gëëb gwüss uf der ganze liäbe Wält nüüt Schööners weder sones Chaschper-Theater. Aemel das ich nachane ganz usem Hüüsli gsy bi, säb hät äine scho möge gmërke, wili für nüüt anders mee Augen und Oore ghaa ha, weder nu na für di säb Chaschperwält..."³¹⁾

Während seiner ganzen Schulzeit wurde Klingler nur "Chaschperli" genannt, da er in der ersten Primarklasse in der Rechnungsstunde, statt aufzupassen und mitzurechnen, die andern Schüler mit einem Taschentuchkasperli unterhielt.

31) Adalbert Klingler in: Liebenswertes Puppenspiel, Wegleitung zur Ausstellung von Handpuppen, Marionetten und Stabpuppen in der Ortsgeschichtlichen Sammlung Zollikon, Weihnachten 1972, S. 11.

"... Ich ha s Fazeneetli füre zoge, ha bime Zipfel en Schlauff dry gmacht, bi mit em Zäigfinger deet dry gschloffe und ha zuezoge. Di andere drei Zipfel hani druuf über de Handruggen ie, nach vorne i d Handflächi ine gläit. Tuumen und Mittelfinger händ müese d Eerm abgëë. S Ganz hett sölen e Chaschper-Baabe verspotte, und uf äismal isch de Schnuderlump e läbig worde und hät hinder em uufgestellte Lääsipult en Hookus-Pookus gmacht und es Gaudi abglaa, bis di ganz Klass hät afëë gigele..."

Trotz seines grossen Kasper-Knackses, wie Klingler seine Leidenschaft zum Handpuppentheater selber bezeichnete, musste er sich lange gedulden, bis er endlich das Kasperspiel zu seinem Hauptberuf machen konnte. Mit zwölf Jahren wollte Klingler Kunstmaler werden. Doch so etwas kam gar nicht in Frage, da die nötigen finanziellen Mittel nicht vorhanden waren. So begann er eine Lehre als Dekorationsmaler. Da er aber gewisse Laugen nicht ertrug, wechselte er zum Schneiderberuf. Hier fand er nicht lange Befriedigung. Er begann mit 24 Jahren zu studieren und landete schliesslich im Aussendienst einer Versicherungsgesellschaft, wo er das Brot für seine Familie verdiente.

Aber schon mit seinem ersten Monatslohn hatte er sich eine Kasperbühne und ein paar Figuren angeschafft. Zusammen mit seiner Frau baute er sich im Laufe der Jahre sein Theater immer mehr aus.

Im Kinderparadies an der schweizerischen Landesausstellung 1939 in Zürich spielte er während eines halben Jahres dreimal täglich vor ausverkauften Reihen. Und während des Aktivdienstes munterte er mit Traugott Vogels Handpuppenstück "HD Hansjoggel" die Wehrmänner auf. Aber erst 1947 endlich konnte er das Kasperspiel zu seiner Hauptbeschäftigung machen. Im Auftrag der Migros, der grössten Ladenkette der Schweiz, bereiste er während 17 Jahren Winter für Winter unser Land und erfreute mit seinem "Chaschperltheater" viele Kinder und auch Erwachsene. Die Sommermonate hindurch spielte er im Park im Grünen, einem Erholungsgebiet am Zürichsee, welches auch der Migros gehört.

Viele seiner Kasperfiguren schuf Carl Fischer, der Lehrer für Holzbearbeitung an der Kunstgewerbeschule in Zürich, der auch

Handpuppen zum Stück Ling-Wang-Lee und Sing-Sang-Wee und Kulumru-Wunschifex, geschaffen im Atelier Fischer für Adalbert Klinglers Künstler-Kaspertheater. Der Name Künstler-Kaspertheater ist sicher gerechtfertigt, wenn man diese drei kunstvollen Handpuppen genauer betrachtet. Man bemerkt, dass sie weit mehr sind, als was man gemeinhin unter Kasperfiguren versteht.



schon für das Schweizerische Marionettentheater unter der Leitung von Alfred Altherr eine grosse Anzahl von Puppen geschnitzt hatte.

Ueber Klinglers Handpuppentexte äussert sich Ueli Balmer, der Handpuppenspieler aus Zofingen, folgendermassen:

"... In den rund vierzig Puppenspielen, die er zum Teil noch in seinen spätern Tagen ins reine schrieb und redigierte, legte er grossen Wert auf reinen unverfälschten Zürcher Dialekt, wobei er, um ganz sicher zu gehen, nicht selten das "Idiotikon" zu Rate zog. Diese Texte liegen heute gedruckt oder vervielfältigt vor und legen Zeugnis ab von seinem Können als Schriftsteller und Autor...

Klinglers Texte lassen sich eigentlich nur dann richtig lesen und interpretieren, wenn man Stimme, Tonfall und Artikulation mit hineinliest, den Rhythmus und die Pausen nachempfindet, wenn man die komödiantische Dramatik mit Wärme, Schalk und Mutterwitz zusammenfliessen lässt. Mit andern Worten: Man müsste Klingler gekannt haben, um alle Komponenten seiner Stücke herausarbeiten zu können. Andererseits gibt es Texte von ihm, die so prall und dicht sind, dass sie jeder Handpuppenspieler in sein Repertoire aufnehmen kann.

Sein Schaffen bewegte sich eigentlich stets auf zwei Ebenen: Da war einerseits die tiefgründige Symbolik uralter Märchenweisheit, und - fast kontrapunktisch abgesetzt - der handfeste, witzig-komödiantische Dialog, wie ihn nur ein Vollblut-Kasperspieler zu schreiben vermochte. Oft bestand der ganz besondere Reiz von Klinglers Aufführungen in der nahtlosen Verschmelzung dieser scheinbar gegensätzlichen Grundzüge seines Schaffens..."

Adalbert Klinglers Titel von Kasperstücken haben immer noch einen Untertitel. So heisst es zum Beispiel beim Stück "Chaschper fängt einen Dieb", "Eine lustige Gespensterei für die Kasperbühne". Oder das Stück "D' Chüürbs" wird als "E chly es übermüetigs Chaschperspiel" bezeichnet und "D' Fuulänz-Peschtilänzwurscht" ist "Ein Kasperstück zum Lachen und Spielen für Freunde des Handpuppenspiels". Natürlich haben die Figuren, die auftreten, immer ganz spezifische Namen: So gibt es einen Polizisten Häfeliteckel, den Plagööri, den Schlufi, die Prinzessin Tüpfli und auch einen König Yszapfe.

Handpuppen zum Stück "De Zauberspruch im Bergchrischtaal".
Figuren und Text stammen von Adalbert Klingler.



Kasper aber ist immer die Hauptfigur, der unerschrockene, kecke und frische Held. Im Stück "Chaschper fängt einen Dieb" sagt der Polizist am Schluss, nachdem Kasper den Dieb gefangen hat: "Chaschper, du bisch en Held, e Glanznummere, en rächte Züribueb..."³²⁾

In Klinglers Dialektstücken gibt es oft eine Figur, meistens die böse, welche als einzige hochdeutsch spricht.

Im Spiel "D' Fuulänz-Peschtilänzwurscht" ist es der Faulteufel, der durch seine schriftdeutschen Sprüche zeigt, dass er keiner aus der Umgebung ist und somit ein Unbekannter, einer vor dem man sich hüten muss: Chaschper, der heuen sollte und dazu viel zu bequem ist, legt sich unter einen Kirschbaum und steckt die Heugabel aus Versehen dem Faulteufel in den Hintern. Dieser wird so böse, dass er den Kasper mit einer Bratwurst "faul" vergiften möchte, damit ihn der Tatzelwurm auffressen kann. Natürlich verraten die Kinder im Publikum alles, und der Tatzelwurm frisst die Wurst selber. Der böse Faulteufel wird von Kasper mit der Peitsche in die Flucht geschlagen. So wenden sich auch die Kasperstücke von Klingler immer zum Guten, wie man das im Handpuppentheater nicht anders gewohnt ist.

Bis kurz vor seinem siebzigsten Altersjahr hat Klingler mit seinen Handpuppen gespielt. Dann musste er aus gesundheitlichen Gründen aufhören. Er hatte eine Augenkrankheit, die im Laufe der Zeit immer schlimmer wurde und die ihm sehr zu schaffen machte. Adalbert Klingler starb, beinahe erblindet, im Alter von 78 Jahren am 28. November 1974 in Zürich.

Seine Bühne und einen Teil seiner Puppen hatte er schon Jahre vor seinem Tod der Rjkas Bühne in Bern vermacht.³³⁾

Klingler, der sich selbst als "unverbesserlicher Kasper-Narr" bezeichnete, hat seine ganze Kraft und sein Können in den Dienst des Handpuppentheaters gestellt.

"... Es isch ämel es grosses Glück gsy, das ich mit Füzge na ha töörffe sibeazăä Jaar lang go Chaschperle. Und ich muen scho

32) So ist auch Klinglers Kasper eine Lokalfigur. Er verkörpert den frischen, nie auf den Mund gefallenen Typ des sogenannten "Zürihegels".

33) Rjkas Bühne Bern: bedeutet Roland Jeannerets Kasperbühne, da R.J. diese Handpuppenbühne leitet. Vergleiche dazu Verzeichnis der aktuellen Puppenbühnen.

säge, das daas di schöönschten und wäärtvolschte Jöörli gsy
sind vo mym ganze Läbe..."

Und in seinem Nachruf auf Adalbert Klingler resümiert Ueli
Balmer, Klinglers Freund und Handpuppenspielkollege:

"... Er hat das Kasperspiel als seinen innersten Auftrag
empfunden und sich damit in den Herzen unzähliger Kinder ein
bleibendes Denkmal errichtet.

Kann sich ein Puppenspieler etwas Schöneres erträumen, als
solch lebendige Erinnerung?"

Bühnenbild zum Handpuppenspiel
"Dank des Menschen und der Tiere"
von Adalbert Klingler.



DIE HANDPUPPENSPIELERIN THERESE KELLER

Die 1923 in Münsingen bei Bern geborene und schon 1972 an den Folgen einer Operation verstorbene Therese Keller ist die überragendste Gestalt, die das schweizerische Handpuppentheater bis heute hervorgebracht hat. Wo immer sie mit ihrem Kasperlspiel auftrat, hinterliess sie einen tiefen Eindruck, und ihre Aufführungen genossen heute, nach ihrem Tode, einen beinahe legendären Ruf.

Ihre Freude am Handpuppenspiel entdeckte sie während eines Englandaufenthaltes im Jahre 1947. In die Schweiz zurückgekehrt, nahm sie ihren ursprünglichen Beruf - sie hatte sich zur Kindergärtnerin ausbilden lassen - nicht mehr auf, sondern widmete sich bis zu ihrem Tode nur noch dem Handpuppenspiel. Es wurde zu ihrer eigentlichen Lebensaufgabe, fast könnte man sagen: zu einer Mission. Durch ihre Spiele wollte sie die Menschen zum Einfachen und Wahren zurückführen:

"Verschieden sind die Mittel; aber eins wollen wir alle: die Menschen durch unser Spiel innerlich in Bewegung bringen, sie zu selbstvergessenem Miterleben hinreissen, ihnen etwas mitgeben in den Alltag hinein. Denn das Erlebte bleibt in uns, auch wenn es dem Bewusstsein entsinkt."

Für dieses hohe Ziel arbeitete sie hart. Unermüdlich schuf sie neue Figuren - bis zum Schluss waren es über 400 Puppen - oder schrieb neue Stücke.³⁴⁾ Für letztere erhielt sie 1970 den Jugendbuchpreis des schweizerischen Lehrervereins.

"Wir danken Ihnen damit für ein Schaffen, das mit einfachen Mitteln bereichert und beglückt, seelisches Erleben regsam macht und in der gesprochenen Sprache selber zur Laudatio geworden ist für die innern Werte, die unser Menschsein wertvoll machen." (Aus der Ansprache von Fritz Senft)

Dies ist beinahe die einzige der vielen Auszeichnungen, die Therese Keller im Laufe der Jahre für ihre Kunst erhalten hatte, welche ihr wirklich Freude bereitete, weil sie damit vor allem als Erzieherin, und nicht als Künstlerin geehrt wurde.

34) Siehe Verzeichnis der wichtigsten Stücke im Anhang. Der grösste Teil ihrer Puppen befindet sich heute in der Schweizerischen Theatersammlung in Bern.

Therese Keller modellierte so lange an einer Figur, bis sie ganz den Vorstellungen, die die Künstlerin von der Puppe hatte, entsprach.

Sie trug die Bilder der zu gestaltenden Figuren lange in sich und beschäftigte sich mit ihnen, bevor sie überhaupt da waren.

"Der Pegasus wird tatsächlich rotgelb, also wie eine reife Apfelsine. Ich sehe ihn schon durch die Dunkelheit traben, ein fröhliches Feuerchen in dieser düstern Welt. Unter den trüben Farben seiner Reiter muss sein Vlies warm erstrahlen... Ganz anders im Charakter ist dann der "Tannenbarti". Er muss etwas Verbittertes und zugleich kindlich Wehrloses haben. Viel schwieriger im Erschaffen ist eine solche Gestalt. Dran muss ich jetzt immer herumstudieren. Auch Trixli ist viel differenzierter als meine Kaffeetante Frieda... Seit gestern sehe ich den Typus von Gotte Trixli deutlich vor mir. Ich muss doch dem gmögigen Stand der Patinnen ein fröhliches Denkmal schaffen... Mein musikalischer Bär hat keinen Buckel und eine lange, blöde, gerade Kinnlinie. Er kommt mir auf die Nerven. Drum finde ich, unser Bär sollte ein gedrungenes Obergestell haben, Buckel, Hinterkopf, Statik, Bärigkeit, und die Unterlippe vielleicht etwas offen, aber nicht so mürrisch wie bei meinem... Die 3-Sekunden-Wildsau steht im Rohbau da. So viel Aufwand für drei Sekunden! Aber sie ist ein unentbehrliches Glied in der Kette der Ereignisse."

Bei soviel Hingabe und Sorgfalt verwundert es nicht, dass schon die Puppen für sich etwas Einmaliges und Aussergewöhnliches sind.

"Da war Dein Kasper mit den schwarzen Stirnlöckchen wie ein Urner Muneli. Ein verschmitztes, liebes, gutes, hilfsbereites Kindergesichtlein schaute mit blitzschwarzen Aeuglein drunter hervor in die sonderbare Welt. Keck ragte das rote Zipfelhütlein hinten herauf; seine Spitze bog sich nach vorn. Das kleine Männlein steckte in einem roten Mäntelchen und gab der ganzen Erscheinung etwas von einem tibetanischen Mönchlein, oder wenigstens vom Lehrling eines solchen. Ein Kerlchen zum Liebhaben! Das soll ja Dein Kasper auch sein. Alles Derbe seines bayrischen Vetters, alles Grobe, Gefrässige,

Freche hat er abgeschüttelt. Er ist unter Deinen Händen ein gutes Büblein geworden, das überall helfend zupackt". So beschrieb ein Korrespondent des "Bundes" ihren Kasper.

Und so schildert die Künstlerin ihren Kasper:

"Er ist der Mittelpunkt. Sein Wesen und Charakter geben den Ton an. Er spricht wenig, kurz und treffend, ist voller Tatendrang und handelt rasch entschlossen. Manchmal fängt er es auch verkehrt an, aber alles, was er tut, kommt aus einem klaren, hellen Gemüt. Lügen ist ihm rein unmöglich. Der traditionelle Kasper trägt doch sich widersprechende Eigenschaften in sich: er ist sympathisch und doch gewalttätig, offenerzig und doch verschlagen, triebhaft und hilfreich.

Kasper, der Freund der Kinder, muss meiner Ansicht nach einen klaren Charakter haben, so dass die Kinder sich nach ihm richten können. Er muss ihre guten Seiten verkörpern. Kasper tut alles, was die Kinder auch gern täten, wenn sie genug Kraft und Mut hätten. Er verteidigt die Verschupften gegen die Gewaltmenschen und -tiere, geht zart mit der Prinzessin und unzimerlich mit den Räubern um. Er sagt die Wahrheit, auch wenn sie für ihn unbequem ist. Er steht seinen Freunden bei und lässt sich gelegentlich von ihnen aus der Patsche helfen. Er lebt in liebendem Zusammenhang mit Pflanzen und Tieren. Er hat ein feines Ohr für die Wisperstimmen der Feen und Zwerge... Mein Kasper hat eine Bubenstimme und bleibt ein Bub sein Leben lang. Deshalb heiratet er weder eine Gretel noch eine Prinzessin. Sein Leben ist Wanderschaft, und so kann es zum Abbild der menschlichen Lebenssituation werden. Als Abbilder können Kaspers Abenteuer ganz unmittelbar ins Gemüt der Zuschauer übergehen, das sich danach sehnt, durch Bilder genährt und gestärkt zu werden."

Mit den fertigen Figuren trainierte sie stundenlang vor dem Spiegel, bis die aller kleinste Bewegung so sass, wie sie es sich vorstellte. Dazu übte sie auch das Sprechen, bis der Tonfall, das Lachen und Weinen der Puppe genau stimmte. Therese Keller war sehr musikalisch und sprachbegabt. Mit Leichtigkeit imitierte sie die verschiedensten Dialekte. So sprach der Kasper zum Beispiel ihr Land-Berndeutsch, der Lausbub Fritz und die Grossmutter redeten im Berner-Oberlän-

der Dialekt, der Larifari konnte baseldeutsch und die Gouvernante und die Prinzessin hamburgerten dezent.

Die Stücke von Therese Keller enthalten viel Mythisches und Symbolisches. Naturgewalten und die vier Elemente spielen meist eine grosse Rolle. Vor allem die Bergwelt mit all ihren Sagen hatte es ihr angetan.

"Wenn auch die meisten ihrer Spiele im realen Alltag angesiedelt schienen, so reichten deren geistige Wurzeln doch stets in die Urtiefen des Mythos hinein. Traum, Bilderwelt und Symbole des Märchens waren ihre täglichen Begleiter, und immer wieder wurde der kleine Guckkasten ihrer Bühne zum Fenster in eine urtümliche, längst verschüttet geglaubte Welt", schrieb Ueli Balmer.

Sie selbst aber sagte:

"Fehlt dieser kosmische Hintergrund, vermisst man eben die Tiefe... dann kann ein Spiel wohl amüsieren, aber nicht beglücken und lange in Erinnerung bleiben. Und ich bin doch überzeugt: unsere Aufgabe ist es, langandauernd zu wirken. Die Bildersprache des Märchens, der Träume, der Gleichnisse haben etwas Eindringliches, zu Herzen gehendes... Die Stimmung der Märchen wiederzugeben ist unsere Aufgabe."

Diese von ihr selbst gestellte Aufgabe hat Therese Keller in ihren Spielen gemeistert und damit, wo sie auftrat, die Menschen beglückt.

"Mit ihren Tier- und Menschenfiguren gelingt es Therese Keller, uns diese magische Welt glaubhaft vorzustellen... Die grosse dichterische und darstellerische Kunst Therese Kellers liegt nun aber darin, wie sie uns diese unheilvoll-heile Welt nicht nur vorstellt, sondern gleichzeitig erhellt und erklärt, ohne zu zerstören", erklärte Gustav Gysin.

Therese Keller spielte überall, wo man sie rief. Ihr Publikum waren Kinder eines Waisenhauses, Insassen eines Altersheimes und das internationale Fachgremium an Kongressen und Festivals, wo die "Alleinspielerin aus der Schweiz" manch grosses Puppenensemble durch ihre schlichte Kunst in den Schatten stellte.

Bei jeder Vorführung gab sie ihr Aeusserstes, Letztes her.

"Nach dem Spielen bin ich wie ein leerer Sack und falle zusammen, was ja in Ordnung ist... nach einer Vorstellung muss ich müde sein, sonst habe ich wie ein Geizhals das Beste für mich behalten. Nachher erhole ich mich immer sehr rasch." Spielen bedeutete für Therese Keller immer ein Zusammenwirken von ihr und dem Publikum.

"Meine Zuschauer und ich, wir musizieren zusammen! Sie sind das Instrument, meine Figuren bringen es zum Klingen, und die Melodien, die dabei entstehen, sind sehr verschiedenartig. Das Lachen perlt als Koloratur in die Höhe; manchmal ist es mehr chorisch-akkordisch; zuweilen lacht eine Altstimme still für sich ein Solo... Hat die Musik des Puppenspielers den rechten Rhythmus in seinen Linien von Auf und Ab, hat sie das Gleichgewicht von hellen und dunklen Klängen? Erweckt sie ein herzliches Lachen, oder eins, das in Gröhlen ausartet? Das muss sich bei jeder Aufführung neu bewähren."

Es lässt sich nur schwer beschreiben, worin der grosse Erfolg dieser Puppenspielerin lag. Am ehesten war es das Zusammenwirken ihrer mannigfachen Begabungen für das Handpuppenspiel und die Ernsthaftigkeit, mit der sie ihr Metier betrieb. Dazu kam eine tiefe persönliche Ausstrahlung, mit der sie auf ihre Umgebung wirkte.

"Man muss sie gesehen haben an der Arbeit im "Bühnenhaus", ein schmales Geviert nur: an der Rückwand die Requisiten, zu Füßen das Donnerblech, zu Häupten die Schnüre, an denen die Gestirne, auch der Vorhang sich bewegten, umgeschnallt die Mundharmonika, in grossen Sälen das Mikrophon. In hochgehobenen Händen führte sie die Figuren. Wie sie ihnen ihr Leben mitteilte, lachte, weinte, grimassierte, sich drehte, geschmeidig, gleich einer Tänzerin, dazu in Menschen- und Tierlauten redete, während sie behend nach Requisiten griff, Figuren auswechselte, mit der freien Hand und dem Kinn ihnen Hüte überstülpte, mit den Füßen irgend ein Instrument betätigte!" schrieb Barbara Seidel in der NZZ vom 30.5.1972.

Therese Keller wollte ihre Kunst nicht für sich behalten. Jedes Jahr gab sie ihr Wissen, Können und ihre reiche Fantasie in Puppenspielkursen in der Schweiz und auch in Deutschland weiter. Sie wünschte sich nichts Sehnlicheres, als dass das

Söitoni aus dem "Tannebarti", Handpuppe von Therese Keller.



Frau Vischli, ebenfalls aus dem Handpuppenstück "Tannebarti",
entworfen von Therese Keller.





Fritzli, Handpuppe, geschaffen von Therese Keller. "... ich weiss, dass er nicht einfach ein süßes Büblein ist, mit dem ich billige Lorbeeren einziehe, sondern die Verkörperung eines wesentlichen Seelenteils, der meistens schläft und im Kontakt mit meinen Fritzlistücken dann wohligh zum Leben erwacht. Mein Fritzli bedeutet eigentlich den Teil im Menschen, welcher unverletzt durch die Krisen der Glaubenslosigkeit geht. Er ist mein "Sonnenfleckle".



Schwarzes Schaf aus "Tannebarti", gestaltet von Therese Keller. "Kaum wird das Tierreich je wieder auf der Puppenbühne eine solch wunderbare Darstellung erfahren. Aus Filz und Pelzresten, Garn und Wolle entstanden unter Thereses kunstfertigen Fingern alle Tiere des Himmels, der Erde und des Wassers", sagte die Handpuppenspielerin Renate Amstutz.

Kasperlispiel eine möglichst grosse Verbreitung finden würde. "Sie wollte Nachwuchs ausbilden, war ganz besessen davon und, wahrhaftig, viele der Puppenspieler hier herum und bis nach Deutschland tragen unverkennbar Therese Kellers Züge, unschwer sind in den Figuren die Nachkommen ihrer "Truppe" zu erkennen." Trotzdem hat bis heute keine der vielen Schülerinnen das hohe Niveau der Therese Keller erreicht. Es bleibt meistens bei Versuchen, die grosse Künstlerin zu imitieren oder ihrer Auffassung, die sie vom Handpuppenspiel vermittelte, nachzueifern.

Aenneli aus dem Handpuppenstück "Tannebarti", gestaltet von Therese Keller. Aenneli ist eine jener Figuren, deren Gesichtszüge stark an diejenigen ihrer Schöpferin erinnern.



DIE ZOFINGER PUPPENBUEHNE

Die Puppenbühne Zofingen ist zur Zeit die einzige künstlerische Handpuppenbühne, die neben den Aufführungen für Kinder auch Inszenierungen mit Handpuppen für ein erwachsenes Publikum schafft.

Ueli Balmers Liebe zum Handpuppentheater wurde durch Aufführungen der beiden grossen schweizerischen Künstler auf diesem Gebiet, Adalbert Klingler und Therese Keller, geweckt.

Balmers grösstes Handpuppenspielervorbild aber ist bis heute der Deutsche Carl Schröder geblieben.³⁵⁾

Ihr Debüt als Handpuppenspielbühne feierten die Zofinger 1968 mit der Inszenierung "Teufel, Mond und Liebe", nach einer Novelle von Nikolai Gogol.

Hugo F. Brunner, diplomierter Lehrer für Musiktheorie und Schulmusik, der bei der Zofinger Puppenbühne das Amt eines Hauskomponisten versieht, hat dazu die Bühnenmusik geschaffen.

Ueli Balmer entwarf grosse, originelle Handpuppen, wovon die beiden nachfolgenden Bilder Zeugnis ablegen.

Dieses Puppenkabarett fand beim Publikum und der Presse grossen Anklang. Allgemein bewundert wurden die Figuren und das gekonnte witzige Spiel:

"Und dazu kommt, dass Ueli Balmer die technischen und optischen Effekte in spielerischer Lust einsetzt. Er lässt die Kupferkessel und Krüge in der Hexenküche ein klapperndes Ballett tanzen, ... und er lässt die Geister der Hölle, Irrwische, Flammenzungen, kahle Schädel durcheinanderwirbeln, dass es eine Art hat. Hier erreicht sein Puppentheater Wirkungen, die höchste Vergleiche aushalten", steht in einer Kritik in den "Aargauer Blättern".

Balmer erhielt für diese Inszenierung sogar einen Preis der Kulturstiftung PRO ARGOVIA.

Einzig die Fachpresse war mit der Verwendung des Tonbandes nicht einverstanden. Sie meinte, dass dadurch viel von der

³⁵⁾ Carl Schröder zählt zu den bedeutendsten Vertretern des künstlerischen Handpuppenspiels. Lange Jahre zog er mit seiner Frau Henriette von Stadt zu Stadt und zeigte sein vitales Kasperspiel. 1962 wurde er Regisseur für Puppenfilme beim DEFA-Trickfilmstudio Dresden. Später übernahm er die Regie des staatlichen Puppentheaters Berlin. Der siebzigjährige Schröder lebt heute in Radebeul bei Dresden und leitet das kleine Puppentheater Wittenberg.

Hexe aus "Teufel, Mond und Liebe", Handpuppe, entworfen von Ueli Balmer für die Zofinger Puppenbühne 1968. Die Kostüme stammen von Esther Balmer, die für alle Puppen die Kostüme näht.



Teufel aus "Teufel, Mond und Liebe". Trotz ihren Riesenköpfen sind alle Zofinger Handpuppen leicht, da sie nach einem Spezialverfahren hergestellt werden. (Vergleiche Kapitel "Wandel der Puppen").

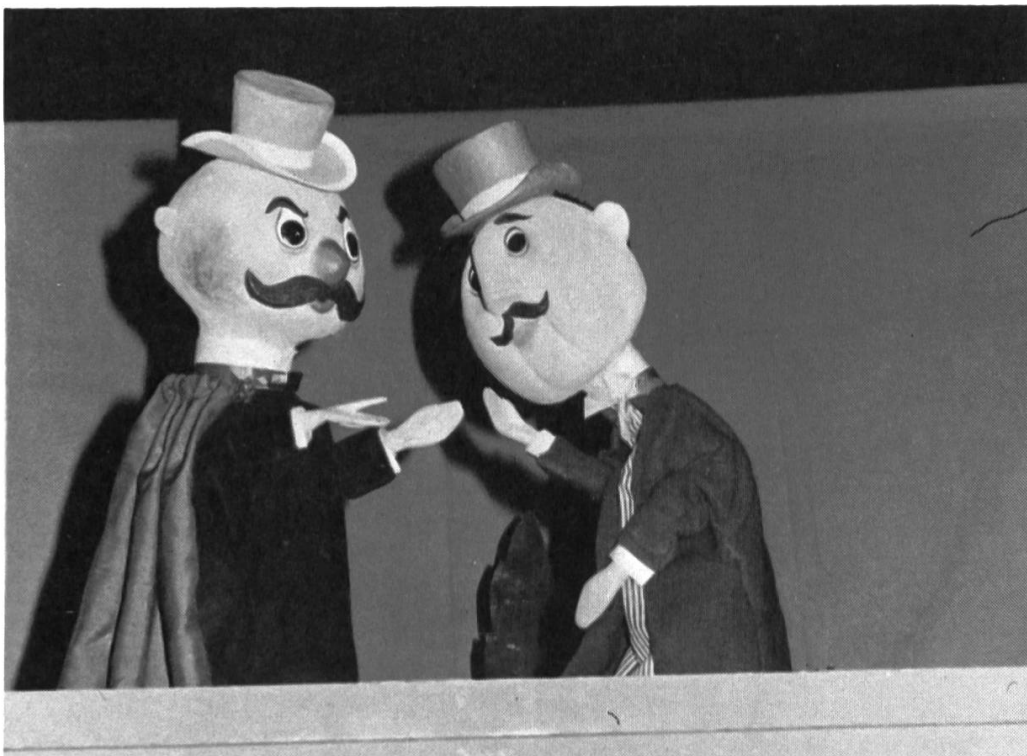


Spontaneität, die im Handpuppentheater etwas vom wichtigsten ist, ausgeschaltet worden sei und dem Stück auf diese Weise vieles genommen habe.

Auch an ein Publikum von Erwachsenen richtet sich die Inszenierung "Der Bauer als Millionär". Carl Schröder hatte eine Puppenspielversion nach dem gleichnamigen Wiener Vorstadt-Musical von Ferdinand Raimund geschaffen, an die sich Ueli Balmer für sein Spiel anlehnte. Auch die Puppen schuf Balmer nach Figurinen, die Schröder für die Zofinger Bühne gezeichnet hatte.

Der Bauer "Wurzel" ist bei Balmer ein "armes Händöpfelpüürli" aus dem Kanton Aargau. Eine Liebesgeschichte zwischen der Bauerntochter Gritli und dem Kasper als armer Fischer hat Ueli Balmer ins Geschehen eingeflochten. Aus Rücksicht auf das "Zwei Mann-Theater" - es spielten nur Esther und Ueli Balmer -

Der Bauer Wurzel und der falsche Baron, der Gritli heiraten möchte.
Handpuppen von Ueli Balmer nach Entwürfen zum Stück "Der Bauer als Millionär". Dieselben Figuren verwendete Balmer auch in seinem nächsten Erwachsenenstück "Vielleicht war's doch die Nachtigall".



konnten aber nicht alle allegorischen Figuren auftreten. Nur der "Neid" plagt den Wurzel, "Hass" und "Zufriedenheit" wurden weggelassen.

Dieses Handpuppenstück wurde am 14. September 1969 zum ersten Mal gezeigt.

Aus bekannten Stücken der Weltliteratur hat Ueli Balmer sein nächstes Handpuppenstück zusammengestellt. Das Spiel "Vielleicht war's doch die Nachtigall" bezeichnet er als eine Parodie mit Puppen. Balmer überlegte sich, wie die Fortsetzung von Romeo und Julia ausgesehen hätte, wenn das berühmte Liebespaar am Leben geblieben wäre. Er schuf ein amüsantes Puppenspiel in fünf Sketchen mit den Titeln:

"Don Romeo oder die Liebe zur Ornithologie" (nach Max Frisch)

"Play Shakespeare" (nach Friedrich Dürrenmatt)

"Des Vaters Rache" (Volksstück in einem Aufzug)

"Wer hat Angst vor Julia?" (nach Edward Albee)

"Endloses Zwischenspiel" (nach Samuel Beckett)

"Bei Max Frisch wird Romeo mit Hilfe des Registrators versuchen, von Julia loszukommen. Friedrich Dürrenmatt hingegen lässt die minderjährige Julia ihren Geliebten "ein ganz klein bisschen umbringen". Im Volksstück gibt es ein Happy End, und Edward Albee zeigt ein endlos zankendes, sich gegenseitig quälendes Ehepaar. Recht tragisch wird es eigentlich nur bei Samuel Beckett, der das klassische Liebespaar unbarmherzig vergreifen lässt." (Aus einer Kritik im Aargauer Tagblatt)

Es versteht sich von selbst, dass eigentlich nur ein Zuschauer, der in der modernen Literatur bewandert ist, die verwendeten Werke und deren Autoren kennt, Balmers Puppenversion von Romeo und Julia richtig geniessen kann. Dieses Handpuppenstück richtet sich aus diesem Grunde an ein anspruchsvolleres Publikum.

Für sein jüngstes Erwachsenenstück "Der nackte König", dem Märchen des Russen Jewgeni Schwarz, hat Balmer anstelle der Handpuppen grosse, kunstgewerblich anmutende Stab- und eine Kombination von Stab/Handpuppen geschaffen. Die Premiere fand 1974 vor der schweizerischen Puppentheaterversammlung statt. Trotz der Stimmigkeit aller Faktoren (schöne Puppen, gelungene

Bühnenbilder, tadellose Führung und ein von Schauspielern gesprochenen Text auf Tonband) vermochte diese Produktion der Zofinger Puppenbühne nicht zu begeistern.

Gustav Gysin versuchte in einer Besprechung des Gesehenen zu analysieren, wo die Fehler dieser Inszenierung zu suchen sind: "... Ueli Balmer, in seiner Bearbeitung vor allem damit beschäftigt, den komplizierten Handlungsfaden durch drei Andersen-Märchen nicht aus dem Auge zu verlieren, inszenierte an der Aussage vorbei. Man suchte nach dem Sinn des Ganzen, musste langen Puppenreden zuhören und wurde immer mehr desorientiert, je weniger vom Bühnenbild (Idyllik), von den Puppen (Märchenpersonal) oder wenigstens vom Spiel her eine Hilfe zu erwarten war. Das Stück... soll umgearbeitet und mit ironisch-epischen Zwischentexten versehen, wieder aufgeführt werden. Vielleicht, dass dann die Absicht klarer und das Vergnügen grösser sein werden, dass das an sich böse-witzige Spiel bieten könnte."

Die zwei Handpuppen Romeo und Julia aus der Szene "Don Romeo oder die Liebe zur Ornithologie" nach Max Frisch, gestaltet von Ueli Balmer mit Kostümen von Frau Esther Balmer. Die technische Einrichtung besorgte Samuel Balmer.



Neben den Puppenstücken, die sich an Erwachsene richten, haben die Zofinger auch eine Reihe von Märchen und Kasperspiele für Kinder geschaffen:

Der Löwe hat Zahnweh	von Friedrich Arndt
Pinocchio ³⁶⁾	von Carl Schröder
Es gschpängschteret im Chaschperdorf	von Adalbert Klingler
Tiger Peter	von Hanna Jannszewska und Leila Galash
Der kleine Muck	von Wilhelm Hauff

Stellvertretend für alle Kinderinszenierungen soll hier näher auf das Stück "Tiger Peter" eingegangen werden.

Diese hübsche polnische Geschichte vom kleinen, ängstlichen Tiger Peter hat Ueli Balmer ins Schweizerdeutsche übertragen und es als Handpuppenstück eingerichtet.

36) Das Stück Pinocchio wurde 1969 vom Schweizer Fernsehen ausgestrahlt und die Bühne so erstmals einem grösseren Publikum vorgestellt.

Romeo und Julia als Zittergreise, die ein Leben in Mülltonnen fristen im "endlosen Zwischenspiel" nach Samuel Beckett, der letzten Episode der Puppenparodie "Vielleicht war's doch die Nachtigall" der Zofinger Puppenbühne.



" Der kleine Tiger Peter hat immer Angst und ist überhaupt nicht mutig. Deshalb werden ihm von den grossen Tigern die Streifen, das Zeichen eines mutigen Tigers, weggenommen. Nun ist er nur noch ein Peter und sehr traurig darüber. Er beschliesst, auf Wanderschaft zu gehen und den Mut zu suchen. Er scheitert aber bei all seinen Mutproben (als Soldat, auf dem Schiff, als Cowboy). Erst als er für die kranke Mutter, die dringend einen Arzt braucht, einen herbeischafft, trotz Gewitter und einem waghalsigen Ritt über unwegsame Pfade, kann er sich bewähren. Jetzt bekommt er seine Streifen zurück und ist wieder ein richtiger Tiger."

Die subtile Inszenierung dieses Märchens der Zofinger Puppenbühne darf als Glücksfall für Kinder bezeichnet werden. Auf unterhaltende Art wird hier den Kindern demonstriert, wie man

Peter mit seiner Mutter und den grossen Tigern aus "Tiger Peter".



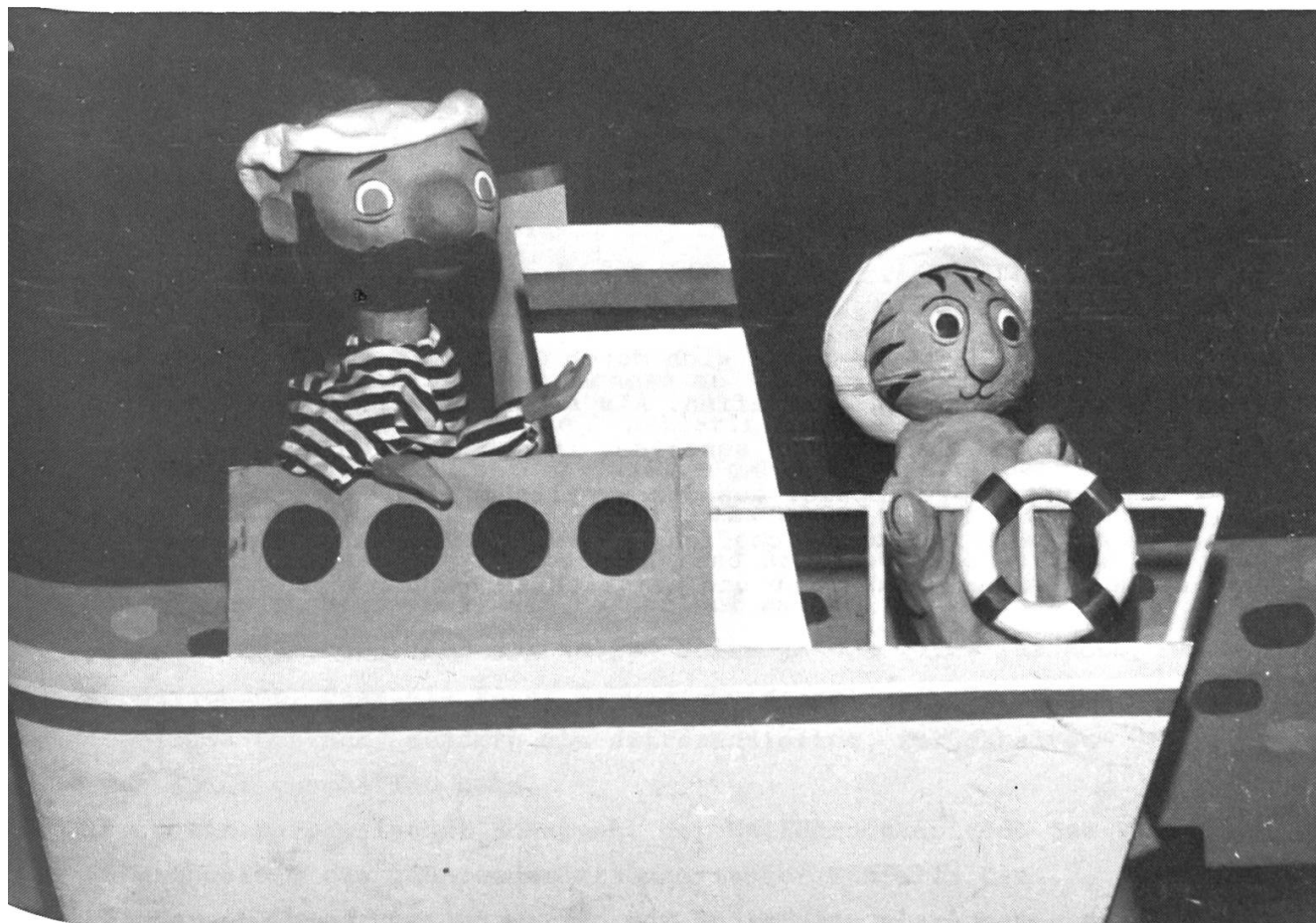
Angst, ein Hauptproblem vieler Kleinen, bezwingen kann. Mit einem einfachen, selbstkomponierten Lied, das er auf der Gitarre begleitet, führt Ueli Balmer das kindliche Publikum in die Geschichte ein, dann übernehmen die Handpuppen die Fortsetzung.

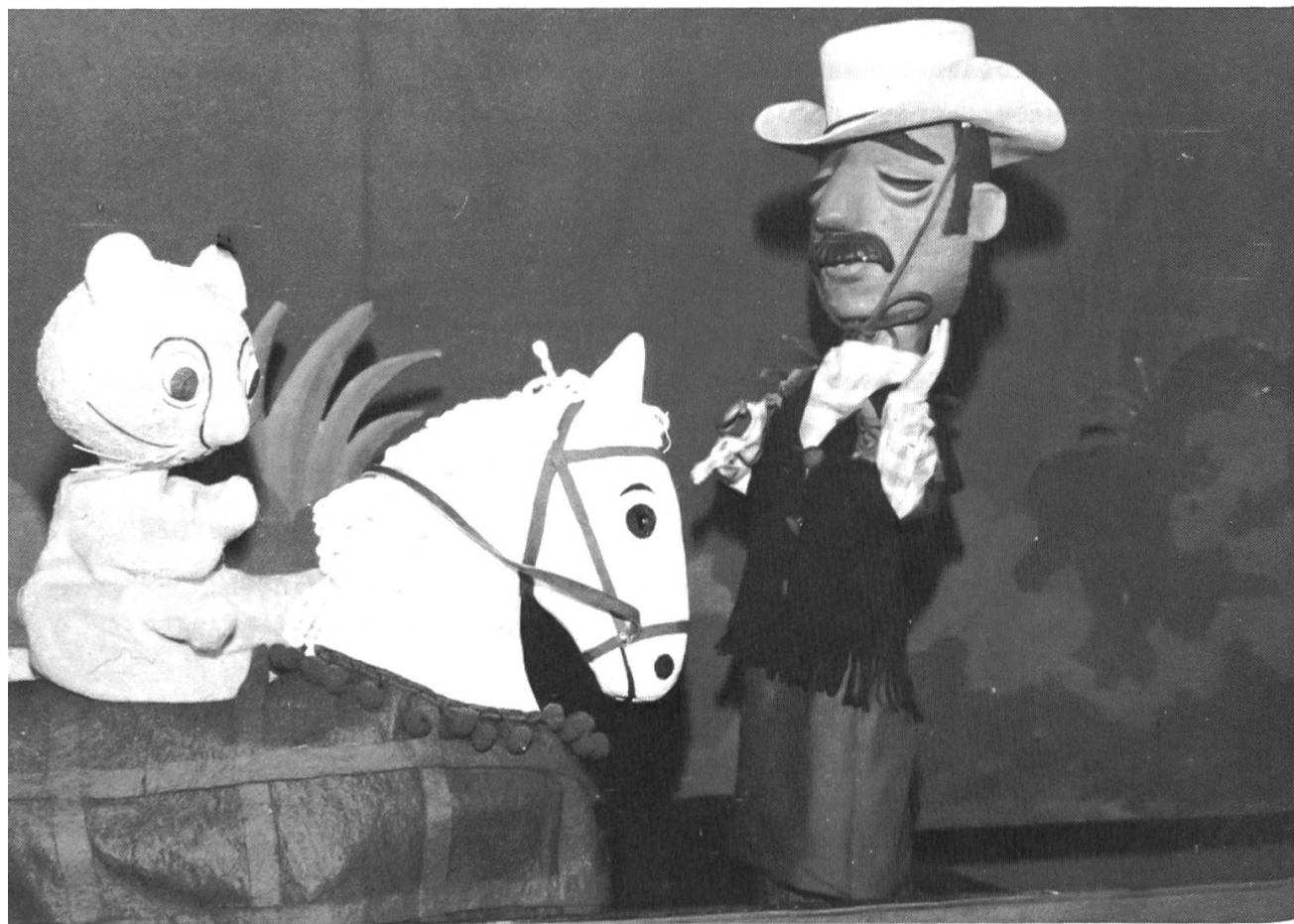
Die Handpuppenspiele der Zofinger Puppenbühne sind keine lauten Radaustücke. Sie werden alle eher der Sentenz von Ludwig Krafft gerecht, der einmal sagte:

"Einen Saal voll Kinder zum Toben zu bringen, ist einfach. Sie ohne Einbusse an Spannung wieder ruhig zu bekommen, ist ein untrügliches Zeichen für die Güte eines Spiels."

Die Balmers besitzen ein kleines Ateliertheater in Zofingen, wo sie ihre Stücke, jedes Jahr entsteht durchschnittlich eine

Peter und der Seemann
aus "Tiger Peter".





Peter und der Cowboy
aus "Tiger Peter".

neue Inszenierung, zeigen können. Ebenso oft sind sie aber auf Wanderschaft und haben sich durch Gastspiele im In- und Ausland einen Namen geschaffen. Als schweizerischer UNIMA-Vertreter ist Ueli Balmer ausserdem in der glücklichen Lage, viele Puppenspielimpulse aus der westlichen und östlichen Welt in seinem eigenen Schaffen zu verwirklichen und die Massstäbe so immer wieder neu und weitsichtig anzusetzen.

DIE HANDPUPPENSPIELERIN KAETHY WÜTHRICH

Wie Therese Keller so hat auch Käthy Wüthrich sich mit Leib und Seele dem Handpuppenspiel verschrieben. Beinahe könnte man sagen, dass es bei ihr zu einer Mission geworden ist, da sie in ihm nicht nur ein Mittel zur Unterhaltung, sondern ein geeignetes Instrument für pädagogische und sogar therapeutische Zwecke sieht.

Winter für Winter zieht sie als "Ein-Frau-Theater", wie sie sich selbst bezeichnet, mit ihren Puppen durch die ganze Schweiz und spielt für Kinder von vier bis ...zig Jahren. Sie gibt Vorstellungen in Kindergärten, Schulen, Altersheimen, Krippen, an Vereinsabenden, Mütternachmittagen, kurz: überall dort, wo man sie einlädt.

Ihre Handpuppen und Requisiten stellt sie alle selber her, und auch die Stücke schreibt sie selbst. Es sind meistens reale Geschichten, die aber mit vielen märchenhaften Details ausgeschmückt werden. In jedem ihrer Spiele aber verbirgt sich eine tiefere Absicht, ein Anliegen an die Zuschauer. Das Stück "Chaschper im Spital" zum Beispiel soll die Kinder mit der Atmosphäre eines Krankenhauses vertraut machen und ihnen so die eventuelle Angst vor dem Unbekannten nehmen. Die Geschichte handelt vom "Chaschperli", der mit seinem Motorrad gestürzt ist, weil er angefahren wurde, und nun im Spital liegt, wo ihm viele Tiere die Zeit vertreiben.

Im Stück "Di gschydi Gans" hat Käthy Wüthrich sich sogar dem Thema des Sittlichkeitsverbrechens an Kindern angenommen. Zu dieser Inszenierung - die Künstlerin zeigte das Spiel am Puppentheatertreffen 1968 in Basel - gab es damals Stimmen aus dem Kollegenkreis, die fanden, dass Käthy Wüthrich mit diesem Thema zu weit gegangen sei und dass es nicht Aufgabe des Puppentheaters sei, die Kinder auf solche Tatsachen aufmerksam zu machen. Auf der andern Seite jedoch wurde ihr hoch angerechnet, dass sie keine Schwarz-Weiss-Malerei, keinen Böölimaa-Schreck, sondern ein differenziertes, zurückhalten-des Spiel geschaffen habe.

"... Ein spielerischer Höhepunkt der Entführungsepisode ist gleichzeitig ein glänzender erzieherischer Einfall: Die Kinder im Zuschauerraum werden vom Polizisten als Augenzeugen

angesprochen und sollten beschreiben, wie der Chauffeur ausgesehen hat. Sie erkennen, wie schlecht sie aufgepasst haben, und ein jedes der so Ertappten gibt sich eine Heidenmühe, sich ja alles zu merken, wenn der Mann ein zweites Mal erscheint. In Basel rief ein Knabe mit lauter Stimme, als der Polizist ein Signalement verlangte: "Er hat ein Gesicht"..."

Als ihre liebste und wichtigste Inszenierung bezeichnet Käthy Wüthrich "Nume chli Zit", die 1964 entstanden ist: Der alte bucklige Jonas fühlt sich von seinen Mitmenschen unverstanden und verstossen. Trost und einen Lebensinhalt findet er einzig beim Spielen auf seiner Hausorgel und bei seinen Blumen. Kasper und die andern Kinder lieben Jonas heiss, denn er hat etwas, das die andern Erwachsenen nicht mehr kennen: Zeit.

"... "Nume chli Zit" ist ein schönes Beispiel dafür, dass man dem Sentimentalen, Gewöhnlichen und Unwahren ausweichen kann, ohne sich ins Intellektuelle ... zu flüchten.

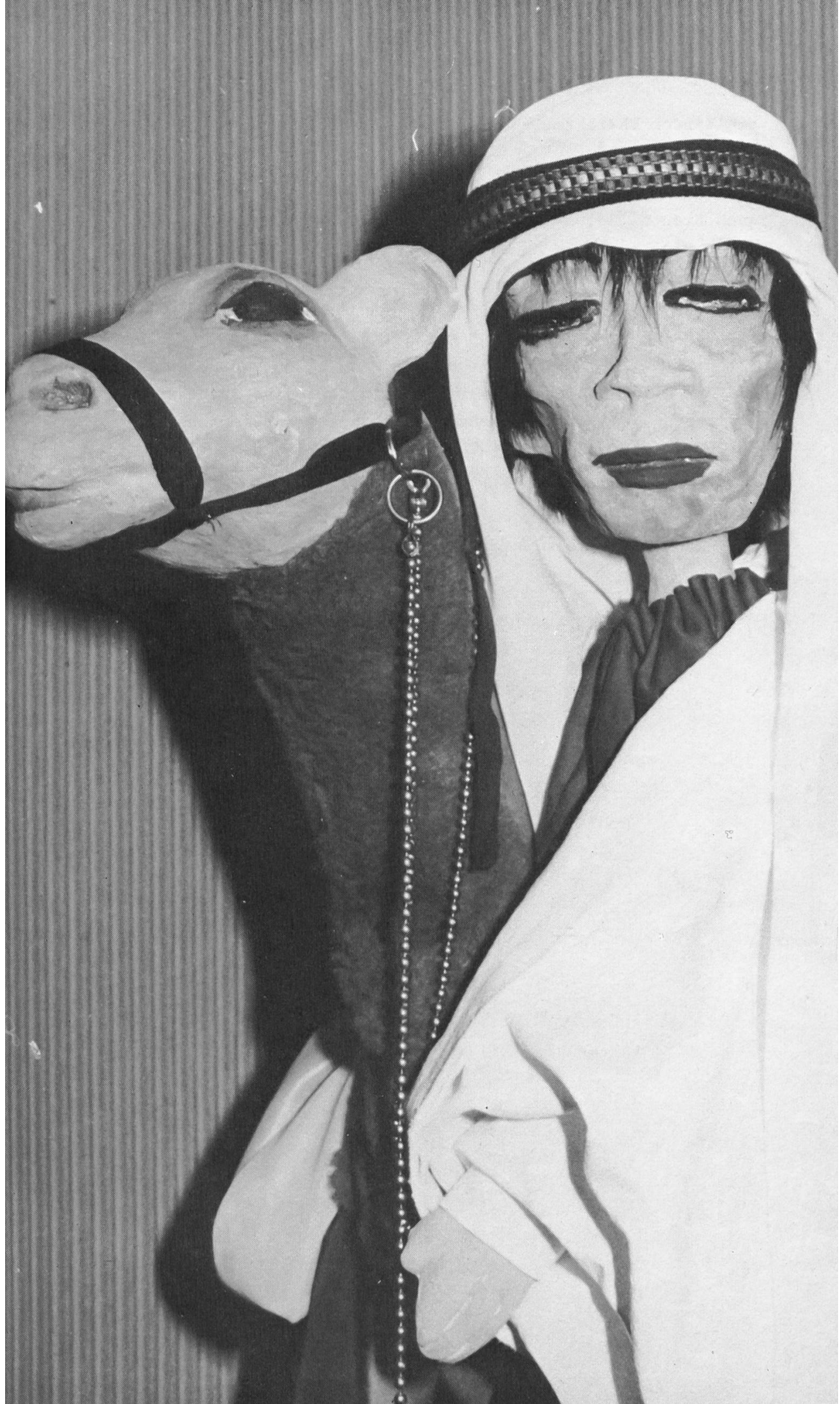
... Käthy Wüthrich verfügt über eine meisterhafte Technik der Puppenführung. Nicht minder hervorragend ist die Modulationsfähigkeit ihrer Stimme, grossartig überhaupt, was sie mit dem Wort und aus dem Wort heraus alles zu gestalten weiss..." steht in einer Kritik.

Käthy Wüthrich ist sehr produktiv: Jedes Jahr entstehen durchschnittlich zwei neue Inszenierungen und gehen über 150 Vorstellungen über die Bühne.

Daneben gibt sie bei sich zu Hause in Buochs, am Vierwaldstättersee, seit zwölf Jahren regelmässig Kurse, in denen sie Frauen mit der Kunst des Handpuppenspieles vertraut macht. Unter ihrer kundigen Anleitung entstehen in gemeinsamer Arbeit die Figuren, für die nachträglich kleine Spiele erfunden werden. Käthy Wüthrich ist überzeugt davon, dass die schlechteste, selbstgebastelte Handpuppe mehr wert sei, als eine schöne, gekaufte Kasperlifigur.

"Im Puppenherstellen fördern wir die Fantasie und entfalten kreative Kräfte. Der Mensch schafft die Beziehung zum dar-

Handpuppe und Tierfigur, gestaltet von Käthy Wüthrich, Buochs. (Bild nebenan)



stellenden Charakter und wird dadurch fähig, diesen auf der Bühne zu spielen..."

Aehnlich wie die Stabpuppenkurse von Hanspeter Bleisch, sind auch Frau Wüthrichs Handpuppenwochen sehr gefragt. Sie hat immer viel zu viele Anmeldungen und ist jeweils schon lange vor Kursbeginn ausgebucht.

Um dem grossen Interesse, das ihrem Wirken als Handpuppenkünstlerin und -lehrerin gezeigt wird, entgegenzukommen, hat sie diverse Publikationen über das Herstellen von Handpuppen und das Spiel mit ihnen veröffentlicht und eine Reihe von geeigneten, selbst erfundenen Puppentheaterstücken auf den Markt gebracht.

In ihrer vielseitigen Tätigkeit darf Käthy Wüthrich zur Zeit bestimmt als die aktivste und meistengagierte Persönlichkeit des Handpuppenspiels in der Schweiz bezeichnet werden.

Therese Keller (gestorben 1972)
"Ds arme Meiteli", Handpuppe, geschaffen von Therese Keller.
Foto: Doris Hofer





Marionettes de Genève:
Szenenbild aus dem Marionettenspiel "Le Briquet Magique"
nach dem Märchen von H. Christian Andersen, 1978
Die Puppen gestaltete Yseut de Crousaz
Foto: Gustav Gysin



Marionettes de la rose des vents:
Szenenbild aus der Inszenierung "cont en plot"
(Asiatische Legende).
Puppen und Bühnenbild stammen von Daniel Brunner.
Foto: Gustav Gysin

Basler Marionettentheater:
Der König und der Bauer,
zwei Fadenmarionetten,
geschaffen von Rico Koelner
für die Inszenierung
"Die Kluge"
von Carl Orff, 1969.
Foto: Momino Schiess



St. Galler Puppentheater:
Szenenbild aus der
Handpuppeninszenierung
"Die drei Federn" 1975,
nach dem gleichnamigen
Märchen von Grimm.
Die Puppen schuf
Ursula Hiller-Vogt.
Foto: Ursula Hiller-Vogt

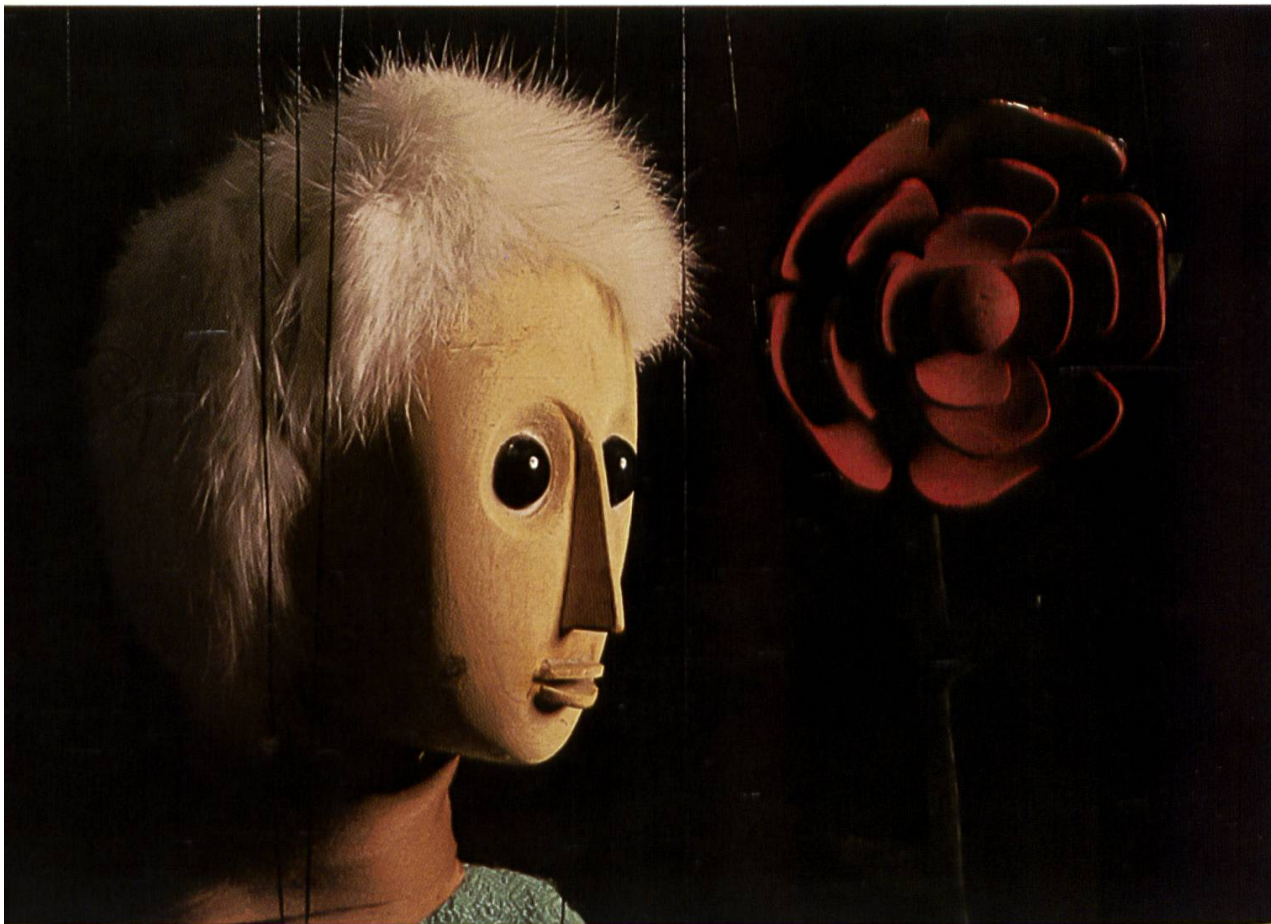




Bild links
Puppen- und Schattenbühne
Monica Demenga:
Figur des Soldaten
aus der Inszenierung
"L'Histoire Du Soldat"
von C.F. Ramuz
und J. Strawinsky, 1978.
Die lebensgrosse Figur,
Humanette,
entwarf Monica Demenga.
Foto: H. Kaspar Frei



Theater Antonin Artaud:
Szenenbild
aus dem Puppenmusical
"Romeo und Julia 80",
1978.
Die Stabpuppen
schuf Michel Poletti.
Foto: Michel Poletti



Loosli Marionetten:
Der kleine Prinz und die Rose aus dem Marionettenspiel
"Der kleine Prinz" nach A. de Saint-Exupéry, 1955.
Die Marionette schuf Peter W. Loosli
Foto: Christian Vogt

ANDERE FORMEN

PUPPENKABARETT FRED SCHNECKENBURGER

Fred Schneckenburger, in Puppenspielkreisen bekannt unter dem Namen "Schnägg", lässt sich nur schwer unter seine schweizerischen Berufsgenossen einordnen.

Sein 1947 gegründetes Puppenkabarett war etwas Einmaliges. Etwas Aehnliches hat es vor ihm und auch nach seinem Tode im Jahr 1966 bei uns in der Schweiz nicht mehr gegeben.

"In den siebzehn Jahren seines Schaffens zeigte er mit seinen modernen, unkonventionellen Figuren, dass das Puppentheater mehr bedeutet als eine nette Unterhaltung für Kinder oder ein dramatisches Anhängsel, sondern ein echtes Medium zu neuen Aussagen und Erkenntnissen..." (aus einem Aufsatz von N.N. in Figurentheater, Heft 2, 1964).

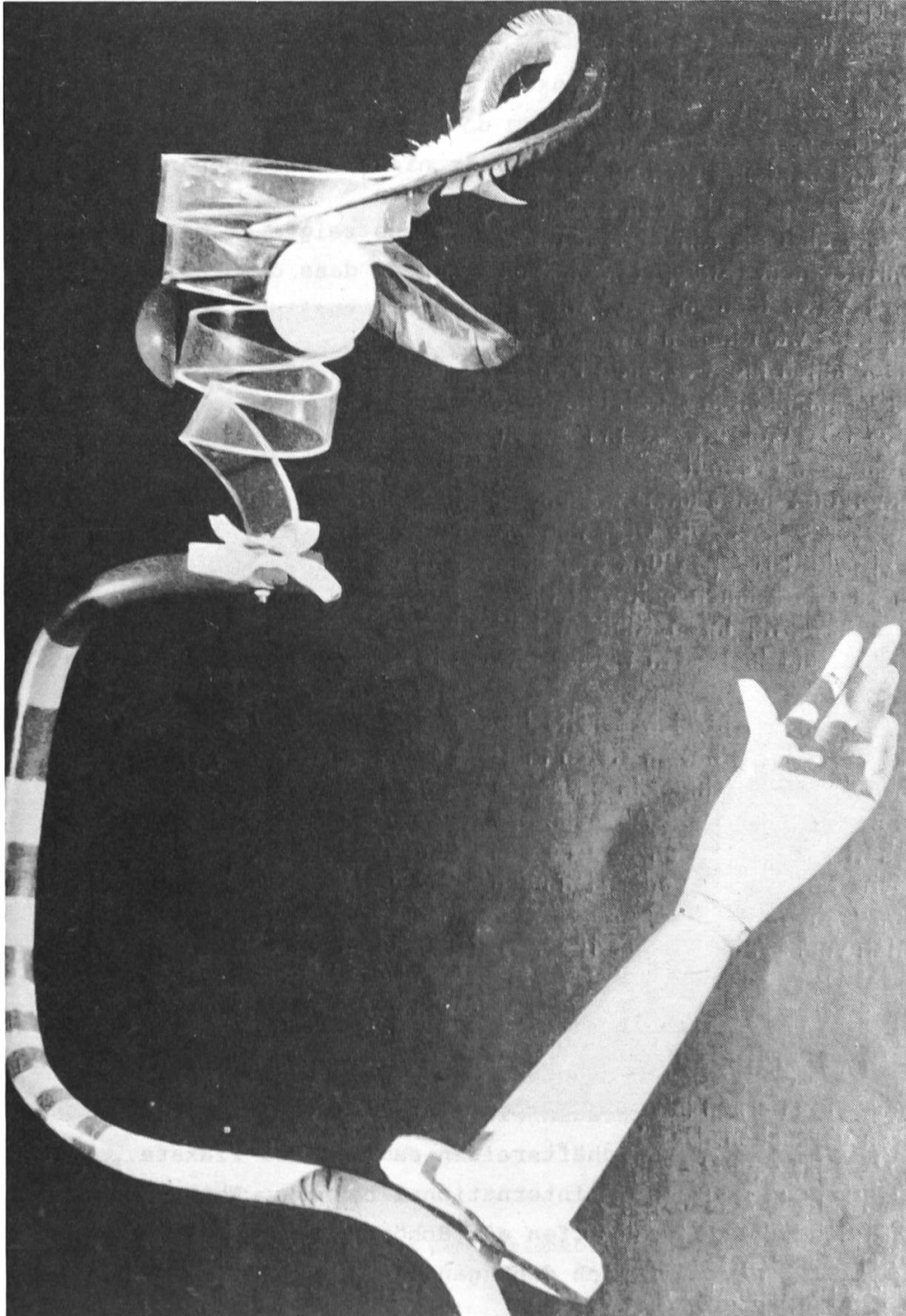
Schon seine abstrakten Kunst-Puppen lassen sich nicht in den üblichen Puppenkategorien unterbringen. Es sind in der Regel eine Mischung von Stab- und Handpuppen. Doch finden sich unter seinen Figuren auch ganz skurrile Geschöpfe, die nichts mehr mit einer herkömmlichen Hand- oder Stabpuppe gemeinsam haben. Wie zum Beispiel die "Puppe" aus dem Sketch "Geschäft ist Geschäft". (Foto Seite 194)

Schneckenburger schuf seine Puppen alle selbst. Dabei war ihm kein Material zu fremd. Oft kam es dann vor, dass die Figuren nicht zum Spielen verwendet wurden, weil sie einfach zu gross oder zu schwer waren.

Im Vordergrund stand also immer die originelle Idee, die Schneckenburger in Figuren aller Art umsetzte und dann erst die Spielbarkeit derselben überprüfte.

Hauptberuflich war Schneckenburger Kaufmann und Verkaufsleiter einer grossen Firma in Frauenfeld im Kanton Thurgau. Auf seinen ausländischen Geschäftsreisen sammelte er Plakate. Seine Sammlung wurde bald international bekannt. Ebenso hatte er sich einen Namen geschaffen als Schöpfer neuer Mosaik und seit 1947 hatte er sich dann ganz leidenschaftlich dem Puppenspiel verschrieben.

"Dame" mit einem Kopf aus einer Plexiglasspirale, auf welcher der Pingpongball hinauf und hinunter gedreht werden konnte, je nach dem Gang der Geschäfte.



Ueber 1,5 m grosse Riesenpuppe von Fred Schneckenburger. Sie wurde nie in einem Spiel verwendet. Wenn man das Bild betrachtet, versteht man die Formulierung eines Kritikers: "...Seine nach Art der Vogelscheuchen konstruierten Figuren...". (Die Foto stammt aus René Simmens' Buch "Die Welt im Puppenspiel")



"Er liess den alten, volkstümlichen Kasper hinter sich, versuchte in neuen Formen, ungewohntem Material, mit moderner Musik und witzig scharfem Text ein den Problemen unserer Zeit gemässes Puppentheater zu gestalten...", sagte Jakob Flach in pp 25.

Schneckenburger lehnte das herkömmliche, niedliche Puppenspiel für Kinder ab. Er selbst schrieb immer nur für ein Publikum von Erwachsenen. Er war ein scharfer Gegner der Opernaufführungen, Singspielen und Theaterstückchen für Marionetten. Seine Devise lautete:

"Es ist das Wesen des Puppentheaters und seine Aufgabe, Dinge zu tun und zu sagen, die das Menschentheater nicht tun und sagen kann."

Er hatte durch seine progressive Haltung einen schwierigen Stand bei seinen schweizerischen Puppenspielgenossen. Für sie war er zu fortschrittlich, seine Aufführungen waren zu neu und extravagant. Er blieb immer ein Aussenseiter, der in der Schweiz selber weniger Ansehen genoss als im Ausland.

Dort schuf er sich einen berühmten Namen. Auf seinen zahlreichen Tourneen, Gastspielen und Teilnahmen an Festivals in Deutschland, England und Holland erzielte er grosse Erfolge.³⁷⁾ Diese Erfolge hatte er einerseits seinen, schon erwähnten, aussergewöhnlichen Figuren und andererseits den anspruchsvollen, nicht lokalgebundenen Texten zu verdanken.

Es sind durchwegs hintergründige, aber immer unterhaltende und spritzige Stücke, die Schneckenburger für seine Figuren schrieb. Er verfasste alle Texte selbst, und zwar nur in Schriftsprache, um einem Lokalkolorit ja zu entgehen. So konnte man sie auch relativ leicht ins Englische und Holländische übertragen, ohne dass ihr Sinn dabei verlorenging.

Neben seinen künstlerisch hochstehenden Figuren und den guten Textvorlagen war es auch die technische Perfektion, die der Bühne von Schneckenburger zu grossem Echo verhalf.

Er besass einen treuen und sehr grossen Mitarbeiterstab, ohne den er seine vielen Ideen nie in die Praxis hätte umsetzen können. Seine wichtigsten Mitarbeiter waren:

37) Vergleiche Liste der Aufführungen im Anhang.

Uebersetzer: Franz Wurm

Musiker: B.A. Zimmermann, Yehosua Lakner, C.H. Verhoof, Nico Kaufmann, Paul Danuser, Hansjörg Frey, René Brüderlin

Musikalische Mitarbeit: Winfried Zillig, Orchester des NWDR Hamburg, Armin Brunner, "Ensemble Neue Kammeroper", Guido Zwicky, Dario Zwicky, Frank Tanner

Sprecher: Voli Geiler, Lore Lorentz, Margrit Rainer, Trudi Roth, Hanne Wieder, Horst Butschke, Karlheinz Gerdesmann, B. Girod de l'Ain, Walter Gotschow, Kai Lorentz, Carlo Meyer, Walter Morath, Werner Vielhaber, Ruedi Walther, englische Laiensprecher

Puppenführer: Luzzi Wolgensinger, Ursula Sulzer, Trudi Förstler, Alice Brander, Carola Wolgensinger, Hans Müller, Kurt Müller, Rolf Hässig, Hans Keller, Albert Gusset, Heinz Wahrenberger, Franz Wurm

Schneckenburger arbeitete von Anfang an mit dem Tonband. Er war der erste Puppenspieler in der Schweiz, der sich diese technische Einrichtung für sein Theater zunutze machte und verteidigte es immer wieder gegen Kollegen, die dem Tonband ablehnend gegenüberstanden.

"Das Tonband hat den Vorteil, dass es jeden Abend genau gleich kommt, gleich gut nämlich, unabhängig von Disposition. Mit Tonband können von Anfang an gute Stimmen und gute Sprecher verwendet werden... aber die Aufnahmen müssen gut und vor allem puppenhaft sein. Vor der endgültigen Aufnahme auf Tonband sollten die Puppen fertig und bereits in alle Bewegungen eingearbeitet sein. Der Sprecher muss die Puppe - und zwar seine Puppe - bei der Aufnahme immer vor Augen haben, er muss sich mit der Puppe identifizieren können, er muss sich mit ihr drehen und nach rechts und links sprechen. Nur dann wird der Ton plastisch und die Sprache puppenglaubhaft."

Schneckenburgers erstes Stück hiess "Der Unentschlossene" und wurde 1948 zum erstenmal aufgeführt. Es kamen folgende Figuren darin vor: der Unentschlossene - der Schutzengel - der böse Einfluss - der moderne Maler - die Politik - die Liebe - der Russe - die Weisheit - der Schmetterling.

Zum Inhalt:

Der Unentschlossene ist einer, der sich nie entscheiden kann. Er steht zwischen dem Schutzengel und dem bösen Einfluss. Jeder versucht nun, den Unentschlossenen auf seine Seite zu ziehen. Der böse Einfluss wendet alle seine Ueberredungskünste an, doch auch er vermag so wenig wie der Schutzengel. Der Schluss des Stückes ist sehr puppengemäss: Der Unentschlossene teilt sich, sein Kopf ist entzwei, die eine Hälfte verschwindet nach links, die andere taucht rechts unter, und dahinter steigen Seifenblasen auf.³⁸⁾

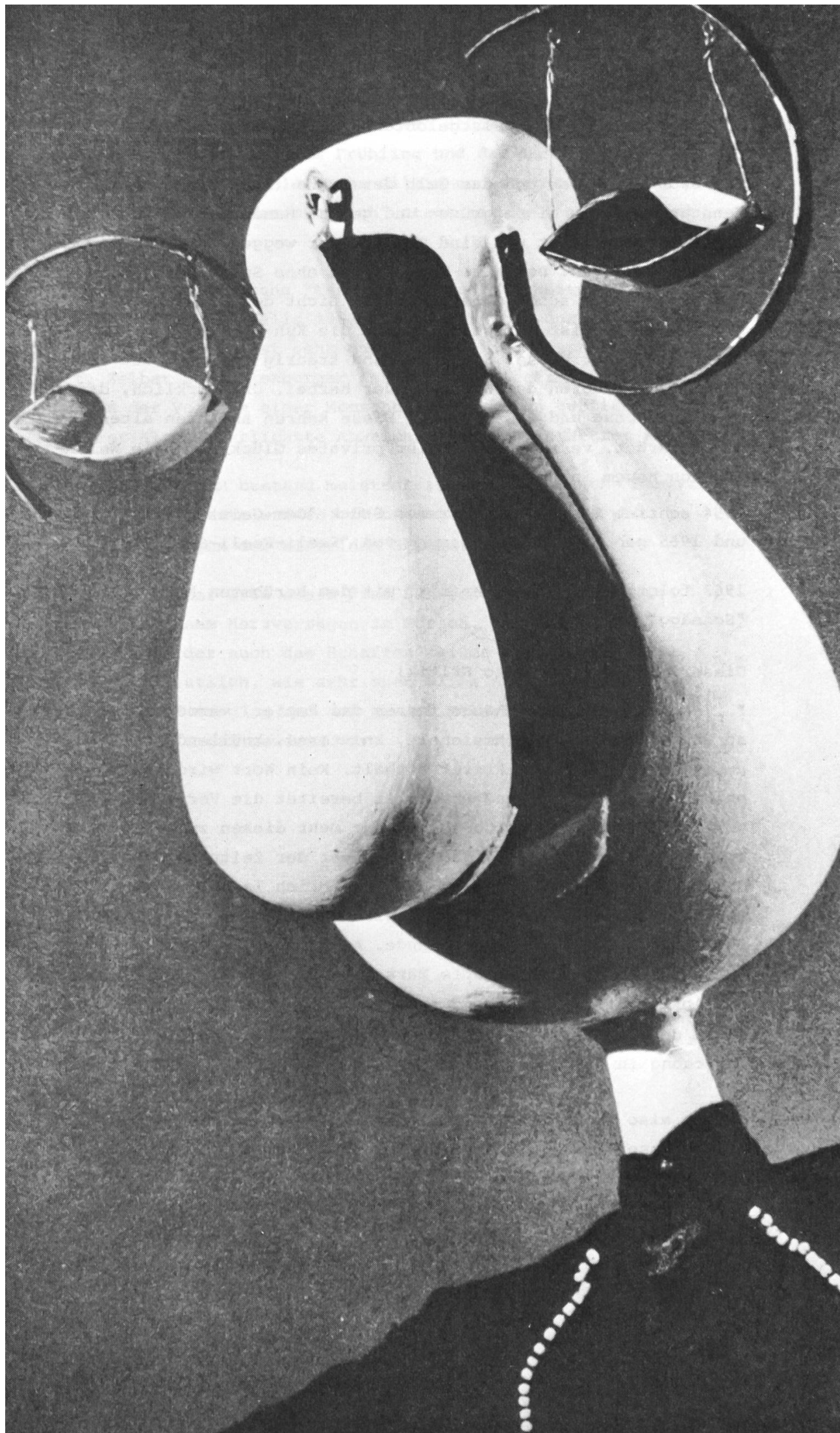
Schon 1947 entstanden, aber erst später aufgeführt, ist das Stück "Reeli-Feeli-Seeli", eigentlich ein dadaistisches Märchen.

1949 folgten "Die Hexentänze" und "Die Liebe und die Tänzerin". Von 1948 bis 1960 erschienen folgende kleine Sketchs, mit einer oder zwei Puppen gespielt: La Gueule Cassé (Ein Gesicht, das keines mehr ist, weil es der Krieg zerstört hat. Dafür ist die Brust der Figur mit vielen Verdienstabzeichen geschmückt) - Die Witwe und der Geile - Der Kritiker und das Denkmal - Die Moderne aus dem Museum - Das Fräulein.

38) Vergleiche dazu die Regiebuchblätter im Anhang.



Der Kasper. Diese originelle Stabfigur erregte auf allen Ausstellungen grosses Aufsehen. Der aus Balsaholz geschnitzte Kopf ist weiss bemalt und sitzt auf einem kurzen Stock, welcher der Puppenspieler hält. Die andere Hand des Spielers ist behandschuht. Sie schaut aus einem Aermelschoner aus dem gleichen Stoff wie der des Kostüms des Kaspers. Auf diese Art und Weise ist der Kasper in der Lage, die herrlichsten Gebärden auszuführen.



1952 folgte eine der meistgelobten Inszenierungen: "Das Grün und das Gelb".

Das Grün der Wiese und das Gelb der Sonne (dargestellt durch Menschenhände in einem grünen und gelben Handschuh) haben sich ineinander verliebt und sind miteinander weggegangen. Das aber hat seine Folgen: Der alte Mann friert ohne Sonne, drei Frauen sind nicht mehr schön ohne das warme Licht der Sonne, ein Blütenbäumchen ist verzweifelt, und die Kuh kann nichts mehr fressen auf der Wiese. Sie alle sind traurig und wünschen die Sonne und das Grün der Wiese wieder herbei. Und wirklich, das Gelb der Sonne und das Grün der Wiese kehren an ihren alten Platz zurück, verzichten auf ihr privates Glück, und die Welt ist von neuem in Ordnung.

1954 schrieb Schneckenburger das Stück "Der Geist Europas" und 1955 gab es eine Neufassung von "Reeli-Feeli-Seeli".

1963 folgte: "Wir lesen Kritik" mit dem berühmten Kasper von "Schnäggi".

Dieser Kasper liest also Kritik:

"... Und die Handschuhhände fassen das Papier, vermögen gespreizt, geziert, geschmeichelt, knitternd, knüllend, ballend auszudrücken, was die Kritik enthält. Kein Wort wird gesprochen, die Musik von René Bröderlin bereitet die Verwandlung vor. Und wenn das Auge überhaupt nur mehr diesen zwei papier spielenden Händen folgt, dann wird über der Zeitung plötzlich das Gesicht kleiner - und es geht erheblich lange, bis man merkt, dass es wirklich kleiner wird und nicht bloss durch Suggestion der enttäuschten Hände. Am Schluss tanzen die verschieden grossen Kasperköpfe Marsch und Reigen, wie Stierkämpfer in die Arena einziehend, viele Seelen, viele Eitelkeiten gegen den Stier der öffentlichen Meinung ..." (aus einer Besprechung in der NZZ).

Es gab also neben dem Original-Kasper noch drei kleinere und drei grössere. Der richtige befindet sich heute bei Frau Luzzi Wolgensinger in Zürich. Sie besitzt auch alle Regiebücher und Tonbänder sowie das gesamte Fotomaterial des Puppenkabarets von Schneckenburger.

Hübsch ist auch das 1963 entstandene Stück vom "Mädchen ohne S". Das Mädchen träumt vom Frühling und der Liebe, doch es lispelt, und deshalb bleibt es allein und sagt all die süßen Worte der Liebe (immer mit "sch" statt mit "s") nur für sich allein.

Die letzte Inszenierung "Tanz des Lebens" (Arbeitstitel: Der letzte Gast), ebenfalls 1963 entstanden, mit der Musik von Carlos H. Verhoof, ist sehr pompös und nicht besonders puppenhaft. Selbst Schneckenburger ist hier in dieser Aufführung zu sehr an der Vorlage einer Menschenbühne kleben geblieben, was er immer als gefährlichste Abweichung im Puppentheater ansah.

Ein Abendprogramm bestand meistens aus vier bis sechs Nummern. Die einzelnen Texte wurden oft umgearbeitet, und es gibt mehrere Fassungen der einzelnen Stücke.

Am 16. September 1966 starb Fred Schneckenburger, erst 64-jährig, an einem Herzversagen in Zürich. Mit seinem Tode erlöschte leider auch das Schaffen seines Puppenkabarets. Dies zeigt deutlich, wie sehr eben alles nur von diesem einzigen Mann ausging und der grosse Mitarbeiterstab nur ausführendes Organ gewesen war.

DAS ST. GALLER PUPPENTHEATER

Erst mit dem Jahre 1956 wurde der regelmässige Puppentheaterbetrieb, wie er bis heute in der Stadt St. Gallen besteht, wieder aufgenommen. Damals nämlich feierte die Kantonsschule St. Gallen ihr hundertjähriges Bestehen, und zu diesem Anlass inszenierte Dr. Hans Hiller, Lehrer für Deutsch und Englisch, mit Schülern das Marionettenspiel "Goethe im Examen" von Friedell/Polgar.

Die Aufführungen wurden von der Bevölkerung mit grosser Freude aufgenommen. Man bestürmte Hans Hiller von allen Seiten, doch wieder ein Puppentheater in der Stadt aufzuziehen.

Die Nachfahren Hermann Scherrers hätten Hiller sogar die alte Marionettenbühne zur Verfügung gestellt, doch erwies sich diese leider als viel zu klein für die jetzigen Marionetten, weshalb eine neue konstruiert werden musste.

Unter Hillers Leitung fand sich dann eine Arbeitsgemeinschaft zusammen, die zusicherte, für ein ständiges Puppentheater tätig zu sein, indem sie dafür Inszenierungen schaffen wollte. Als Lokal diente zuerst die Aula der Kantonsschule, darnach behalf man sich mit einem improvisierten Theaterraum, und 1959 konnten die Räumlichkeiten an der Lämmlisbrunnstrasse, wo das Theater noch heute untergebracht ist, bezogen werden. Hier gibt es neben dem Aufführungssaal mit 150 Sitzplätzen und zwei Bühnen - einer reinen Marionettenbühne und einer Mehrzweckbühne - auch noch Werkstätten und Ateliers, wo die Puppen und Bühnenbilder hergestellt und auch aufbewahrt werden können.

Da viele verschiedene Gruppen aus St. Gallen und Umgebung Puppentheaterinszenierungen von sehr unterschiedlicher Qualität zeigten, war das Theater am Anfang eine Art Schmelztiegel der vielfältigsten Aufführungen.

"All die verschiedenen Strömungen koordinierte Hiller nun immer mehr, aus dem Sammelbecken wurde ein Theater mit einem runden, organischen Spielplan und einem eigenen Stil. Der Leiter ist für das Ganze verantwortlich, übt seinen Einfluss auf die einzelnen Inszenierungen aus, ohne dabei die Individualität seiner Mitarbeiter einzuschränken. So brachte er es fertig, die Breite der puppenspielerischen Möglichkeiten, die zu Anfang zufällig und zusammengewürfelt nebeneinander hergelebt

Handpuppen zu "Anorak Lumpensack", gestaltet von Jörg Widmer für das Marionettentheater St. Gallen. Anorak, mit Strohhut und Schnurrbart, ist ein Lumpensammler, der alles einsackt, was er findet, um dann daraus die unglaublichsten Sachen zu basteln. Weitere Figuren in diesem Spiel sind der Grossvater (mit Pfeife) und die beiden Kinder Seppli und Meieli. Die lustige und einfallreiche Figur des Anorak wurde zum eigentlichen St. Galler-Kasperli.



hatten, zu einem vielfältigen, aber doch unverwechselbaren, dynamischen und experimentierfreudigen Theater zu vereinigen." schrieb Tobias Ryser in "Meister des Puppenspiels", Heft 30.

Als langjähriger und initiativer Mitarbeiter des Puppentheaters St. Gallen muss der Primarlehrer Jörg Widmer genannt werden. Zusammen mit seinen Schülern brachte er traditionelle Märchen zur Aufführung. Daneben aber inszenierte er als Leiter einer Erwachsenen-Spielgruppe zahlreiche Puppenspiele, die in weiten Kreisen Beachtung fanden. Zu seinen wichtigsten Einstudierungen zählen:

Genoveva

Die kluge Bauerntochter (nach Grimm)

Chantecler (nach Rostand)

Tredeschin (nach dem gleichnamigen Bündner Märchen)

Der krumme Weihnachtsbaum (nach einem Märchen von Andersen)

Jorinde und Joringel (nach Grimm)

Nach eigenen Ideen entstanden:

Der blaue Garten

Die kleine Putzfrau

Anorak Lumpensacks Abenteuer im Röhrenwald

Ein Hauptanliegen Jörg Widmers war es, für jedes Stück neue, passende und originelle Figuren zu schaffen.

Zu Genoveva, dem ersten Versuch, entstanden in einem Abendkurs grosse, komplizierte Marionetten. Die sagenhafte Hirschkuh war durch und durch massiv und wog zum Schluss stolze fünf Kilos.

Es ist verständlich, dass nach dem Spielen mit solch schweren und umständlichen Marionetten nun einfachere Formen angestrebt wurden. Die Köpfe der Handpuppen zum fröhlichen Märchen "Anorak Lumpensacks Abenteuer im Röhrenwald" entstanden beispielsweise alle auf der Drehbank. Auf die rohen, gedrechselten Holzkugeln wurden Augen, Nase und Ohren aufgesetzt und auf Hochglanz lackiert. Diese Handpuppen besitzen trotz - oder vielleicht

Eine andere originelle Schöpfung Jörg Widmers: der Kasper, eine Handpuppe aus "Die kluge Bauerntochter", gestaltet für das St. Galler Puppentheater 1957. (Bild nebenan) Kaspers Kopf setzt sich aus Abfallhölzern zusammen. Die Puppe trägt ein einfaches Kleid aus Jute. Die Finger des Spielers ersetzen die Hände des Kaspers.



besser: dank - ihrer Einfachheit eine märchenhafte Ausstrahlungskraft.

Zu einem besonderen Erfolgsstück wurde das Dialektspiel "De blau Garte", ein Märchen, das nach Ideen von Jörg Widmer im Sommer 1961 von einer Spielgruppe des Puppentheaters St. Gallen erarbeitet worden war.

Der "blaue Garten" ist das Symbol für ein Gebiet, wo man sich selbst sein darf, sich ausruhen kann und zu neuen Kräften kommt. Der Dichter, der sich seine Impressionen und Inspirationen aus dem blauen Garten holt, führt die Zuschauer folgendermassen ins Spiel ein: "Es get en blaue Garte. Do sind alli Chind dehei, wenn sie lached, singed und froh sind. Di grosse Lüt, wo s'Lache und Singe verlernt hend, fendet de Weg in blaue Garte fascht nüme. Aber mengmol hends Heiweh noch em und gönd en go sueche..."

Hier im blauen Garten spielt die Geschichte vom kleinen Mädchen Trixi und seinen Freunden: dem schwarzen Boxer, dem Harlekin, dem Polizisten und dem Dichter. Alle sind hier glücklich, bis eines Tages Max, der Trax, anfährt und ein grosses Loch zu graben beginnt, damit an dieser Stelle Häuser gebaut werden können. Diese Tatsache, den blauen Garten zu verlieren, stimmt alle traurig, doch der Dichter beschliesst das Spiel tröstend: "Morn macht de Trax e grosses Loch in blaue Garte. Imene halbe Jahr stönd da statt dene Bäume scho höchi Hüser. Aber die, wo no lache und spiele chönd, die fendet immer wieder en blaue Garte."

Ausser Trixi, der Hauptfigur, welche aus Holz gedrechselt wurde, entstanden alle Figuren zu diesem Stück aus wertlosem, sogenanntem Wegwerfmaterial, wie zum Beispiel leeren Käseschachteln, Waschpulvertrommeln, Glühbirnenschächtelchen, Wandtafelschwämmen und Früchtenetzchen.

Ein weiterer treuer und wichtiger Mitarbeiter des Puppentheaters St. Gallen ist der Physiker und Mathematiker Prof. Dr. Rudolf Stössel aus Rorschach. Zusammen mit seiner Frau hatte er schon seit 1936 für einen engen Kreis in Rorschach Puppentheater gemacht. Als dann aber das St. Galler Puppentheater gegründet wurde, stellte er seine Fähigkeiten ausschliesslich dieser Bühne zur Verfügung.

Der Erzähler Luchs aus "Schattenspieler Luchsens Neckarreise". Luchs, der seine Reisegäste mit kleinen Schattenspielen unterhält, wurde von Rudolf Stössel als Wurzelfigur gestaltet. Die Hände dieser Stabfigur (auch natürliche Holzstücke) können mit Hilfe dünner Stäbe bewegt werden.



Als Physiker und Mathematiker faszinierten ihn vor allem die Möglichkeiten des Schattentheaters. Er entwickelte eine ganz besondere Schattentechnik:

"Er spielt mit dreidimensionalen Figuren, wobei er mehrere Lichtquellen einsetzt, die gebündeltes Licht ausstrahlen. Je nach Kombination dieser Lampen und nach der Entfernung der Figur von ihnen und vom Schattenschirm, wirft diese mehrfache, sich nach Wunsch überschneidende Schatten... Werden Farbfilter vor die Lampen gesetzt, so erhält man unendliche Variationen und Mischungen von Farben. Diese Grundtechnik baut Stössel aus durch Einsetzen von Spiegelungen, polarisiertem Licht, Prismen usw. Sein Schattenspiel lebt von dauernder Bewegung der Puppen, der Farben und des Lichts."

Einmalig sind auch die Puppen, die in Stössels Werkstatt entstehen. Aus Wurzeln und natürlich gewachsenen Holzstücken, die er im Walde findet, schafft er durch minimales eigenes Dazutun originelle und ausdruckskräftige Figuren fürs Puppentheater. Schattenspiel und Wurzelfiguren wurden zum Beispiel 1967 in der Inszenierung "Schattenspieler Luchsens Neckarreise" eingesetzt. Aus dem romantischen Roman "Reiseschatten", welcher 1809 von Justinus Kerner geschrieben worden war, hatte das St. Galler Theater geeignete Episoden ausgewählt und sie als "fantastisches Spiel mit Puppen und Lichtern, Farben und Schatten" gezeigt. Die Meinungen der Fachpresse über diese Einstudierung gingen ziemlich auseinander.

Ueli Balmer meinte: "... Es war ein grossartiger, unvergesslicher Theaterabend..."

Anderer Meinung war Gustav Gysin: "... Wir glauben dass es heute nicht mehr angeht, Romantisches mit den Stilmitteln der Romantik einfach zu evozieren. Selbst im Figurentheater nicht, es sei denn, man beabsichtige eine historische Studienaufführung für deutsche Seminarien. Die Schattenbilder waren im Grunde bewegte Buchillustrationen, die der Fantasie des Zuschauers keinen Spielraum liessen. Die Wurzelfiguren hingegen verlangten ein höchst aktives Mittun des Zuschauers, ein stetes Ergänzen und Interpretieren, ohne dass das knorrige Holzwerk nicht zu erlebtem Spiel werden konnte. Wer die innere Bereitschaft nicht aufbringen konnte, glitt von einer Langeweile in die andere..."

Ungeteilte Zustimmung fand das "Puppenspiel vom Doktor Faust", dargestellt mit Wurzelfiguren Rudolf Stössels.

Das Stück hatte im August 1974 Premiere und erlebte innerhalb eines Jahres vierzig ausverkaufte Aufführungen. Die Regie besorgte Hans Hiller zusammen mit dem deutschen Puppenspieler Friedrich Arndt.

"Hans Hiller hatte in brieflichem Kontakt mit Herrn Arndt gestanden und war in seiner ersten Regie mit viel Feingefühl genau soweit gegangen, dass Arndt eine genügend starke Basis vorfand, um seine eigenen Intentionen noch verwirklichen zu können. Ich halte dieses Vorgehen für die Zusammenarbeit mit einem Gastregisseur für sehr fruchtbar. Ich war als Mitglied des Spielerteams erstaunt, dass eine solche zeitlich verschobene Doppelregie praktisch keine Probleme mitsichbrachte.

Szenenbild aus dem "Puppenspiel vom Doktor Faust" des St. Galler Puppentheaters. Wurzelfiguren und Bühnenbild von Rudolf Stössel, unter Mitarbeit von Jörg Widmer.





Faust aus dem "Puppenspiel vom Dr. Faust". Wurzelfigur von Rudolf Stössel für das St. Galler Puppentheater 1974. Die Kostüme entwarf Ursula Hiller, die Frau Hans Hillers, Regisseur des Stückes.



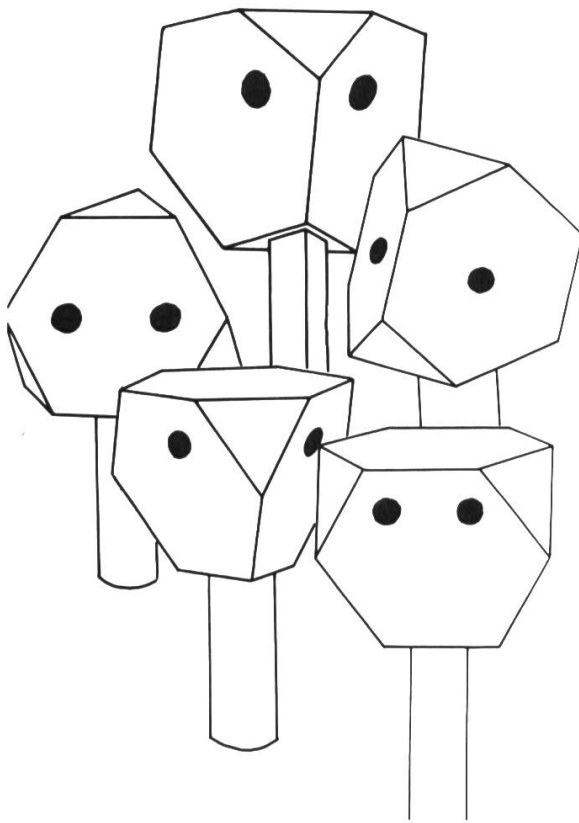
Der verschlagene Mephistopheles. Wurzelfigur für das St. Galler Puppentheater von Rudolf Stössel, 1974. Ausser ein paar Hervorhebungen mittels Farbe und Einsetzen von farbigen Steinen als Augen liess Stössel die Wurzeln unverändert, so wie er sie draussen im Wald gefunden hatte.

Im Gegenteil: wir lernten erstaunlich viel und können ein ähnliches Vorgehen allen Laienspielgruppen wärmstens ans Herz legen, die von einem Puppenspiel-Regisseur wie Friedrich Arndt nur profitieren können. Davon ist Tobias Ryser überzeugt.

"Die Bühnenbilder hatten die Aufgabe, mit einfachen Mitteln den Ort der Handlung zu charakterisieren, es musste in der offenen Bühne den Figuren auch plausible Möglichkeiten fürs Auf- und Abtreten bieten. "Einfach" hiess hier: optisch eine Unterstützung, keine Konkurrenz der Figuren zu sein und technisch rasche Umbauten im Dunkeln zu gestatten, sagte Hans Hiller.

Hanswurst, die lustige Figur im "Puppenspiel vom Dr. Faust". Wurzelfigur des Rorschachers Rudolf Stössel für das St. Galler Puppentheater, 1974. Als Textvorlage diente die sogenannte Zürcherfassung von Welti und Wiegand, doch hatte Hansjoggel nicht die freche "Zürischnure", sondern eine ganz gewitzte "St. Gallerlafere".





Durch das verschiedenartige Aufstecken der stereometrischen Figuren auf die Stäbe und den jedesmal anders aufgeklebten Augen erhielt jede "Puppe" ihren ganz bestimmten Kopf mit einem prägnanten Gesichtsausdruck. (Skizze zu den vier Studenten und dem Professor von Rudolf Stössel).

Ebenfalls von Stössel stammen die über sechzig geometrischen Papier- und Kartonfiguren zum literarischen Figurenkabarett "Pressi-flage", das Hans Hiller nach Texten von Fred Kurer und Renward Wyss 1971/72 inszeniert hatte.³⁴⁾

Die Köpfe der Figuren waren lauter stereometrische Gebilde. Die komplizierte Form des abgeeckten Tetraeders, gebildet aus vier kongruenten, regelmässigen Sechsecken und vier gleichseitigen Dreiecken, ergab zum Beispiel die Köpfe der vier Studenten und des Professors aus dem "journalistischen Seminar".

Die Papierfiguren wurden nicht bemalt, sondern nur mit andersfarbigem Papier beklebt, wodurch man eine stilistisch einheitliche Wirkung erreichte. Obwohl die Figuren aus nicht besonders widerstandsfähigem Material bestehen, haben sie doch alle Aufführungen heil überstanden.

"In dem erwiesen sie sich aber auch als ausdrucksvoll und spielbar. Wir mussten oft staunen, welche feine Nuancen menschlicher Empfindungen mit den doch ziemlich abstrakten Puppenköpfen durch gute Regie und Führung zum Ausdruck gebracht

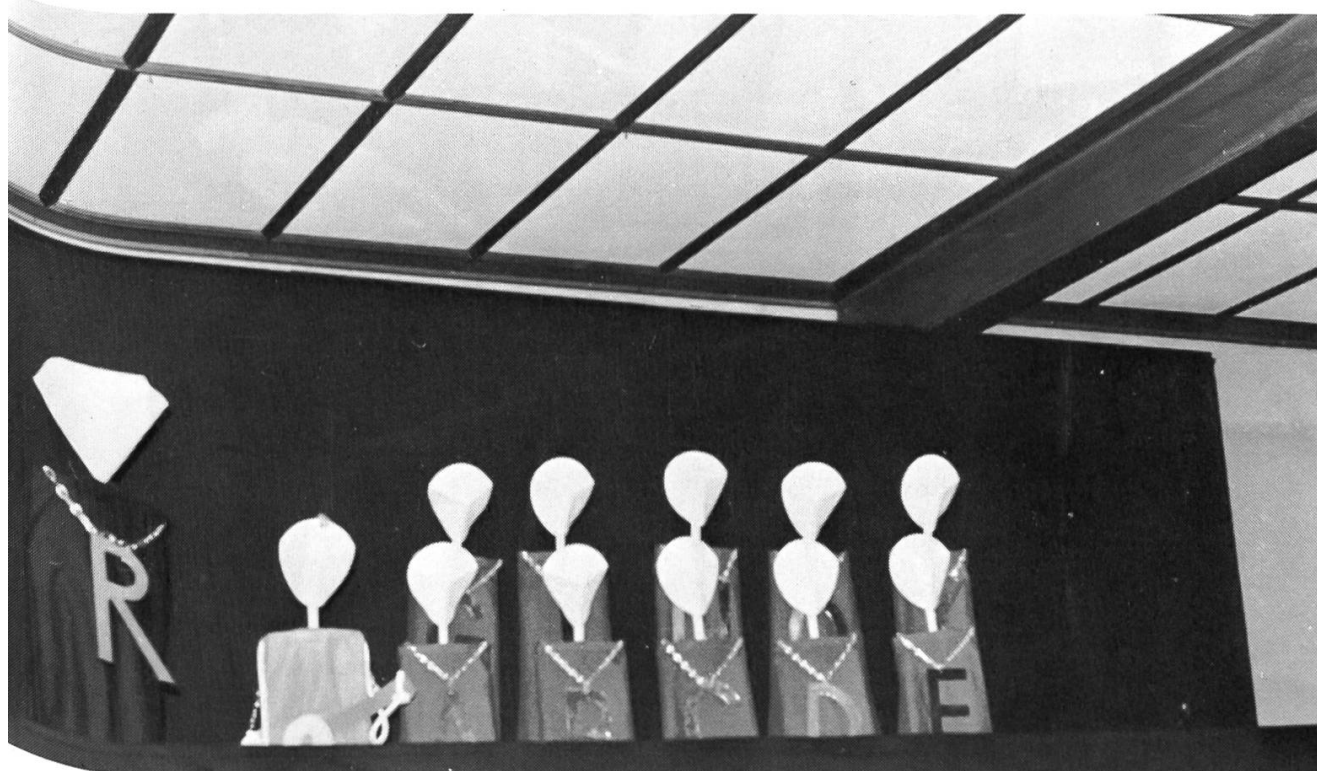
39) Siehe dazu das Programm im Anhang.

werden können. Rückblickend glauben wir, dass der Griff nach der mathematischen Urform richtig war, handelt es sich doch dabei um prächtige, harmonische und symbolgeladene Gebilde, über welche während Jahrtausenden grosse Geister, Philosophen, Mathematiker und Kristallographen immer wieder nachgedacht und meditiert haben. Die Wirkung konnte nicht ausbleiben", schrieb Rudolf Stössel in pp 40.

Da die übliche Marionettenbühne zu klein war für die grossen Figuren, musste eine neue Spielfläche geschaffen werden: Eine Spielabdeckung von 3 m Länge, dahinter eine schwarze Wand, vor der die farbigen Papierpuppen gut zur Geltung kamen.

Neben den Inszenierungen mit ausgefallenen Puppen hat das St. Galler Puppentheater aber auch traditionelle Marionettenauführungen herausgebracht, die weitherum von sich reden machten. So inszenierte Hans Hiller 1965 Gozzis "König Hirsch" mit den legendären Marionetten der Sophie Täuber-Arp, und 1968 zeigte

Das Femegericht der Buchstaben aus der Nummer "s klemmt". Papierstabfiguren von Rudolf Stössel für das St. Galler Puppentheater, 1971.





man den "Kreidekreis" von Johannes von Guenther, für den der Künstler Wilhelm Preetorius zauberhafte Marionetten und Kostüme entworfen hatte und auch selber die Regie besorgte. Er stiess dann durch Zufall auf das Puppentheater St. Gallen und inszenierte dort mit Sprechern und Führern der Marionettenbühne das Stück von neuem.

Das St. Galler Puppentheater steht jetzt in seiner 20. Spielzeit. Es hat im Laufe dieser Jahre 67 verschiedenste Inszenierungen mit jährlich 120 Vorstellungen gezeigt, auf die hier nicht mehr eingegangen werden kann.⁴⁰⁾ Ueber vierzig Mitarbeiter unter der koordinierenden Leitung von Hans Hiller, alles Laienspieler ohne jegliche Gage, sind heute bemüht, den guten Namen, den sich das Theater durch seine sorgfältigen Einstudierungen erworben hat, aufrecht zu erhalten und die Tradition des Puppenspiels in St. Gallen so lang als möglich in diesem Sinne weiterzuführen.

40) Siehe dazu das Verzeichnis der Inszenierungen des St. Galler Puppentheaters im Anhang.

Haitang und Liu-Po aus dem "Kreidekreis". (Bild links)
Preetorius hatte die Marionette zuerst für sich allein geschaffen und das Spiel in einem privaten Kreis in Zürich gezeigt.



Joggeli, Stabpuppe, gestaltet von Hans Bleisch

Joggeli ist die Lieblingsfigur von Hans Bleisch, und jeder, der Bleisch mit Joggeli spielen sieht, erliegt der Faszination, die von dieser einfachen Stabpuppe ausgeht. Dabei ist Joggelis Kopf eigentlich nicht viel mehr als ein Ei aus rohem Holz, aufgesteckt auf ein 75 cm langes Rundholz. Dieses Rundholz wird bedeckt durch ein einfaches Kleid, an dessen Aermelenden die zwei Holzhändchen befestigt sind. Trotzdem steckt in dieser Puppe mehr Leben als in vielen schlecht gebauten Marionetten, und Bleisch bringt mit Joggeli allein einen grossen Saal voll Zuschauer zum Schweigen, Staunen, Lachen.

Bleisch, der hauptberuflich in der Sozialfürsorge tätig ist, hat schon früh erkannt, dass Puppen, und vor allem das Spiel mit ihnen, für Kinder und Jugendliche, ja sogar für Erwachsene, etwas ausserordentlich Wichtiges bedeuten, da es auf alle Menschen eine enorm befreiende Wirkung ausübt.

Am Anfang, als Bleisch im Auftrag der PRO JUVENTUTE auf dem Freizeitschiff im Jugendzentrum Wollishofen tätig war, unterhielt er die Kinder und Jugendlichen mit Marionettenaufführungen, zu denen er die Figuren selbst herstellte. Auch später, als er im Bündnerland als Hausvater im Ferienheim Langwies, das den Luzerner Stadtschulen gehört, tätig war, führte er Lehrer und Schüler in die Kunst des Marionettenanfertigungs und in das Spiel mit diesen ein.

Daneben gab er immer noch Vorstellungen seiner selbst inszenierten Marionettenstücke. Mit der Zeit jedoch befriedigte ihn diese künstlerische Art des Puppentheaters nicht mehr ganz. Er wollte die Leute vor allem zu eigener Freude und Begeisterung am Puppenspiel anregen, und da schienen ihm die Marionetten, die doch relativ kompliziert zu bauen und zu führen sind, nicht am geeignetsten zu sein.

So entwickelte er seine einfachen Stabpuppen, die von jedermann leicht selbst hergestellt werden können und die auch beim Spielen keine Schwierigkeiten bieten.

Sie vermögen wunderbar zu Musik zu tanzen, von Walzer bis Beat beherrschen sie alles, und sie eignen sich vor allem zu spontanem, improvisiertem Spielen.

Dass diese Puppen in den schweizerischen Puppenspielkreisen aber so bekannt und berühmt wurden, ist vor allem das Verdienst von Bleischs Sohn Hanspeter.

Hanspeter Bleisch, der mit den Marionetten seines Vaters, die im ganzen Haus an den Wänden hingen, aufgewachsen war, durfte mit 12 Jahren zum erstenmal in einem Spiel mitwirken. Er war verantwortlich dafür, dass die Engel, wenn sie mit Petrus über Erziehungsfragen diskutierten, jedesmal die Flügel hoben, die sonst lose hinunterhingen.

Nach diesem erfolgreichen Debüt als "Fadenzieher" half er, zusammen mit seinem Bruder, in jeder neuen väterlichen Inszenierung mit.



Der Clown, Stabhandpuppe entworfen von Hans Bleisch. Die Hände der Puppe können dank langen Kartonröhrchen, die ins Innere der Ärmel verlaufen und in die der Spieler seine Finger stecken kann, bewegt werden. Der Gesichtsausdruck, hervorgerufen durch die zwei rohen Holzkugeln, ein paar Wollfäden und einem kleinen Hut, ist verblüffend.



Nach dem gleichen Prinzip gebaute Figur. Es ist der Zauberer. Durch die längliche Kopfform und die kantige Nase sowie dem spitzen Hut ist er ein völlig anderer Typ als der Clown geworden.

Dann aber stellte er, nach dem Vorbild seines Vaters, eigene Stabpuppen her, die allerdings anstelle der ans Kleid genähten Holzhändchen Händchen aus gewöhnlichen Kochkellen besitzen. Mit diesen Puppen beschritt Hanspeter Bleisch einen für das schweizerische Puppenspiel ungewohnten Weg: Er spielte Puppentheater als Mittel der Verkündigung des christlichen Glaubens. Zuerst spielte er nur kleine, selbst dramatisierte Stellen aus der Bibel während eines Jugend- oder Abendgottesdienstes in der Kirche. Sein Spiel kam bei den Gläubigen an, obwohl Hanspeter Bleisch am Anfang selbst nicht überzeugt gewesen war, dass die Kombination von Bibel und Puppe funktionieren würde.

Aber eigentlich setzte er damit nur eine Tradition fort, die lange Zeit unterbrochen gewesen war.

"... So war das Puppenspiel bereits im Barockzeitalter Bestandteil der Liturgie. Puppenspieler waren aber nicht immer die "Günstlinge" der Kirchenväter. Man fand sie bald neben dem Altar, bald auf der Strasse, aus der Kirche hinausgeworfen. Oft machten die Puppen lautstark Opposition gegen Staat und Kirche durch zeitkritische Einlagen in den "geheiligten Spielen". Die Puppen entwickelten ein derartiges Eigenleben, dass man sie verhaften wollte, sie aber dazu dem Schauspieler hätte gleichstellen müssen. Bis jetzt wurden meine Puppen noch nicht verhaftet, obwohl einmal ein junger Zuschauer von der Kirchenbank aufsprang, weil ihn die Schlägerei auf der Bühne mitriss. Meine Stabpuppenbühne hat sich als brauchbares Instrument für die Verkündigung erwiesen."

Bleisch stellte immer mehr Puppen her und wagte sich an grössere Spiele. Da er aber allein nicht so viele Figuren führen konnte, begann er, in Freizeitgruppen und Schulen Jugendliche in die Spieltechnik des Stabpuppenspiels einzuführen.

Die Figuren, das Tonband mit dem Text und der Musik sowie seine selber hergestellte Bühne hatte er zu Beginn der Einstudierung mit einer Spielgruppe immer schon bereit.

Zu der Uraufführung "Vom reichen Mann und dem armen Lazarus", das Bleisch mit Marionetten, Stabpuppen, Masken und Menschen am 8. Oktober 1971 in der Kirche Zofingen gezeigt hatte, schrieb die Handpuppenspielerin Käthy Wüthrich:

"... Was die Puppen von Hanspeter Bleisch auszusagen vermögen, ist so faszinierend, dass in der Kirche Jugendliche, Krankenschwestern und zufällig herbeigelaufene Leute spontan zu klatschen beginnen. Die Einfachheit und Selbstverständlichkeit, mit der die biblischen Themen angepackt werden, überzeugen Katholiken, Protestanten und Nichtgläubige gleichermassen. Nicht zuletzt ist es aber die künstlerische Leistung, die ins Gewicht fällt. Die Puppen wirken nie, aber auch gar nie, frömelnd, gekünstelt oder (wie es auch sein könnte) kitschig."

Und Renate Amstutz, Handpuppenspielerin und Kindergärtnerin aus Biel, schrieb:

"... Es wäre falsch, hier rein ästhetische, perfektionistische Wertmassstäbe anzulegen. Der Sinn liegt im Gemeinschaftserlebnis, in der Spontaneität und in der Improvisation, in der lebendigen Auferstehung der von vielen totgeglaubten "heiligen Schrift". Durch die aktive Beteiligung am Nachvollziehen der Geschichte, die durch das Rollenspiel ermöglicht wird, integriert sie der Spielende in seinem Bewusstsein... Hanspeter Bleisch besitzt die seltene Gabe, in Erwachsenen die oft verschüttete Spielfreude zu wecken, Talente zu entdecken und sich frei entfalten zu lassen. Dabei verliert er trotzdem sein Ziel, die klare Aussage, nicht aus den Augen..."

Bleisch beschränkt jedoch sein Stabpuppenspiel nicht nur auf Verkündigung in der Kirche. Wie er selber einmal sagte, betreibt er sein Puppenspiel vor allem zur Freude der Zuschauer.

Mit vierzig Oberstufenschülern der Gemeinde Männedorf übte Bleisch das Bechsteinsche Märchen "Die vier Gesellen" ein. Er hatte dazu über fünfzig Stabpuppen hergestellt und den Text, der durch Musik und Geräusche unterbrochen wird, als Erzähler auf Tonband gesprochen.

Kulissen wurden weggelassen, da sie, der vielen Ortswechsel wegen, vermutlich gestört hätten. So spielte man nur vor einem schwarzen Tuch, auf welchem von zwei Spotlampen ein Rechteck von ungefähr 7 x 5 m ausgeleuchtet wurde. Das Märchen wurde von den Puppen eigentlich nur illustriert, indem sie das Gesprochene ohne Unterbrüche, Einzelbilder, Gruppenszenen und Massenveranstaltungen darstellten und das Gesagte ausspielten.

"... Ich bin überzeugt, dass diese Art von Stabpuppenspiel sowohl für das Publikum als auch für die Spieler eine Bereicherung sein kann. Nur ein Beispiel von der Spielerseite: Ich staunte, wie sich Schüler im Laufe der Proben entwickelt haben. Ein schwerfälliger Schüler ging plötzlich leicht und im Rhythmus der Musik mit seiner Figur auf Wanderschaft. Er selber hätte das nie gemacht auf einer grossen Bühne; wieder

Drei Wachen, Stabpuppen zum Märchen "Die vier lustigen Gesellen", gestaltet von Hanspeter Bleisch. Die Konstruktion der Puppen ist äusserst einfach: Auf einem Rundstab (alter Besenstiel) sitzt der rohe Holzkopf, der nur ganz minim bearbeitet wurde. Ein Querstab dient als Schultern, an ihm sind auch die Holzkellen (die Arme) befestigt.



andere waren sichtlich eins mit ihrer Figur, indem sie ständig zur Figur hinaufschauten und jedes Wort (ab Band) mitsprachen und somit der Figur ungeheure Ausdruckskraft verliehen. Bei Gruppen hatte ich erleben können, wie eine Gruppe zu einer Einheit wachsen kann, zu einem Team. Man muss aufeinander aufpassen, Rücksicht nehmen, reagieren, sich konzentrieren, sich einfügen, sich wieder lösen. Hier liegt der grosse Wert dieser Art von Spiel. Sie kann einer Gruppe zu neuer Aktivität verhelfen. Dazu trägt sicher auch der Inhalt der Spiele wesentlich Verantwortung. Die Auseinandersetzung mit dem Spielstoff folgt den Proben auf Schritt und Tritt."

Hanspeter Bleisch meint zu seinen Puppen:

"Viel Ausdruck beim Spielen erreicht man durch das Drehen des Stabes, durch Neigen sowie Senken und Heben. Eine Hand bleibt frei, um unter dem Stoffsack eine Kelle zu ergreifen (manchmal auch beide zugleich), wodurch die Arme gehoben werden können oder das Verhältnis von Kopf zu Rumpf geändert werden kann. Die Arme braucht man nicht immer zu bedienen. Bei Massenszenen kann ein Spieler zwei Figuren hochhalten. Dann ist ja schon Bewegung genug auf der Bühne. Die Arme hängen gerade am Körper entlang herab und beginnen zu schlenkern, wenn der Spieler den Haltestab leicht dreht und schwenkt."

Mit einer vierten Primarklasse aus Unterengstringen übte Hanspeter Bleisch Andersens Märchen "Die wilden Schwäne" ein. Zum ersten Mal brachte er weder die fertigen Stabpuppen noch das Tonband mit dem Text. Zusammen mit ihrem Lehrer und Hanspeter Bleisch erarbeiteten die Schüler alles selber.

Das Produkt, eine in allen Belangen gelungene Aufführung, zeigten sie an der Puppentheatertagung im September 1973 in Zug und verblüfften damit die "professionelle" Zuschauerschaft.

Hanspeter Bleischs Stabpuppenspiel ist zur Zeit sehr gefragt. Von allen Seiten wird er bestürmt, Kurse zur Herstellung der Puppen und Einführungen in ihre Handhabung zu erteilen. Zur Einstudierung eigener neuer Stücke findet er momentan beinahe keine Zeit. Doch ist er darüber sicher nicht allzu traurig, denn das Ziel, viele Leute zum Puppenspiel zu führen und sie dadurch zu erfreuen, scheint er erreicht zu haben.

PUPPEN- UND SCHATTENSPIELBUEHNE MONICA DEMENGA

Eine vielversprechende Hoffnung für das schweizerische Puppentheater ist die 1949 geborene Monica Demenga aus Köniz bei Bern.

Zu dem nicht alltäglichen Beruf einer Stabpuppenspielerin fand Monica Demenga, die eigentlich Lehrerin werden wollte, durch einen Aufenthalt im Institut für Puppenspiel in Bochum. Dort hatte sie 1968 einen Kurs für Stabpuppenspiel absolviert. Mit Entwürfen zu acht Puppen und vielen neuen Ideen für Stabpuppenspiel kehrte sie in die Schweiz zurück. Hier zeigte sie an Weihnachten 1968 vor einem engen Verwandten- und Bekanntenkreis ihr erstes Spiel, "den kleinen Hirten" von Silja Walter.

Ein Jahr später trat sie dann, zusammen mit ihrem damaligen Mitarbeiter, Willi Nussbaumer, an die Öffentlichkeit.

Als Vorlage für ihr zweites Spiel diente ihr die 1950 erschienene Novelle "Macario" von B. Traven.

Sie dramatisierte die Geschichte des armen mexikanischen Holzfällers und schuf dafür grosse ausdrucksvolle Stabpuppen und Schattenfiguren. Zur Untermalung des Stückes verwendete sie echte Indianermusik.⁴¹⁾

Der Text wurde unter der Sprechregie von Jörg Zimmermann auf Band gesprochen. Da die Stabpuppen von Monica Demenga in ihren Bewegungen beschränkt sind (sie sind nach dem Vorbild der javanischen Wayang-Figuren konzipiert), musste dem Text und den Sprechstimmen eine besondere Bedeutung beigemessen werden. Die Inszenierung wurde von der Fachpresse und dem Publikum äusserst wohlwollend aufgenommen. Besondere Beachtung fand vor allem die Schattenspieleinlage, mit welcher der Traum Macarios dargestellt worden war. "... Die Kombination von Schatten- und Puppenspiel erwies sich als ideal für die Inszenierung der Geschichte des "Macarios", können doch dadurch Wirklichkeit und Traum unterschieden werden..."

Oder aus einer andern Kritik: "... Besonders schöne Effekte werden durch die Schattenfiguren als Verkörperung der Traumgesichte herausgearbeitet..."

Und als drittes Beispiel: "... Besonders eindrücklich war die

41) Siehe dazu "Technische Angaben zu Figuren und Bühne" von Monica Demenga im Anhang.

Traumszene, die mit Schattenspiel realisiert wurde. Die graphisch unerhört schön gestalteten Figurentypen zeigten dem Zuschauer die auf ihre Grundzüge reduzierte Person. Gleichsam eine Schablone, die es galt mit dem Eindruck des gesprochenen Wortes zu verbinden und so zum Leben zu erwecken..." Monica Demenga und Willi Nussbaumer zeigten ihre Aufführung als Gastspiel in allen Teilen der Schweiz und hatten überall grossen Erfolg damit.

Weniger gut wurde die nächste Inszenierung (1971 uraufgeführt) aufgenommen: Monica Demenga zeigte die Komödie "Aus dem Leben der Insekten" von Karel und Josef Capek.

Gustav Gysin findet schon die Wahl des Stückes nicht glücklich getroffen: "... 'Aus dem Leben der Insekten' ist ein pessimistisches Stück, eine Weltschau widerspiegelnd, in der die

Stabpuppen aus "dem Leben der Insekten"
von Karel und Josef Capek,
gestaltet von Monica Demenga, 1971.



Die Puppen sind zwischen 60 und 80 cm hoch. Der Kopf der Puppe ist für seine Grösse sehr leicht, da der Hinterkopf aus Schaumstoff besteht. Die Arme und Hände sind gleich gebaut wie bei einer Marionette (Holzgelenke mit Scharnieren verbunden). Zur Führung der Arme sind an den Innenflächen der Hände Schirmstäbe befestigt. Im Kopf steckt ein 30 cm langer Haltestab, der durch das Schulterholz führt und an welchem der Spieler die Figur bewegt. Vorbild dieser Stabpuppen sind die alten Wayang-Golek-Figuren aus Java.



gewaltige Erschütterung im Selbstverständnis des Menschen Ausdruck findet, die der erste Weltkrieg ausgelöst hatte. Heute, genau 50 Jahre nach der Entstehung, haben wir den zweiten, noch schmerzhafteren Kater hinter uns und leben in einer morösen Nüchternheit dahin. Wir nehmen den Schock, den die ersten Inszenierungen dieses Stücks bewirkt haben soll, zur Kenntnis als historisches Faktum. Wirklich packen kann uns die Insekten-Allegorie so wenig wie die gereimten Appelle zur Würde des Menschen, die der alte Landstreicher kommentierend und philosophierend ans Publikum richtet..."

Samuel Eugster, der sich auch mit dem Stück auseinander gesetzt hat, ist mit der Gestaltung der "Insekten"-Stabpuppen nicht ganz einverstanden: "... Warum muss jede Figur einen Körper, einen Kopf und zwei Hände haben, statt z. B. einen "Pillendreher" in eine Drehmaschine zu verwandeln und einen Räuber und Mördertyp mit jenen insektenhaften Zangen und Beisswerkzeugen auszustatten und metallene, harte, schillernde und kontrastierende Farben zu verwenden? Gerade in diesem Spiel kann man nicht genug Formen verwenden!... So meine ich, dass sich für dieses Stück Marionetten und nicht Stabfiguren geradezu aufdrängen. Technisch raffinierte Figuren an Drähten und Fäden (die sichtbar sein sollen), ja halb oder ganz mechanische Wesen dahinter, würden dem Wesen der Insekten viel näher kommen. Insekten können ja auch fliegen, springen und hüpfen..."

Weniger bekannt als "Macario" und "Aus dem Leben der Insekten" wurden das Kinderstück "D'Mondschteine", ein Dialektmärchen von Peter Suter, mit der Musik des Tschechen Jiri Ruzicka sowie "Das verlorene Gewissen" von Michail Saltikow Schtschederin.

Letzteres, vom Dichter als Märchen für "Kinder gehörigen Alters" bezeichnet, handelt im zaristischen Russland, und der Satyriker Schtschederin prangert darin das allgemeine Sinken des sittlichen Verantwortungsbewusstseins an.

Das arme Gewissen, im Stabpuppenspiel von Demenga dargestellt durch einen zerfetzten dreckigen Lappen, wird von allen ausgestossen und fortgejagt. Niemand möchte es besitzen, allen fällt es lästig, und man schiebt es weiter. Zuletzt liegt es in der

Gosse und hofft, dass vielleicht einmal ein Kind mit einem unschuldigen Gemüt sich seiner doch noch erbarmt und es aufliest.

Auch für dieses Spiel hat Monica Demenga grosszügige Stabpuppen geschaffen und Ulrich Baumgartner ein einfaches, grossflächiges Bühnenbild gestaltet. Der Text kam auch hier ab Band, da ein spontanes Sprechen zusammen mit dem Führen von Stabpuppen einfach nicht gleichzeitig zu bewältigen ist.

Monica Demenga zeigt das Spiel zusammen mit ihrem neuen Mitarbeiter André Glauser, der an die Stelle von Willi Nussbaumer getreten ist. Die beiden sind Berufspuppenspieler ohne eigene Bühne. Sie bereisen mit ihrer demontierbaren, selbsthergestellten Bühne die ganze Schweiz und spielen überall dort, wo man ihnen einen Raum zur Verfügung stellt. In der Region Bern, wo die Bühne schon gut bekannt ist, sind die Vorstellungen meistens ausverkauft.

Manchmal ereilt aber auch sie das gleiche Schicksal wie andere schweizerische Puppenspieler, nämlich dass sie vor einem Publikum aus drei bis fünf Personen ihr Spiel zeigen müssen, was deutlich macht, dass selbst ausgezeichnete Puppenspieler noch immer um die Gunst eines Publikums ringen müssen.⁴²⁾

Ihr jüngstes Stück "D'Ghüderhäx", ein modernes Märchen für Kinder, hat Monica Demenga zusammen mit ihrer Mutter selbst geschrieben. Mit diesem Dialektstück hat sich Monica Demenga dem immer grösser werdenden Problem der Umweltverschmutzung angenommen.

Auf unterhaltende Art versucht, sie den Kindern nahezubringen, wohin unser unüberlegtes Konsumverhalten führt und wie man gegen dieses Uebel ankämpfen kann.

Alle Figuren im Spiel sind real; der Gärtner Florian, der Fabrikdirektor, die Verkäuferin, das kleine Mädchen und die Tiere. Nur für die Anstifterin des ganzen Uebels hat sich Monica Demenga zu einer Märchenfigur, eben der "Ghüderhäx", geflüchtet. Diese sitzt auf ihrem grossen "Schlossberg", der aus lauter Abfällen der Menschen besteht, und freut sich, wenn

42) Poletti konnte sein Gastspiel des "Pop Fausts", das an vier Abenden in Zürich stattfinden sollte, nicht zeigen, da keine Leute kamen. Auch Fred Schneckenburger zeigte sein Programm in Zürich einmal vor drei Zuschauern.



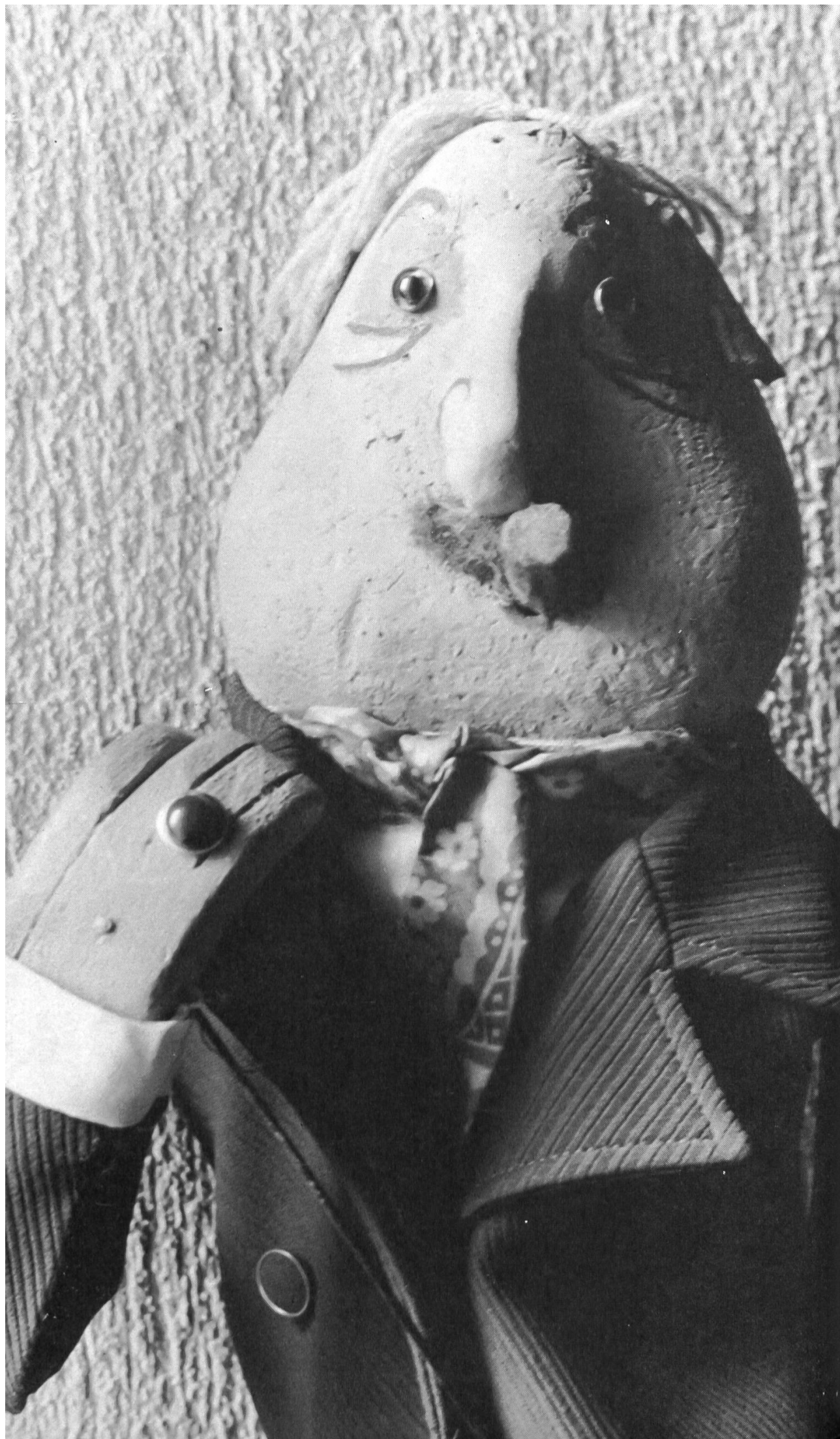
Zwei Aufnahmen der Mimikpuppe "D'Ghüderhäx", gestaltet von Monica Demenga. Die ganze Hexe besteht nur aus einem Fetzen Kunstseide und einem giftgrünen Schaumstoffkopf. Durch das

Bewegen der Finger des Spielers im Innern des Kopfes kann die Hexe die fürchterlichsten Grimassen schneiden. Der Handpuppenspieler Martin Spühler stellt vor allem Mimikpuppen her.

möglichst viel weggeschmissen wird, damit ihr Berg wächst. Sie bringt auch den braven Gärtner Florian dazu, seinen Garten aufzugeben und den lukrativen, aber langweiligen Posten in der Fabrik anzunehmen. Jetzt wird Florian selbst zum tüchtigen Verbraucher und leistet sich jeden Tag etwas Neues. Dabei wird er aber nicht glücklicher, sondern immer unzufriedener und trauriger. Eines Tages öffnen ihm die Tiere, seine Freunde, die Augen über sein verwildertes Gartenland. Unter ihrem Beistand räumt er nun den Dreck weg und kehrt zu seinem Gärtnerberuf zurück. Für einmal hat die Abfallhexe also ihr gemeines Spiel verloren.

"Das Schloss der Hexe", der riesige Abfallberg der Wohlstandsgesellschaft (Bild rechts). Einzelne Stücke dieser Collage können während des Spiels weggehoben werden, z.B. der Leibgardist, das Sportauto, ein Ball und eine Puppe. Sie erzählen ihr trauriges Schicksal, warum sie, noch fast neu, schon auf diesem Abfallhaufen liegen.







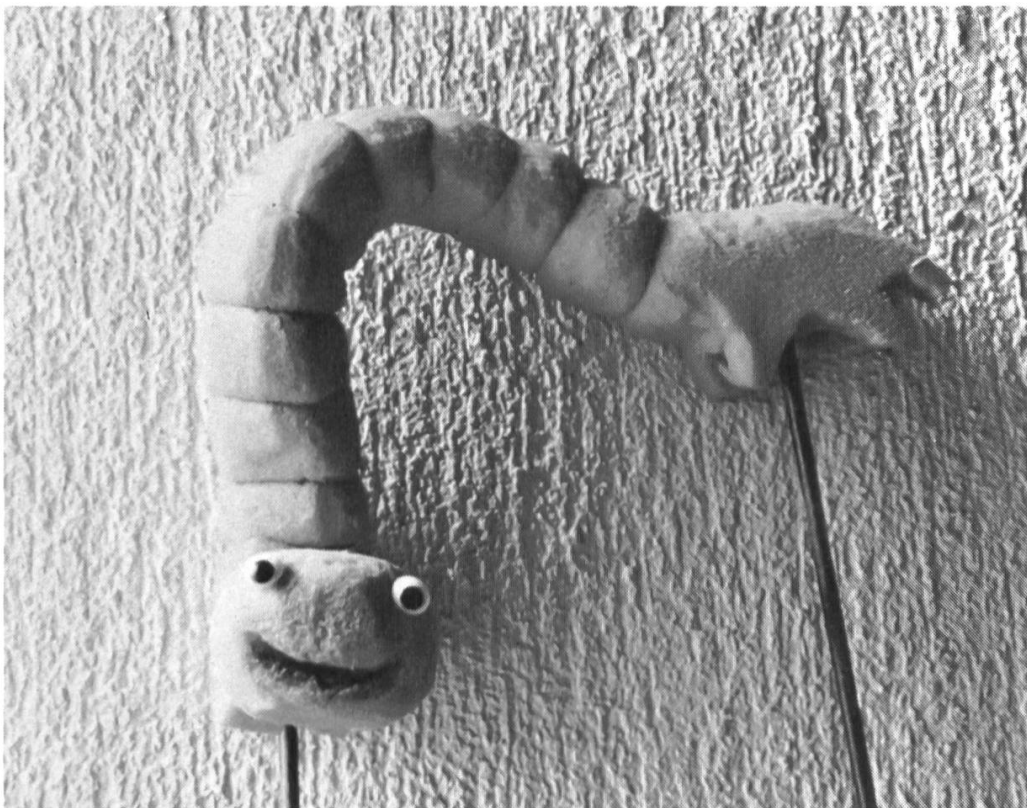
Man darf dieses Kinderstück, das auch die Erwachsenen zu fesseln vermag, als vollkommen gelungene Darbietung bezeichnen. Gustav Gysin bezeichnet es lobend als "... Ein Zweckspiel, das als reines Spiel daherkommt. Ein Lehrstück, das ohne Belehrung auskommt..."

Dieses Spiel ist sehr reich an Zwischentönen und hat nie einen Anstrich von belehrender Moral an sich.

Es bleibt zu wünschen, dass Monica Demenga in dieser Weise im Schaffen für das Puppentheater weiterfährt.

Bild Seite 230: Der aufgeblasene Fabrikdirektor und Nachbar Florians. Er bringt Florian dazu, die Gärtnerei aufzugeben und bei ihm in der Fabrik eine stumpfsinnige, aber dafür einträgliche Arbeit anzunehmen. Er verkörpert im Stück den Prototyp des Verbrauchers und Wegschmeissers.

Bild Seite 231: Der brave Gärtner Florian, der auch ein Opfer der "Ghüderhäx" wurde, der aber später mit der Hilfe seiner Tiere wieder auf den richtigen Weg zurückfand.



Die Raupe, eines der Tiere, welches in Florians Garten Zuflucht gesucht hat und ihm dann später bei der Beseitigung des Müllberges hilft. Sie besteht aus orangefarbigem Schaumstoff und kann mit Hilfe der beiden Führungsstäbe, die beim Spielen nicht sichtbar sind, lustige Kriechbewegungen ausführen.

PICCOLO TEATRO DI LUGANO

Der 1943 in Lausanne geborene Welschschweizer Michel Poletti lebt heute zusammen mit seiner Frau Michèle im kleinen Tessinerdörfchen Bré, hoch über dem Luganersee.

Poletti ist einer der wenigen Berufspuppenspieler der Schweiz, und mit Stolz weist er darauf hin, dass er als einziger Schweizer Puppenspieler eine richtige Berufsausbildung genossen hat. Seit 1969 nennt Poletti sein Theater auch "Teatro Antonin Artaud". Auf die Frage, weshalb gerade "Antonin Artaud", meinte er: "Artaud est l'homme de théâtre qui a défini avec le plus de véhémence et de précision un théâtre dont les préoccupations de caractère métaphysique". Michel Poletti in pp 38, 2/1971, frei ins Deutsche übersetzt von Gustav Gysin ebd.

In Puppenspielkreisen tritt sein Name zum erstenmal am Puppenfestival in München im Juni 1966 auf. Hier spielte er als Leiter einer dreiköpfigen Gruppe mit dem Namen "Compagnie du castelet" eine Version von "Alice au Pays des Merveilles". Seit diesem Jahr war Poletti ununterbrochen für das Puppenspiel tätig.⁴³⁾ Sein grosses Vorbild ist das Lyoner Guignol des 19. Jh.⁴⁴⁾

"... Guignol, echtes Guignol, war politisches Theater. Guignol war subversiv; im Rahmen seiner beschränkten Möglichkeiten, wenn man so will, aber immerhin, er war auf den politischen Umsturz aus. Geboren in den Strassen Lyons, der ersten Industriestadt Frankreichs, die zudem für ihre Massaker bekannt wurde, nahm er eindeutig Partei für die Armen, für die Seidenweber und gegen die Bourgeoisie und die Ausbeuter. Als fünfjährige Kinder in den Fabriken arbeiteten, war Guignol ein Name, den man laut unter den Fenstern der Profiteure rufen konnte und in Hörweite ihrer Polizei. Damals ist Guignol ins Bewusstsein des Volkes gedrungen, damals als er für die Freiheit eintrat... Guignol gehört ins 19. Jh. Er hat dem Puppenspiel einen Weg gezeigt. Weder seine Nachfolger, noch Puppen-

43) Siehe chronologische Zusammenstellung von Polettis Schaffen im Anhang.

44) Der Lyoner Puppenspieler Laurent Mourguet (1745 - 1844) schuf die Handpuppenfigur des "Guignols". Guignol trägt die Tracht des Seidenwebers der damaligen Zeit: braune Jacke und Weste, schwarzer Rock, schwarze Kappe. Guignol wurde in Frankreich so berühmt, dass er die Figur des Polichinelle verdrängte und das Handpuppenspiel nur noch "Guignol" genannt wurde.

spieler anderer Art sind ihn gegangen... Das Puppenspiel hat heute seine Durchschlagskraft verloren, seine "violence" und seinen Mut zur Subversion. Es ist ein Konsumprodukt geworden, was ihre Schöpfer nicht wahrhaben wollen. Wenn die Puppe aber mehr sein will als eine kunstvoll verzierte Kartoffel, muss sie damit anfangen, dem Beispiel Guignols zu folgen. Hinterher erst kann sie sich Sorgen machen über ihr Aeusseres, ihren Humor, ihre Metaphysik. Ihr "allerliebstes" Theater ist noch keine Kunst", sagte Michel Poletti.

Poletti empfindet eine wahre Abscheu vor dem engbegrenzten Handpuppentheater und dem "braven" Marionettentheater. Er sieht im Medium Puppenspiel die Möglichkeit, "Totales Theater zu produzieren", und möchte diese Möglichkeit auch voll ausschöpfen. Diese Idee der Totalität verwirklichte Poletti zum erstenmal in seinem Puppenstück "Pop Faust".

Mit dieser Aufführung begeisterte er das gesamte Exekutivkomitee der UNIMA im April 1973 in Stockholm.

Ueli Balmer, Schweizer UNIMA-Vertreter, der die Aufführung in Stockholm gesehen hatte, meint dazu:

"Mit dieser Aufführung hat Poletti alle bisherigen Dimensionen gesprengt, die wir im schweizerischen Puppenspiel gewohnt waren, und dies nicht nur nach Metern und Phonstärke.

"Pop Faust" lässt sich nicht beschreiben - das muss man gesehen, gehört, gespürt, aufgesogen haben... Das war aktuelles, zeitkritisches Puppentheater, wie man es selten zu sehen bekommt. Die Gags und Einfälle überstürzen sich: Puppen, Projektionen und Musik verschmolzen zu einer nahtlosen atemberaubenden Einheit: Ein genialer Wurf, der unter die Haut ging und tagelang nachwirkte."

Für diesen Riesenspektakel brauchte Poletti unter anderem: Zwei verschieden hohe Spielabdeckungen, 43 Puppen aller Art, drei Diaprojektoren, eine Stroboskoplampe, eine UV-Röhre, viele Spots, mobile Blinklichter.

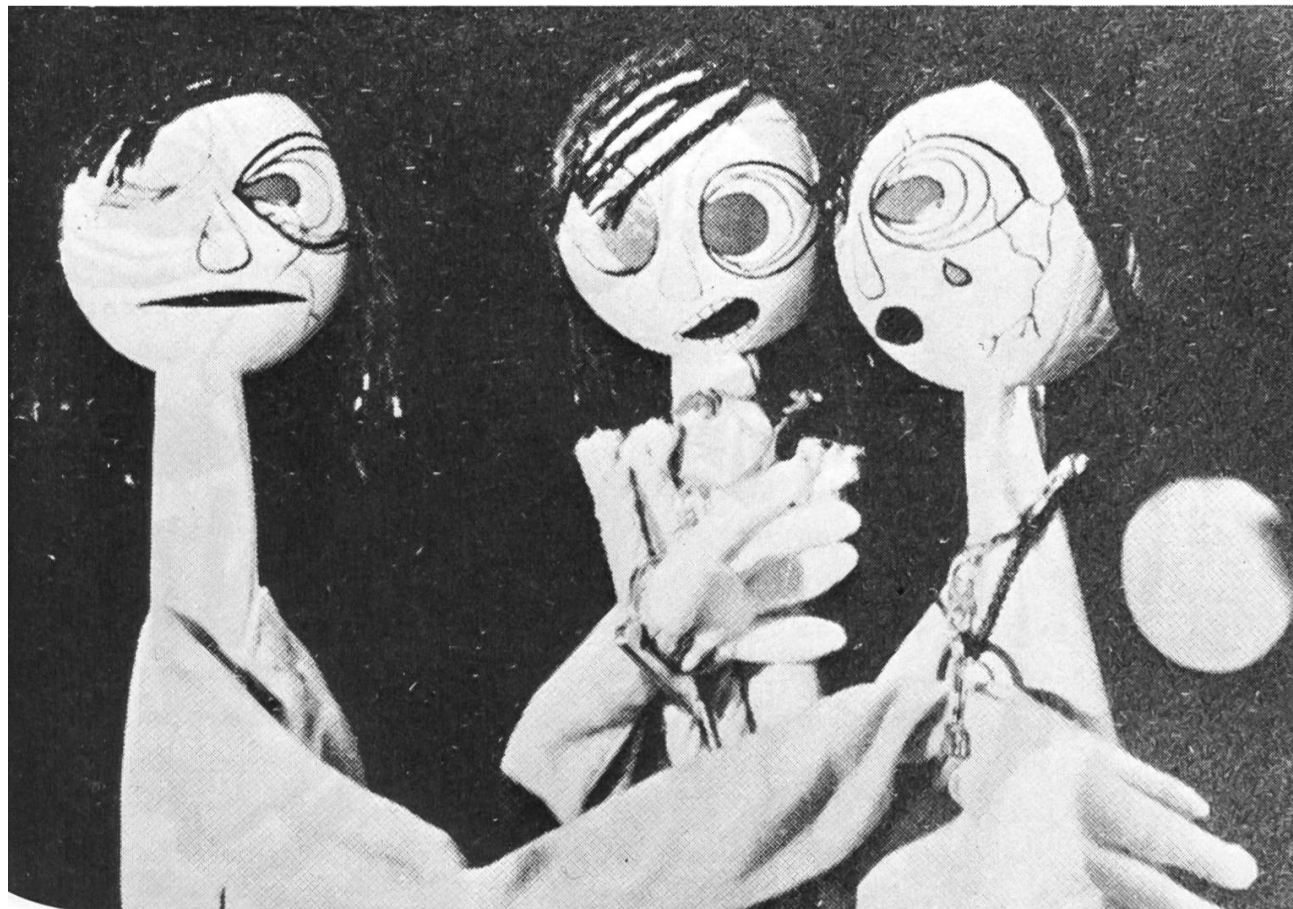
Nicht das Wort ist das wichtigste in diesem Puppenspiel, sondern der Zusammenklang von Farbe, Bewegung, Musik und szenischen Effekten.

"... Zum grossen Jahrmarktsrummel passen auch die Puppen: Marottes mit einer Spielerhand, bunt, Zirkusakteuren ähnlich

und die in Gruppen auftretenden mechanischen Figuren, Volk darstellend oder allerhand Inkarnationen der Hölle. Aus dem bunten Treiben leuchten die beiden grossen Figuren von Faust und Ophelia heraus. Dem Teufel beliebt es, als eine Art Scherzartikel zu erscheinen: mit einem kreiselnden Augenpaar und einer Blinklampe im hohlen Kopf... Mit "Pop-Faust" hat sich das Erwachsenenpuppenspiel befreit vom blossen Nachspielen literarischer Vorlagen. Poletti, der das Stück mit seiner Frau Michèle entworfen hat und auch spielt, weist mit seiner multimedialen Show neue Wege für ein heutiges Puppentheater, das die Tradition hinter sich lässt wie eine abgestreifte Schlangenhaut...", schrieb Gustav Gysin in pp 42.

Polettis Puppen kann man nicht als ästhetisch im üblichen Sinne bezeichnen. Die zum Teil über 1 m grossen Figuren

"Les trois visages de Faust".
Puppen zum "Pop Faust",
1972 von Michel Poletti entworfen.



(Mischungen von Stab-, Handpuppen und Marottes) sind jedoch sehr bühnenwirksam. Als Köpfe verwendet Poletti meist die grossen weissen Sagexkugeln, die er mit Plakatfarben in den grellsten Tönen bemalt. Für die Kostüme ist Polettis Frau Michèle verantwortlich.

Noch totaler und spektakulärer als "Pop Faust" ist Michel Polettis neuestes Stück, "Barthélémy".

In diesem Puppenspiel werden 60 grosse Figuren, 300 Diapositive, drei Dia-Projektoren, Farbfilme und zahlreiche beleuchtete Bilder verwendet. Eine multimediale Show wird dargeboten, für die wiederum der junge Musiker Corry Knobel die Melodien verfasst hat. Die Kostüme der Puppen stammen wie immer von Polettis Frau Michèle.

Ophelia und Faust, die beiden Hauptfiguren in "Pop Faust", 1972 entworfen von Michel Poletti.



Als Vorlage zu diesem Stück diente Poletti die historische Bartholomäusnacht vom 24. August 1572 in Paris.

"Uns diesen Blickwinkel auf die Hugenottenkriege zu eröffnen und uns damit das wesentlich Gegenwärtige am geschichtlichen Prozess bewusst zu machen, hat Poletti eine Figur, einen modernen Helden, hinzuerfunden: Alfred Barthélémy.

Barthélémy ist Vertreter irgendeiner Versicherungsgesellschaft, zurzeit arbeitslos und also auf der Suche nach Arbeit und Abenteuern. Von den Machthabern "von damals" lässt er sich gut und gerne und ohne allzu genau auf das jeweils wechselnde ideologische Etikett zu achten, für allerlei blutige Geschäfte anheuern. Er schreibt mit, wenn Calvin und der Hugenottenführer Gaspard de Coligny mit englischen und französischen Unterhändlern Geheimbündnisse gegen die katholischen Niederlande in die Wege leiten. Er steht aber auch nicht abseits, wenn Katharina von Medici, Frankreichs katholische Königsmutter, zum Zeichen ihrer Toleranz einerseits die Tochter mit einem Hugenottenkönig verheiratet und andererseits Mörder dingt, die in der Hochzeitsnacht, eben der Nacht zum Bartholomäustag von 1572 - in Paris und den Provinzen ein paar tausend Hugenotten niedermetzeln.

Barthélémy tut es den Grossen gleich, er nimmt die Staatsverträge und die heiligen Schwüre, wie sie gebrochen werden... (aus einer Besprechung von Marlene Schniepper in den "Luzerner Neuesten Nachrichten").

Poletti sagt zum Stück:

"Die Bartholomäusnacht 1572 kostete über 12 000 Menschen das Leben. Die Parallelen zur heutigen Zeit zu ziehen, bleibt dem Zuschauer überlassen."

Polettis Schaffen konzentriert sich vor allem auf die französisch und italienisch sprechenden Teile der Schweiz. Auch gibt er Gastspiele in Italien und Frankreich.

Zu den meisten Stücken existieren Tonbänder in französischer und italienischer Sprache. Für eine deutschsprachige Bearbeitung seiner Stücke fehlen Poletti im jetzigen Zeitpunkt die finanziellen Mittel. So kommen wir in der deutschen Schweiz selten in den Genuss von Michel Polettis Aufführungen, was in Anbetracht von Qualität und Originalität seiner Spiele sehr zu bedauern ist.

DAS BIRNE-ENSEMBLE BERLIN (VORMALS KI-MI-PU)

Kristov und Rita Brändli, beide Schweizer, er aus Zürich, sie aus Basel, sind die Leiter des heutigen Birne-Theaters Berlin, des ursprünglichen Kindertheaters mit Puppen, des ehemaligen ki-mi-pu. Eigentlich wollte der heute 28 jährige Kristov Schauspieler werden, musste aber die Schauspielschule in Zürich aus stimmlichen Gründen abbrechen. In England lernte er die Bühnenbildassistentin Rita kennen, und zusammen entdeckten sie ihre Begeisterung fürs Puppentheater. Sie reisten durch Europa und assistierten an den verschiedensten Puppenspielsbühnen, unter anderem bei Genty aus Paris, beim Schwarzen Theater in Prag und bei "Tandarica" in Bukarest. Bei P.K. Steinmann in Berlin blieben sie dann hängen und holten sich das Rüstzeug für das Puppenspiel. 1970 trennten sie sich von Steinmann und gründeten ihr eigenes Puppentheater, welches Kristov Brändli folgendermassen umschreibt:

"das kindertheater mit puppen (ki-mi-pu) berlin ist ein gruppe von personen, die sich berufsmässig mit kindern, theater und puppen beschäftigen, ausgehend von der konkreten situation der kinder (soziale zugehörigkeit, wohnverhältnisse, entwicklungs-konflikte, bedürfnisse usw.), versucht das ki-mi-pu spielformen zu entwickeln (vor-, mit- und nachspiel), die den kindern helfen sollen, schrittweise zu kritischen, ichstarken, sozialen wesen zu werden.

die gruppe besteht bisher aus zwei vollamtlichen personen, weiteren fünf spielern (mit päd. erfahrung) und einer reihe zugewandter wissenschaftlicher mitarbeiter, die alle nicht nur beratende, sondern auch konstruktive mitsprache haben..."

Und den Kindern in der Schweiz, für die er spielt, erklärt er folgendes:

"Das Kindertheater mit Puppen kommt aus Berlin. Berlin ist eine grosse Stadt. Darin wohnen zweimal soviel Menschen wie im ganzen Kanton Zürich. In Berlin gibt es deshalb auch sehr viele Kinder. Und weil so viele Menschen ganz nah beieinander wohnen, sieht man in Berlin viele Probleme besser. Das Kindertheater mit Puppen arbeitet deshalb mit den Kindern zusammen und mit grossen Leuten, die Kinder mögen, und alle

zusammen wollen den Kindern helfen: ihnen zeigen, was man mit Problemen machen kann, wie man mit ihnen fertig wird. Darum gibt es im Kindertheater mit Puppen keinen Kasper, keine Hexe und keinen Teufel, weil es die ja gar nicht gibt..."

Märchen und Märchenfiguren sind also bei den Brändlis verpönt. "... ein vorgespieltes märchen kann den kindern nicht helfen. die leitlinien, an denen sich ein kind orientieren soll, die sozialen strukturen stimmen im märchen überhaupt nicht mit denen der heutigen kinder überein. könige und hofstaat kennt man nur noch aus illustrierten. kasper erinnert an fasnacht, von feen und zauberern ganz zu schweigen... was sollen wir also den kindern moralbegriffe "ins herz einpflanzen", wo es das absolute "gut und böse" doch gar nicht gibt..."

Für Kristov und Rita Brändli hat das übliche, gewohnte Puppentheater an Aktualität verloren. Diesen Umstand schreiben sie nicht den Puppen, sondern eben den abgestandenen Spielstoffen zu, die mit der heutigen Zeit und deren Problemen für Kinder kaum mehr etwas zu tun haben. Die Rollenträger in ihren Stücken sind Kinder und Erwachsene, wie es sie heute in Berlin, Zürich oder anderswo gibt.

Dass sie aber trotzdem an einem Spiel mit Puppen festhalten, begründen sie folgendermassen:

"... weil sie ihrer neutralität wegen für kinder besonders geeignet sind und durch die "verfremdung" aussagen und intentionen (pädagogischer oder anderer art) deutlicher, jedoch weniger "plakativ" übermitteln können..."

Um noch besser auf die besondern Probleme der Kinder eingehen zu können, konzipiert Kristov Brändli seine Stücke für ganz spezifische Altersgruppen.

So wendet sich das Stück "Olaf und Jerim" an Kinder im Kindergartenalter und der ersten Klasse der Volksschule, "äätsch" an die sieben- bis zehnjährigen und die "bülpen" an die zehn- bis vierzehnjährigen Kinder. Von diesen drei frühen Stücken haben wir in der Schweiz nur "äätsch" gesehen. Damit und dem Stück "Bohne, Furz und Annelisi" gastierte das ki-mi-pu im Winter 1971 zum erstenmal im Theater am Neumarkt in Zürich. Anschliessend zeigten die Brändlis die beiden Produktionen auf einer Tournee durch die Schweiz.

Seitdem sind die Wahlberliner jeden Winter mit einem neuen Kinderstück in Zürich und andern Schweizer Städten und Gemeinden zu Gast.

Ich möchte an dieser Stelle nur näher auf die Stücke eingehen, die wir bei uns in der Schweiz vom Birne-Ensemble zu sehen bekamen.

Die Hauptfigur in "äätsch" ist Lisi, ein kleines Mädchen, das unbedingt an den Jahrmarkt möchte und deshalb den Vater, der müde und "sauer" von der Arbeit nachhause gekommen ist, um Geld angeht. Nach langem Drängen bekommt Lisi das Gewünschte, zusammen mit "Bölimaa"-Drohungen, wenn es nicht artiger sei. Auf der Geisterbahn fürchtet Lisi sich deshalb sehr. Am nächsten Tag jedoch findet es mit Hugo, einem Freund, heraus, dass es gar keine richtigen Gespenster sind, sondern nur Gebilde aus alten Tüchern. Am Abend hat Lisi deshalb auch keine Angst mehr vor Vaters "Bölimaa".

Kristov Brändli schreibt zum Stück:

"Lisis irrationale Ängste finden in den Gestalten einer Gespensterbahn ihre sichtbare Form; das Stück versucht, Zusammenhänge zwischen Lisis Ängsten und ihrer Umwelt zu zeigen und den Kindern Hilfestellung zur Überwindung der eigenen Ängste zu geben, indem sie zum eigenen Rollenspiel eingeladen und angeregt werden."

In allen Stücken werden die Kinder zur eigenen aktiven Mitarbeit angeregt. Die Dialoge sind immer sehr locker konzipiert, damit Raum zum Improvisieren bleibt.

"... jetzt haben wir also das Kind im Zentrum unseres Spiels, es ist unsere Welt, aber die Probleme aus seiner Sicht, mit seinen Denksätzen, wir haben das Kind ernst genommen: beim Spielen nun müssen wir unserem Vorsatz treu bleiben. Wenn das Kind einen Einwand hat, dann müssen wir unser Stück revidieren, wir müssen auf diesen Einwand eingehen. Mit einem Witz über die Situation ist dem Kind nicht geholfen. Es wird auch das nächstemal scheuer reagieren, damit die Erwachsenen nicht schon wieder lachen. Wir wollten ja aber, dass das Kind unser Stück versteht und das kann es nur, wenn es auf aktive Weise "mitdenkt", nämlich eben (zumindest geistig-emotional) mitspielt..."

"Bohne, Furz und Annelisi" so heissen drei Kinder, die miteinander spielen möchten, dabei aber immer in Streit geraten, weil sie sich auf kein gemeinsames Spiel einigen können. Jeder versucht, seine Vorstellungen durchzusetzen, wenn nötig sogar mit Händen und Füssen. Und als sie sich endlich gemeinsam zu einem Spiel durchgerungen haben, fallen sie den Eltern und der Tante Sylvia mit ihrem Lärm auf die Nerven. So gibt es neue Konflikte und wiederum Krach. Mit der Zeit und der Unterstützung des kindlichen Publikums im Saal merken die drei dann, dass man nur etwas erreicht, wenn man zusammenhält. Diese "Weisheit" wird in ein Lied gefasst, in einen Song, der

Puppen zu "Bohne, Furz und Annelisi", gestaltet von Rita Brändli. Im Hintergrund die überlebensgrossen Pappköpfe des Papas und der griesgrämigen Tante Sylvia. Vorne die drei Kinder: der kleine "Furz", das Annelisi (im Handschuh, vorn am Schlenkerarm der Puppe, steckt die Hand des Spielers) und die lange "Bohne". Die Köpfe der Puppen bestehen zur Hauptsache aus Schaumstoff, damit die Figuren nicht zu schwer werden.



leicht ins Ohr geht: "Mitenand, ja mitenand simmer schtarch, alles anderi isch en Quark."

Dieses Lied wird bis zum Schluss des Stückes noch oft gemeinsam von den Kindern des Spiels und den Kindern im Parkett gesungen, die wohl zum Teil gar nicht verstehen, was der Text bedeutet, aber aus Freude am Spektakel lauthals mitmachen.

Rita Brändli hat für das Spiel grosse, originelle Stabpuppen mit Schlenkerarmen entworfen: den langen, schlaksigen Jungen "Bohne", den kleinen, dicken mit der Kartoffelnase und dem traurigen Namen "Furz" und das kecke Annelisi.

Die Eltern und Tante Sylvia erscheinen als flache, überlebensgrosse Pappköpfe über der hintern Spielleiste.

Diese für die Schweiz neue Art von Puppentheater wurde von der Presse und dem Publikum im allgemeinen sehr begeistert aufgenommen. Alle Mittwoch- und Samstagnachmittagvorstellungen im Neumarkttheater in Zürich waren ausverkauft. Das kindliche Publikum gab in den Vorstellungen seinem Interesse und seiner Freude lautstark Ausdruck.

Trotzdem, glaube ich, kann man Kristov Brändli den Vorwurf einer zu einseitig karikierenden Darstellung der Eltern (sie waren nur dumm und böse) und Tante Sylvias (sie trug schon beinahe hexenhafte Züge an sich) nicht ersparen. Diese schablonenhafte Darstellung der Eltern hat meiner Meinung nach zu einer Schwarz-Weissmalerei im Stück geführt, und das wurde Brändli von gewissen Seiten auch angekreidet.

Im nächsten Stück, "Hau den Lukas", kommen keine Erwachsenen mehr vor. Hier wird ein Problem aufgegriffen, das Kinder unter sich selbst haben: Machtanspruch, Besitzerrecht und Territorialanspruch. Dies wird am Beispiel eines Kampfes um einen Spielplatz gezeigt. Die grösseren Kinder vertreiben die kleinen und lassen ihnen keinen Raum zum Spielen. Endlich gelingt es den kleineren, sich auf dem Spielplatz zu behaupten. Aber ihr Glück währt nicht lange. Schon beginnt Lukas, der längste der Kleinen, die andern beiden, Emil und Ricki, zu terrorisieren. Dank seinem Transistorradio vermag der blöde, birnenköpfige Lukas den kleinen Emil auf seine Seite zu ziehen. Nur die rothaarige, gewitzte Ricki leistet Widerstand. Ihr

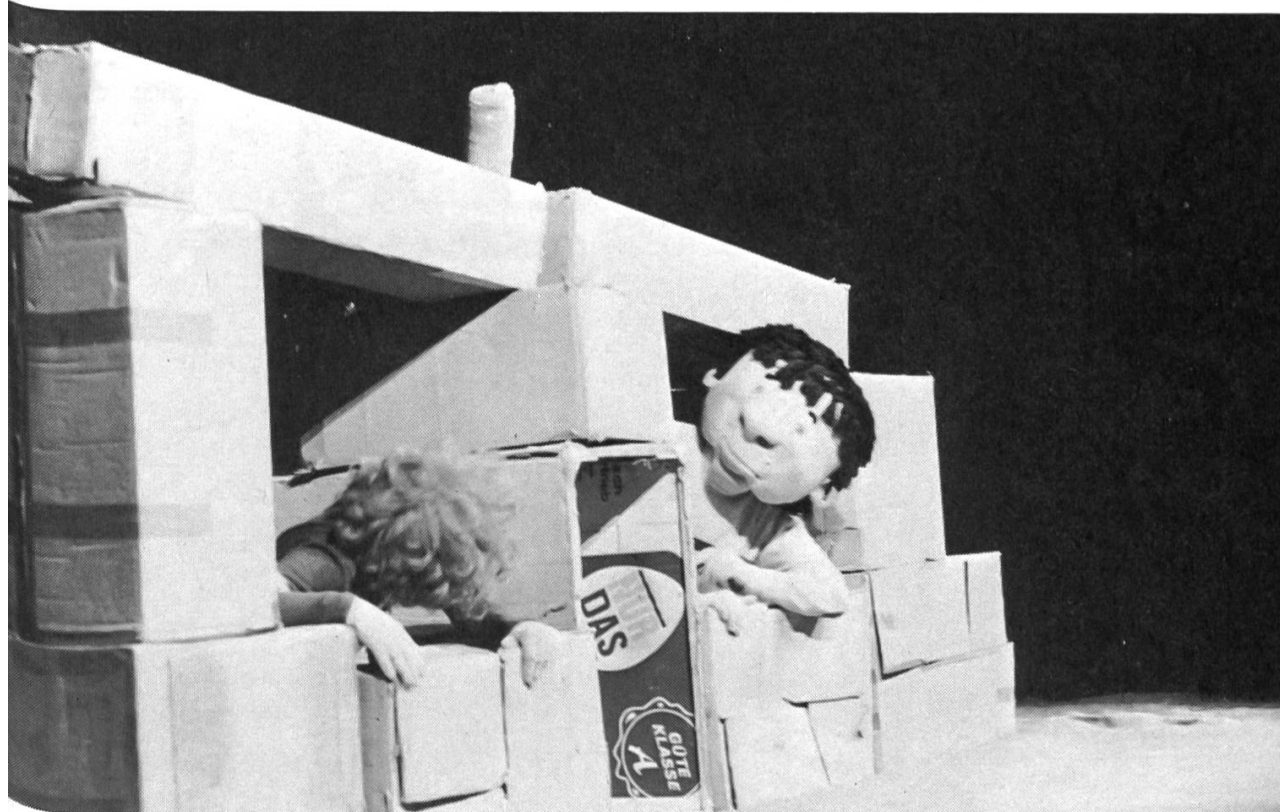
gelingt es, mit tatkräftiger Hilfe aus dem kindlichen Publikum, den gemeinen Lukas zu überlisten und zu fangen. Auch hier wurde die "Moral" des Stückes wieder in ein lustiges Liedlein gefasst, das die Kinder schnell lernen und zum Schluss alle miteinander laut singen:

"Chlini, die händ öppis z'säge
Di Chline sind nöd dumm
Und es rüered ganz vil Chlini
Au en Grosse um"

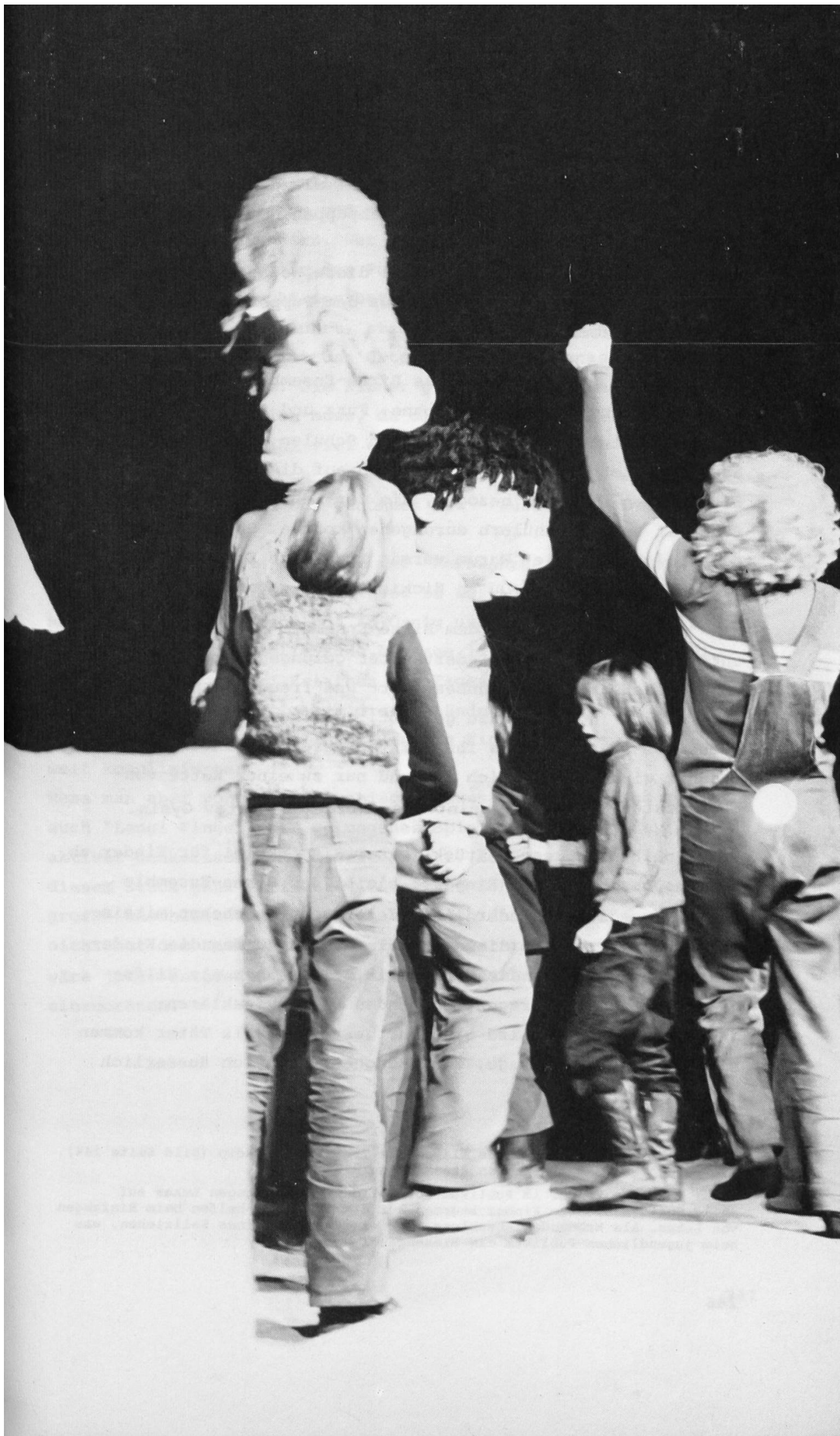
Die Grundidee zu diesem Stück stammte von einer Lehrerin im Kanton Zürich, die auf dem Pausenplatz oft beobachtete, wie grössere Kinder kleinere wegschickten und sie nirgends spielen liessen. Das Birne-Ensemble hat darauf "Hau den Lukas" geschrieben.

Am Anfang sieht man die drei Kinder, Lukas, Emil und Ricki als Stabpuppen. Plötzlich stehen die drei dann lebensgross

Emil und Ricki haben sich ein Haus gebaut und spielen "Nachbarlis". Gleich wird ihnen Lukas alles zerstören und sie wegjagen.







auf der Bühne: Die drei Puppenführer, Rita Brändli, Kristov Brändli und Curt Fehr spielen jetzt die Ricki, den Lukas und den Emil. Sie sind genau so gekleidet wie die Puppen vorher und tragen Masken, die mit den Stabpuppenköpfen korrespondieren.

Die Kinder im Publikum müssen auf diese Weise den Eindruck bekommen, als seien die Puppen aus dem Puppenhaus zu ihnen nach vorn gekommen.

Mit "Hau den Lukas" konnte das Birne-Ensemble noch grössere Erfolge verbuchen als mit "Bohne, Furz und Annelisi". Die Brändlis zeigten das Stück auch in Schulen und verteilten ausgearbeitete Fragebogen, die sich auf die psychologischen Situationen im Stück bezogen, die der Lehrer nach der Aufführung mit seinen Schülern durchgehen konnte. Da waren zum Beispiel Fragen wie: Warum vermag Lukas den Emil zu beeinflussen? Was hättest Du an Rickis Stelle getan? usw.

Mit "Hau den Lukas" ist dem Birne-Ensemble zeitgemässes, unterhaltsames Puppen-Kindertheater gelungen. Die Kinder können das Dargebotene unbeschwert und freudig geniessen und "... werden indirekt dazu geführt, zu erkennen, dass das Recht des Stärkern, das ihnen in mehreren Varianten vor Augen geführt wird, verwerflich ist und nur zu einer Kette von Gewalttaten führt...", meinte der Kritiker Gustav Gysin.

Auch in ihrem neuesten Stück, einem Kinderkrimi für Kinder ab sieben Jahren, "Langi Finger", bleibt das Birne-Ensemble seiner Grundidee, Kinder ins spielerische Geschehen miteinzubeziehen, treu. In diesem Kriminalspiel dürfen die Kinder zwar nicht mehr auf die Bühne, sie sollen aber als Hilfsdetektive dazu beitragen, folgenden Fall aufzuklären:
In einem Warenhaus wird eine Uhr gestohlen. Als Täter kommen Nina oder Mona in Frage, zwei Mädchen, die sich äusserlich

Der 2,10 m lange, blöde Lukas mit seinem Transistorenradio (Bild Seite 244). Die Masken und die Stabpuppen stammen von Rita Brändli.

Ricki ruft die Kinder im Publikum zur Solidarisierung gegen Lukas auf (Bild Seite 245). Die Kinder stürmen auf die Bühne und helfen beim Einfangen von Lukas. Als krönenden Abschluss gibt es ein allgemeines Seilziehen, was beim jugendlichen Publikum ein Riesengaudi hervorruft.

aufs Haar gleichen. Sonst aber sind sie ganz verschieden. Mona, ein reiches Mädchen aus dem Zürichbergquartier, ist verwöhnt und kann sich alles leisten, was es nur will. Nina, aus dem Kreis 5, ist arm und kann all die Herrlichkeiten nur im Schaufenster bewundern. Wer von diesen beiden hat nun die Uhr gestohlen? Mit Hilfe des Publikums (Hinweise, Vermutungen, Beobachtungen) versucht der Detektiv, die Täterin zu ermitteln. Als nichts zur Lösung führt, stimmt man ab, wen man für schuldig hält. Meistens fällt das Urteil zugunsten Monas, des reichen Mädchens, aus. Die Kinder glauben nicht, dass ein reiches Mädchen stehlen muss, da dieses ja schon alles hat. Man traut den Diebstahl viel eher dem armen Mädchen zu. Der Fall löst sich aber noch auf: Mona verplappert sich und muss zugeben, dass sie die Uhr genommen hat - aus lauter Langeweile, wie sie sagt.

Wieder gibt es einen Song mit der "Kernwahrheit", den Nina singt: "De Monas gaht's halt guet bi eus, de Ninas gaht's halt schlächt, das isch nöd in Ornig und nöd rächt..." Diese gesellschaftspolitische Aussage ist ziemlich einseitig. Und ich glaube, I.T., Kritiker vom Tagesanzeiger, hat recht, wenn er schreibt: "... Aber die Umstände sind nicht so einfach zu durchleuchten. Der Alltag, den die Kinder erleben, ist weit komplizierter..."

Wenn man aber von der schematischen Aussage absieht, so ist auch "Langi Finger" ein gelungenes Spiel, das die Kinder zu aktiver denkerischer Mitarbeit zwingt. Auf Puppen wird in diesem Stück ganz verzichtet. Die fünf Schauspieler tragen grosse kaschierte Köpfe. Somit hat sich das Birne-Ensemble, nicht nur dem Namen nach, vom Puppentheater entfernt und wäre jetzt unter den Gruppen des allgemeinen Kindertheaters einzuordnen.

SAMUEL EUGSTER

Samuel Eugster gehört zusammen mit Michel Poletti und den Brändlis zu den schweizerischen Puppenspielern, die den Begriff Puppentheater sehr weit fassen und in ihren Inszenierungen immer wieder mit neuen Möglichkeiten des Figurentheaters operieren.

Eugsters Puppenspiellaufbahn begann Anfang der sechziger Jahre, als er für Kinder kleine Stabpuppenspiele einstudierte und an Vernissagen kurze Experimente mit Puppen für Erwachsene zeigte.

Nach seinem Puppenspielstudium, das er von 1965 bis 1967 in Prag absolvierte, zeigte er das kurze Spiel "Drei Puppen", nach einem Gedicht von Hans Arp. Dieses Stück mit der "Spielpuppe", der "Antipuppe" und der "Puppe" hatte seine Premiere in Prag gehabt. Nun baute Eugster es in ein Programm ein, zusammen mit den andern Kurzspielen "Spiel für sieben Figuren" und "Entenkonfiguration" nach Arp, einem Thema um Enten, Agenten, Tangenten, Entente etc.

Sowohl die Figuren zu diesen drei Stücken als auch zum nächsten Spiel, "Im Drummel-Bummel-Bümmelland", sind ausgefallene, fantasievolle, optisch sehr wirkungsvolle Geschöpfe, die aber mit einer herkömmlichen Marionette, Hand- oder Stabpuppe nichts mehr gemeinsam haben. Eugster spielt mit alten Gummischläuchen, Drahtgestellen, die er behängt, mit Papierblumen, Kartonschmetterlingen, mit sogenannten "objets trouvés", die er alle mit viel Witz selber herstellt.

Vor allem für die Kinder, die in Heimen und Horden wohnen, hat Eugster die Geschichte "Beim Vater" geschaffen. Er zeigt darin das Schicksal eines kleinen Buben, der von zuhause fortlief und dann mit einem gelben Kartonauto die wunderlichsten Abenteuer erlebte. Die Akteure sind winzige Stabpüppchen, die aus der Bauchladenbühne, die sich Eugster umgehängt hat, kommen.

"... Für Schulkinder ist das Ganze ein Plausch, ein Puppenplausch, der sie vielleicht zum Nachahmen veranlasst. Eugster ist mit diesem Impromptu bewusst jeder Zweckpädagogik ausgewichen..." (aus einer Besprechung von Gustav Gysin). Mit den "Möbelgeschichten und Wohnspielen", die er im

Februar 1973 in der Kunsthalle Basel durchgeführt hatte, entfernte sich Eugster bis jetzt am weitesten vom traditionellen Puppentheater.

"... Aus seinen Erkenntnissen heraus sucht er nach Mitteln und Wegen, die Jugend - anstatt zu beziehungslosen Klischeemenschen - zu geistigem und kulturellem Bewusstsein, zu selbstbewussten, selbständig denkenden und urteilenden Persönlichkeiten zu erziehen", meinte Johanna Itin in pp 42.

Eugster möchte die Kinder mit der Realität vertraut machen, aber mit der technisierten Realität von heute, die die Kinder ständig umgibt. Er möchte, dass die Kinder diese Umwelt spielerisch kennenlernen und sie nachher zu bewältigen imstande sind.

"... Darum habe ich versucht, mit Möbeln, wie sie heute in jedem Haushalt vorkommen könnten, zu spielen; mit Worten und Geschichten darum herum zu spielen, die Möbel dann aber auch umzustellen, zu bewegen, zu beleben - das kann durchaus Figuren daraus geben, ja so eine Art Figuren und Puppenspiel. Und man muss dann gar nicht böse sein, wenn es anderes Figurenspiel gibt, als man es sich vorstellt. Und wenn sich bei unsern Möbelspielen eines gezeigt hat, dann dies: Die Dinge der heutigen, realen Welt sind nicht weniger geheimnisvoll, uninteressant und hintergründig als altbekannt überlieferte, über die schon so viele nachgedacht haben."

Am schweizerischen Puppenspielertreffen im September 1973 in Zug zeigte Eugster aus seinen "Wohnspielen" die Geschichte des Wunderkastens. Auf dem Bühnenboden sitzen die Kinder. Vor ihnen steht ein alter, farbiger Kasten. Da erscheint ein merkwürdiges Ungeheuer auf der Bühne: Ein alter Polsterstuhl mit Ohren und einer grossen roten Zunge, die sich bewegen kann. Darunter hat sich der Puppenspieler Eugster versteckt und kommt nun zum Vorschein. Mit diesem originellen Auftritt sind ihm schon alle Kinderherzen zugeflogen, und er hat sich einen guten Start geschaffen. Jetzt beginnt er, die Geschichte dieses Wunderkastens zu erzählen:

"Bauer Wurzel hat ihn gemacht, um darin viele Geschenke für alle Kinder der Welt zu verstecken. Leider hat es aber im Augenblick gar nichts mehr, ausser ein paar kaputten, wert-

losen Gegenständen, mit denen man doch nichts anfangen kann. Oder weiss jemand, was man zum Beispiel mit diesem alten Staubsauger (er zieht einen aus dem Kasteninnern hervor) anstellen kann?"

Un da kommen bereits die ersten kecken Vorschläge von seiten der Kinder. Sie wüssten schon, was daraus basteln - und sie kommen ins Fantasieren und Erzählen. Eines steckt das andere an; Eugster braucht nichts anderes mehr zu tun, als den Diskussionsleiter zu spielen.

Mit diesem ersten Stadium, der Einführung ins Spiel, nämlich der Erzählung und ihrer Ausschmückung, musste man sich leider in Zug zufrieden geben.

Das Spielen und Gestalten mit den einzelnen Gegenständen, eigentlich der wichtigere Teil der "Möbelgeschichten und Wohnspiele ", musste bei der Demonstrationsübung aus zeitlichen und technischen Gründen weggelassen werden.

Eugster ist mit dieser Aktion seiner Auffassung vom Puppentheater sicher nahe gekommen:

"Gutes Puppenspiel ist immer ein Versuch, Zwiegespräche herzustellen. Gesucht wird der Dialog zwischen Erzieher und Kind, zwischen Regisseur und Spielern - und weiter gehen sollte das Gespräch im Publikum..."

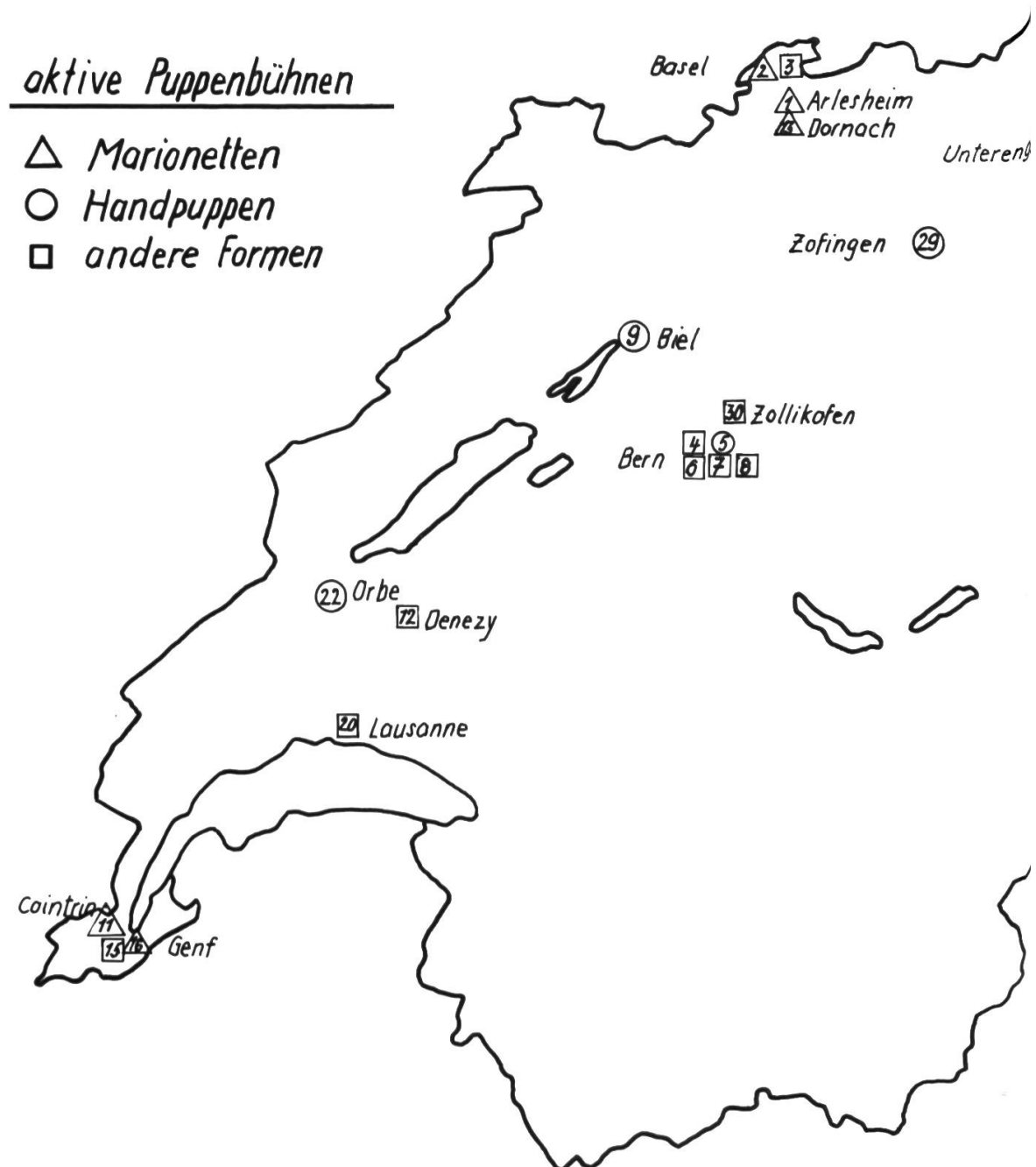
VI Übrige Puppenbühnen: aktive und stillgelegte

Im folgenden sind die schweizerischen Puppenbühnen nochmals zusammengefasst.

Die erste Karte bietet eine Uebersicht der geographischen Lage der Bühnen, die zum jetzigen Zeitpunkt noch regelmässig Vorstellungen geben. Im dazugehörigen Verzeichnis mit entsprechender Numerierung wird das Schaffen der Theater vorgestellt, die im Hauptteil der Arbeit nicht behandelt worden sind. Für die an früherer Stelle erwähnten findet sich ein entsprechender Vermerk. In gleicher Weise wurden auch die Puppentheater, die heute aus irgend einem Grunde nicht mehr bestehen, das schweizerische Puppentheaterschaffen jedoch entscheidend geprägt haben, dargestellt.

Die beiden Karten machen einiges sichtbar:

- Es gibt fast doppelt so viele aktive Bühnen wie stillgelegte.
- Der Schwerpunkt der verwendeten Puppenarten hat sich deutlich von den Marionetten zu den freieren, neueren Figurenarten verlagert: Unter den 17 stillgelegten Bühnen finden sich noch 14 Marionettenbühnen, zwei Handpuppenbühnen und nur eine Figurenbühne. Von den 31 aktiven Bühnen sind nur noch neun Marionettenbühnen, bereits aber acht Handpuppenbühnen und gar 14 Bühnen, die mit andern Puppen spielen, vorhanden.
- Ballungszentren finden sich um die Städte Zürich, Bern und Basel.
- Viele neue Bühnen sind in der welschen Schweiz entstanden.
- Grosse Lücken weisen die Kantone der Zentralschweiz, der Kanton Graubünden und das Tessin auf.





VERZEICHNIS DER AKTIVEN BUEHNEN

A r l e s h e i m (Baselland): Märchenbilder-Bühne Sonnenhof

Im Sonnenhof, einer Pflegeanstalt für geistig Behinderte, leben beinahe hundert Kinder im Alter von fünf bis siebzehn Jahren. Für diese Betreuten, die z. B. an Mongolismus, Epilepsie, cerebralen Störungen, autistischen Verhaltensweisen, Schwachsinnformen, Zwangsvorstellungen etc. leiden, wird anthroposophisches Puppenspiel als pädagogisches und therapeutisches Mittel eingesetzt.

Thomas Jensen, der Leiter der Bühne, hält sich streng an die Richtlinien, die Rudolf Steiner während des Ersten Weltkrieges in Berlin für das Puppentheater aufgestellt hat. So wird das Märchen im Originaltext vorgelesen, und die Marionetten zeigen dazu die entsprechenden stummen Bilder. Das Geschehen läuft völlig episch ab, es gibt keine Puppendialoge oder -monologe, ausser es fänden sich solche im Märchen. In der anthroposophischen Puppenbühne gibt es auch keine eingefärbten Versatzstücke. Alle Farbtöne werden durch die Beleuchtung erreicht: Die Requisiten, die aus den verschiedensten, zum Teil übereinander drapierten Textilien bestehen, werden angestrahlt. Die Aufführungen finden im Saal des Sonnenhofes statt, der 60 bis 70 Zuschauer fasst. Das Märchen wird jeweils am Samstagnachmittag, und zwar zweimal hintereinander gezeigt und an den darauffolgenden Samstagen wiederholt.

"Das wiederholte Miterleben (und die Wiederholung ist einer der wesentlichsten erzieherischen Faktoren) einer solchen Lebensdramatik ruft die helfenden und stärkenden Vertrauens- und Hoffnungskräfte gerade im behinderten Kinde auf, die es zur Bewältigung seines schweren Lebensweges benötigt..."

Gezeigt werden Märchen aus der Sammlung der Gebrüder Grimm: Frau Holle, Froschkönig, Jorinde und Joringel, Schneewittchen, Schneeweisschen und Rosenrot, Rotkäppchen und das Eselein.

"Wenn die Kinder mit ihren Betreuern versammelt sind, wird eine Kerze auf dem Tisch des Vorlesenden angezündet, die Türe, hinter der die Bühne sich befindet, darf von einem Kind aufgeschlossen werden, das Licht im Saal erlischt, nur die eine Kerze erleuchtet den Raum. Langsam erhellt sich der Bühnenaus-

schnitt, von einem roten Samtvorhang noch verschlossen, drei Gongschläge ertönen, der rote Vorhang öffnet sich, es zeigt sich ein heller Seidenvorhang, der die Farben der ersten Beleuchtung reflektiert und so eine erste farbliche Stimmung wiedergibt. Beim "Eselein" z. B. spielt sich der Beginn des Märchens noch vor dem hellen Vorhang ab, dann aber mit der Geburt öffnet sich der zweite Vorhang, und nun beginnt die erschütternde Szene, in der von der Königin die Frage nach der Tötung des nicht "normal" Geborenen aufgeworfen wird. Der König aber entscheidet in dieser Schicksalssituation sofort eindeutig und energisch zugunsten der optimalen Erziehung des Eseleins, und nun nimmt das Märchen seinen Verlauf bis zur endgültigen Erlösung durch die Liebeskräfte der Prinzessin, die dazu führt, dass diese erkennt "was da für einer dahinter steckt", nämlich ein integrires Menschenwesen."

Jensen glaubt, dass erst jemand, der längere Zeit das Schicksal Behinderter aus nächster Umgebung mitverfolgt, die Realitätsbezogenheit eines solchen Märchens spürt.

"Jedes Märchen kann in diesem Sinne eigentlich als "Schicksalsdrama" aufgefasst werden, und diese Einstellung zu den Märchen ist es schliesslich, die pädagogisch und therapeutisch wirksam werden kann.

... Ausserdem führt das wiederholte Spielen desselben Märchens auch bei unkonzentrierten und orientierungslosen Kindern, solchen, die keinen Zusammenhang von Ereignissen überschauen können, allmählich zu einem Begreifen von aufeinanderfolgenden und zusammengehörenden Geschehnissen. Wobei zu beachten ist, dass Begreifen nicht allein im Sinne von bewusst reflektieren verstanden werden kann, sondern auch im Sinne von seelisch folgerichtig mitvollziehen."

Seit zwanzig Jahren schon wird auf diese Weise die "Märchenbilder-Bühne" im Sonnenhof als wertvolles heilpädagogisches Hilfsmittel eingesetzt.

B a s e l : Basler Marionettentheater 

B a s e l : Samuel Eugster 

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühnen.)

B e r n : Fritz Burri 4

Die Laufbahn eines Puppenspielers begann für den Lehrer Fritz Burri im Jahre 1959, als er unter der Leitung von Fritz Schär beim Marionettenspiel "Der Prozess um des Esels Schatten" mitwirkte. Hier wurde der Grundstein zu einer Spielgemeinschaft von rund zwanzig Bewohnern des Dorfes, mit den verschiedensten Professionen, gelegt. Diese Gruppe brachte dann Felix Timmermanns "Triptychon" heraus.

1965 liess sich Burri in Bochum in einem Puppentheaterseminar von Fritz Herbert Bross genau in die Geheimnisse des Puppenspiels einführen.

Mit der schon stark eingeschrumpften Spielgemeinschaft inszenierte er darauf drei Stücke in verschiedenen Puppen-Techniken: "Der Fischer und der Geist", ein Märchen als Schattenspiel, "Aucassin und Nicolette" mit Stab- und Fadenmarionetten, "Pas à pas", ein Tanzspiel mit Schleudermarionetten

1966 wechselte Burri zum Medium Fernsehen, indem er für Puppenspielfilme Trickfiguren entwarf, so zum Beispiel für die Fortsetzungsserie "Monsieur, le facteur".

Burri ist sehr interessiert an der technischen Seite des Puppenspiels. Immer wieder gibt er in Fachkreisen Ratschläge für Bühnenkonstruktionen und Beleuchtungs- und Toneinrichtungen, besonders für das Spiel in Schulen und Kindergärten gedacht.

B e r n : Rjkas Bühne 5

Als der Berner Schüler Roland Jeanneret im Jahre 1956 eine Kasperli-Vorstellung Therese Kellers erlebt hatte, begann er selbst zu kasperln. Im Trocknungsraum seines Wohnhauses spielte er für die Kinder dramatisierte Märchen. Dieses Vergnügen musste aber wegen Reklamationen der Mitbewohner bald aufgegeben werden.

Als Gymnasiast spielte Jeanneret Kasperstücke in einer leeren Garage.

Erst als dritte Stufe trat er mit andern spielfreudigen, jungen Leuten vor ein öffentliches Publikum. Jedes Jahr entstehen etwa drei neue Inszenierungen. Als seine wichtigsten Produk-

tionen bezeichnet Roland Jeanneret "Der Teufel am Kreuzweg", ein Stück für Erwachsene, und "Die verschwundenen Chischte", ein Märchen für Kinder. Das Schweizer Fernsehen zeigte sein Spiel "Der Zouberer als Choch".

Diese Amateur-Handpuppenbühne sieht ihre künstlerische Aufgabe in dreifacher Hinsicht:

- 1) dem schönen Kasperlspiel seinen Sinn wieder zu geben
- 2) das Kasperlspiel neu zu verbreiten
- 3) dem Kasperlspiel zu einer neuen Zukunft zu verhelfen.

Roland Jeanneret und seine Mitarbeiter spielen mit der Bühne und zum Teil mit den Puppen, die ihnen der Zürcher Handpuppenspieler Adalbert Klingler geschenkt hatte, nachdem er selber aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr spielen konnte und durfte.

B e r n : Puppentheater Lorgnon 6

Die Spielgruppe Lorgnon - hinter diesem Namen verbergen sich junge Berner Künstlerinnen - hatte sich mit ihrer ersten Puppeninszenierung im Jahr 1970 einen guten Start im Schweizer Puppenspielschaffen errungen. Während eines ganzen Jahres dauerten die Vorbereitungsarbeiten zu der polnischen Fabel "Das schöne Gesicht" von Leszek Kolakowski.

Diese Geschichte des armen Jünglings mit dem schönen Gesicht, das er für die Ewigkeit erhalten möchte und zu diesem Zwecke einen Koffer kauft, um das Gesicht werktags darin zu versorgen, zeigte die Berner Spielgruppe als sehr schöne Puppenpantomime zu der originalen Bühnenmusik. Die Hauptfigur des Jünglings war eine grosse Handmarotte, der, je nach Situation, eine oder beide Spielerhände geliehen wurden. Daneben wirkten noch über zwei Dutzend Stabpuppen mit, hinter dem Geschehen rollten 120 m Bühnenbild ab.

"Die Mitarbeiter des "Lorgnon"-Theaters haben die Puppentheaterkunst um eine Spezialität bereichert, die neu ist, puppenge-mäss und verblüffend in ihrer Wirkung... Was sich da abspielt, wird zum magischen Geschehen. Bildmagie, Magie der bewegten Form und der Farben..."

Die Theatergruppe Lorgnon ist zur Zeit mit Vorbereitungen für eine weitere Puppeninszenierung beschäftigt.

B e r n : Spielgruppe Matte 7

Nach mehrjähriger Vorbereitungszeit zeigte die über dreissigköpfige Puppenspielgruppe Matte, unter der Leitung von Frau Rosmarie Steiner, 1973 Bertolt Brechts "Furcht und Elend des dritten Reiches" mit riesengrossen, menschenähnlichen Stabpuppen.

Auf einer drei Meter breiten Bühne agieren diese lebensechten Figuren, sorgfältig gekleidet, mit kunstvollen Perücken und Glasaugen. Gereimte Texte auf Projektionswänden führen die Szenen ein. Der brechtsche Text, ohne jede Veränderung, kommt ab Tonband.

In seiner Besprechung der Aufführung bedauert Gustav Gysin den riesigen Arbeitsaufwand, bei dem künstlerisch so wenig herausgeschaut hat:

"Falsch gestellt wurden die Weichen mit dem Entschluss, den Realismus der insgesamt neun ausgewählten Szenen mit den Puppen nachzuvollziehen. Diese erinnern an Wachsfiguren. Die verwendeten Requisiten sind oder wirken "echt". Im Spiel wird das Personentheater imitiert... Puppen sind Embleme, Symbole, Sinnbilder für die Wirklichkeit. Je wirklicher das Geschehen, desto typenhafter müssen die Puppen sein. Hier verfiel man, weder der Vorlage, noch dem Medium Puppentheater gewachsen, ins Gegenteil."

B e r n : Monica Demengas Stab- und Schattenbühne 8

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne.)

B i e l : Die Handpuppenspielerin Renate Amstutz 9

Als hauptberufliche Kindergärtnerin schafft Renate Amstutz ihre Puppenspiele hauptsächlich für die Kleinsten. Die Puppen und Requisiten stellt sie alle selbst her. Am meisten Spass aber macht ihr das Erfinden von neuen Spieltexten. So sind im Paul Haupt Verlag, Bern, von ihr bis jetzt auch schon drei Bändchen mit Kasperstücken erschienen:

"Chulla di Rulla"

"Es Hämpfeli farbigi Chrügeli"

"Fischeli z'Morge und Chräbseli z'Nacht"

Renate Amstutz sagt von sich selbst, dass sie das Handpuppenspiel nicht systematisch, sondern nur aus Lust und Freude betreibe. Das merkt man ihren Darbietungen denn auch an: Sie zeigt mit ihren liebenswerten Figuren unbeschwertes, geradliniges Puppentheater, das, gerade wegen seiner Schlichtheit, nicht nur Kindergartenschüler, sondern auch Erwachsene zu erfreuen vermag.

Ausserdem hat sie als Assistentin von Therese Keller in manchen Herzbergkursen vielen puppenspielbegeisterten Frauen das Herstellen von Handpuppen und das Spielen mit solchen beigebracht.

B u o c h s : Käthy Wüthrich ⑩

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne.)

C o i n t r i n : Pannalal's Puppets 11

Während ihres Indien-Aufenthaltes im Jahre 1971 lernten die jungen Welschen Tina und Michel Perret-Gentil die Kunst der indischen Marionettenspieler kennen und lieben.

Unter Anleitung der "Bhartiya-Lok-Kala-Mandal-Gruppe", einer indischen Marionettentruppe, die schon oft in Europa gastierte, lernten die beiden Schweizer solche indische Fadenmarionetten, Kathpulti genannt, selber herstellen und damit spielen.

Mit diesen kleinen, holzgeschnitzten Figuren, die an Stelle der Beine nur einen farbenprächtigen Rock besitzen, der vom Spieler kunstvoll herumgewirbelt wird, und unter dem sich manchmal eine zweite Puppe verbirgt, zeigen die Perrets nun fantastische Tänze und akrobatische Kunststücke zu indischer Musik. Diese rasante Art von Puppenführung erfordert grosse Geschicklichkeit. Tina und Michel Perret haben es darin schon weit gebracht.

Gegenwärtig arbeiten sie an einem Stück über Wilhelm Tell, das sie nach indischem Marionetten-Vorbild inszenieren und spielen möchten.

D e n e z y : Marionettes Elzévir 12

So nennt sich die welsche Puppenbühne, die seit April 1972 besteht und von Carmen und Jean-Claude Issenmann geleitet wird.

Bis jetzt sind sechs Inszenierungen entstanden, die von den beiden Spielern vor allem in welschen Schulklassen gezeigt wurden. Anschliessend an die Vorstellungen diskutieren die Issenmanns mit den jungen Zuschauern über das Gesehene und zeigen ihnen auch, wie man selbst einfache Figuren für das Puppentheater herstellen kann.

Carmen und Jean-Claude Issenmann spielen mit lustigen Stabpuppen, die, nicht grösser als 50 cm, alle kugelrunde Köpfe mit kugelrunden Nasen und Schlenkerarme besitzen.

Daneben haben die Issenmanns ein ganzes Sortiment von ausgefallenen Tierfiguren aus Karton, Steckblumen und Steckrequisiten.

Die Bühne Carmen und Jean-Claude Issenmanns weist drei verschieden hohe Spielebenen auf, wo die Puppen ständig auf- und niedertauchen und ihre Spässe vollführen, im neuesten Stück "Pic-Lune", welches 1973 entstand, sogar ganz ohne Worte. Die Geschichte vom kleinen Jungen, der unbedingt den Mond haben möchte, weil er so verliebt in ihn ist, ist eine bunte Folge von Einfällen und Gags, die vor allem die visuellen Bedürfnisse der Zuschauer befriedigt.

Carmen und Jean-Claude Issenmann zeigten dieses Spiel, das sie übrigens in nächster Zeit auch in der deutschen Schweiz vorführen möchten, an der Puppentheatertagung 1975 in Genf, und Gustav Gysin meint dazu:

"... Man muss sich lösen von allen Vorstellungen, die man bisher mit dem Begriff Puppentheater für Kinder verband, um Pic-Lune zu verstehen und zu geniessen. Doch Kinder sind ja Neuem gegenüber ganz offen, akzeptieren, was man ihnen vorspielt, wenn nur etwas passiert da oben auf der Bühne, wenn ihr Schaubedürfnis neue Nahrung erhält..."

Carmen und Jean-Claude Issenmann betreiben das Puppenspiel einzig aus Leidenschaft zum Metier, und sie formulieren ihre Tätigkeit so:

"Nous ne sommes ni gendarmes, ni voleurs, ni pédagogues. Les marionettes ont leur vie propre qui nous échappe un peu. Les enfants aussi. Y a-t-il une situation aussi passionnante que marionettiste?"

D o r n a c h : Marionettentheater Felicia

Diese anthroposophische Marionettenbühne wurde am 14. April 1934 mit Goethes Singspiel "Scherz, List und Rache" (Musik von Max Schuurmann) eröffnet.

"... Das Werklein wurde auf dem kleinen Marionetten-Theäterchen von Richard und Erika Bargum ganz entzückend dargestellt. Vor allem war der alte Doktor ein prächtiger Charakterkopf, und die Bewegungen der Marionetten hatten eine Lebendigkeit und Sicherheit, die verriet, dass die beiden Leiter des Theäterchens bereits grosse Uebung in der Führung von Marionetten besitzen. Was aber das Stücklein besonders schmackhaft machte, war die Musik, die Max Schuurmann dazu komponiert hat...", "steht in der "National Zeitung", Basel, vom 25.10.1934.

Heute besitzt das Theater einen eigenen Saal mit hundert Plätzen und steht unter der Leitung von Matthias Ganz. Jährlich entstehen 1 - 2 Neuinszenierungen. Die wichtigsten Spiele des Repertoires sind:

"Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiss"	"Kasper, Hex und Einmaleins"
"Kasper geht auf Reisen"	"Sommerrätsel"
"Kasper schickt den Teufel heim"	"Fee Wunderidei"
"Die drei Wünsche"	"Waldkönig Laurin"
"Genoveva"	"Rotkäppchen"
	"Die acht Gulden"

Als Mitarbeiter an dieser Bühne wirkten und wirken mit:
Jan Stuten, Leopold van der Pals, Friedhelm Gillert, Max Schuurmann als Komponisten;
Gerda und Hilde Langen, Richard und Erika Bargum und Günther Oling als Puppengestalter;
Jan Stuten, Hilde Langen und Hilde Boos-Hamburger als Bühnenbildner.

E b n a t : Toggenburger Handpuppenbühne

Christian Wiher, ausser Primarlehrer auch noch Hilfslehrer am Kindergärtnerinnenseminar Sonnegg, ist der Initiant der Toggenburger Handpuppenbühne.

Zusammen mit seiner Frau gestaltet er die Puppen und Kostüme. Er selbst ist verantwortlich für die Textgestaltung, die

Regie, die Bühnentechnik. Seine Seminaristinnen schliesslich spannt er als Puppenführerinnen und Sprecherinnen ein. Nebenbei arbeitet Christian Wiher aber auch noch für das St. Galler Puppentheater und zeigt an kantonalen Lehrerfortbildungskursen, wie man Puppen herstellt und mit ihnen spielt.

Wichtige Inszenierungen bis heute sind:

"Zwerg Nase"	"Der gestiefelte Kater"
"Die Mondlaterne"	"Das Gotteskind"
"Rumpelstilzchen"	"Die verkaufte Stimme"
"Bremer Stadtmusikanten"	

G e n f : Ursula Tappolet's "atelier de marionettes" 75

In ihrem Wohnhaus in Corsier-Port bei Genf hat sich die Deutschschweizerin Ursula Tappolet, von Beruf Heilpädagogin und Journalistin, ein "atelier de marionettes" eingerichtet. Seit 1969 führt sie hier Kinder und Erwachsene in die verschiedensten Arten von Puppenspiel ein.

Die Teilnehmer sind nach Alter und Geschicklichkeit in kleine Gruppen eingeteilt. Es gibt heute bereits sechs Kinderklassen, eine Erwachsenengruppe und Problemkinder, denen Frau Tappolet Einzelunterricht erteilt, bis ihre Schwierigkeiten soweit gelöst sind, dass sie in einer Gruppe mitarbeiten können.

Frau Tappolet ist nämlich davon überzeugt, dass das Puppenspiel ein wirksames Hilfsmittel zur Bewältigung menschlicher Probleme darstellt. Sie bezeichnet es als "Dynamit und Balsam für die Seele."

So paradox es tönt, Puppen sind ein äusserst explosives Material. Die Explosion, die sie verursachen können, findet in der menschlichen Seele statt. Wenn man nämlich einem Problemkind (oder auch einem Problem-Erwachsenen) Puppen zum Puppenspiel in die Hand gibt, oder es, weit besser, anleitet, sich solche selber herzustellen, wird es mit immer wieder verblüffender Deutlichkeit und Direktheit sehr rasch seine Schwierigkeiten, meist sogar deren Kern formen, ausdrücken und verarbeiten. Das Puppenspiel erweist sich geradezu ideal für die Behandlung von Menschen, die mit dem Leben nicht fertig werden, durch Krisen gehen."

Im "atelier de marionettes" werden die verschiedensten Puppen gebastelt. Für die Kleinsten sind Fingerpüppchen am geeignetsten, Stab-, Handpuppen und Masken sind bei den Jugendlichen sehr beliebt, und die Erwachsenen wagen sich auch an komplizierte Fadenmarionetten. Für therapeutische Zwecke scheinen Ursula Tappolet die einfachen Handpuppen aber am geeignetsten zu sein:

"... Man schlüpft in sie hinein, physisch so gut wie psychisch. Auch Erwachsene spielen ihre Lebenskrisen sehr oft mit Handpuppen sozusagen heraus... Der Therapeut hat meist ein Set Handpuppen. Meines Erachtens ist es aber viel besser, wenn sie vom Patienten selbst gemacht werden und genau die Form und Aussage erhalten, die sie sozusagen haben müssen. Eine Mutterfigur kann zur Hexe oder Fee geraten, ein Vater gross und königlich oder verwachsen und dämonisch sein..."

Frau Tappolet hat viele Schüler, die ihre familiäre Situation im Puppenspiel darstellen und sie dadurch oft bewältigen können.

An der Puppentheatertagung 1974 in Zug zeigte die "Aufführungsklasse" zwei Spiele, zu denen sie die Figuren alle selbst hergestellt hatten.⁴⁵⁾ Die Idee zum Stück "Un oeuf à la coque" stammte von einem achtjährigen Buben und zeigte die skurrile Geschichte von einem Besen, der, nachdem ihm lange eingeredet wurde, ein Ei zu legen, es auch tut. Die Kinder spielten die amüsante Erzählung hinter einem Paravent mit grossen, farbigen Stabpuppen.

Das zweite Stück, "Juliette, un accident", spielten sie mit den verschiedensten Puppen. Sie wurden von einem Gastspiel des amerikanischen "Bread and Puppet Theatre", das in Genf gastiert hatte, zu dieser Spielweise animiert.

"Mit einem beeindruckenden Arsenal an allegorischen Maskenfiguren, Stock- und Handpuppen setzen die Kinder starke dramatische Akzente; ein Ausrufer und ein Paukist sorgen für kräftige Theatralik und die nötigen Szenenüberschriften. Zwei Handpuppen auf der Hinterbühne kommentieren das irdische Geschehen aus der Sicht des satten Bürgers und gelangweilten Spiessers. Eine übermenschengrosse Figur im Hintergrund

45) Siehe Programm im Anhang.

wird am Schluss in einer Art Triumphzug, von goldenen Masken begleitet, ins Publikum getragen. Der Mensch hat über das Auto gesiegt, das keine Seele haben kann, auch wenn die plötzlich erscheinenden Teufel das noch behaupteten (Handschuh-Puppen, die unvermittelt unter grossen Tüchern hervorgestreckt werden...) Es hat gezeigt, was Kinder zustande bringen, wenn ihnen die ganze "Schatztruhe" des Figurentheaters geöffnet wird und ihre gestalterische Fantasie Feuer fängt. Form und Gehalt befruchten sich in einem solchen Entwicklungsprozess wechselseitig. Der Gruppenleiter muss nur Anregungen geben, die Fantasie lenken und vielleicht dann zügeln, wenn dem Zuschauer zuviel zugemutet würde." (aus einer Besprechung von Gustav Gysin).

Mit "Juliette, un accident" wollten die Kinder ursprünglich ein Stück über "Mensch und Technik" zeigen, doch überlagerten religiöse Probleme diese Thematik, da die Kinder sich stark für diese Fragen interessierten und sie im Spiel verarbeiteten.

Ursula Tappolet ist vollkommen ausgelastet mit ihren Puppenspielskursen, aber sie hat ihre Arbeit gern:

"Im Ganzen ist es eine erschöpfende Arbeit, reich an Geld wird man nicht dabei, doch leben lässt sich davon. Die Kinder zahlen in anderer Währung, die den Aufwand wert ist."

G e n f : Marionettes de Genève 

E m b r a c h : Hans Bleischs Stabpuppen 

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühnen)

H e e r b r u g g : Heerbrugger Marionettentheater 

Diese Bühne, die 1963 als Marionettenvereinigung Heerbrugg gegründet wurde, wird nebenberuflich geleitet von Egon und Susi Uebersax. Ihnen zur Seite stehen immer etwa zehn Helfer. Ein kleines ehemaliges Jägerhäuschen wurde zum Marionettentheater mit 30 Plätzen. Hier werden 20 - 25 Vorstellungen pro Jahr gezeigt. Es sind vor allem Stücke für Kinder, da es den Initianten bis jetzt nicht gelungen ist, sich ein zahlreiches konstantes Erwachsenenpublikum zu schaffen.

Die wichtigsten Inszenierungen für Kinder sind:	Als Erwachsenenstücke entstanden:
Die Bremer Stadtmusikanten	Die Entführung aus dem Serail
Frau Holle	Der Prozess um des Esels Schatten
Rumpelstilzchen	Aucassin und Nicolette
Der Froschkönig	Der Guschti und sy Frou Nelli

H e n g g a r t : Hanspeter Bleischs Stabpuppen 19
(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne)

L a u s a n n e : Marionettes de la Rose des Vents 20

Die welsche Puppenbühne "Windrose" besteht schon seit dem Jahre 1964. Ihre Spielweise hat sich aber in den letzten vier Jahren stark gewandelt, und sie hat mit ihren neueren Produktionen auf sich aufmerksam gemacht. Die Leiter, Suzanne und Daniel Brunner, liessen sich nämlich an einem Puppenspielkurs, der im Centre Dramatique de Lausanne (CDL) stattgefunden hatte, von den Vorführungen des Franzosen Yves Védrenne so begeistern, dass sie beschlossen, diese Spielart (Védrenne propagierte das Spiel mit grossen Papierfiguren auf offener Bühne) auch für ihre Bühne zu übernehmen. Sie fertigten für ihre nächsten Produktionen solch lebensgrosse Bristolfiguren an. Auf diese Weise inszenierten sie Szenen aus dem "Dschungelbuch", die Suzanne Brunner für das Theater bearbeitet hatte, "Peter und der Wolf" von Prokofiew sowie die beiden selbsterfundnen Stücke "Vent'y feuille" und "La veritable histoire de Futbollofil".

Zum berühmtesten Stück aber wurde "Vert de Pomme", das 1974 mit finanzieller Unterstützung des CDL zustande kam. Mit dieser Produktion gastierten sie auch am 2. internationalen Puppentheaterfestival in Stockholm im April 1975. (Als zweiter Schweizer Vertreter hatte noch Michel Poletti mit "Bartélémy" teilgenommen.)

Suzanne und Daniel Brunner zeigen die Geschichte des kleinen Herrn "Apfelgrün", der beim Schachspiel eingeschlafen ist und nun die wunderbarsten Dinge erlebt, mit grossen Stabmarionetten, die sie auf der offenen Bühne sichtbar führen. Sie selbst

spielen auch mit, indem sie sich Masken aufsetzen. Zu der Verwendung von Marionetten und Masken sagt Suzanne Brunner:

"Des masques ont été incorporés à ce spectacle de marionettes pour différencier l'importance des personnages mis en présence. Le roi, la reine, qui représentent l'autorité, même bafuée, sont des acteurs masqués, alors que les soldats sont des marionettes. D'autre part, le masque a été utilisé aussi pour exprimer plus aisément certaines situations."

Die Bühnenbilder wurden als Dias auf eine Leinwand von 2 x 2 m projiziert, und zwar sind es Grossaufnahmen von Tellern, Gläsern, Bestecken, die vom Zuschauer als Landschaften und Gebäude interpretiert werden müssen.

"... In Reihen aufgestellte Gläser stellen den Glaspalast dar, aufgewölbte Tischmatten sind Hügel... Das ist eine geschickte Verwendung von Diaprojektionen. Zusammen mit den stilisierten Masken und Marionetten ergibt sich von Farbe, Form und Material her eine szenographische Einheit."

Die eigenwillige Inszenierung kam denn auch beim internationalen Fachpublikum sehr gut an.

L u g a n o : Piccolo Teatro (Théâtre Antonin Artaud) 21

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne)

O r b e : Pierre Pedroff et ses Marionettes 22

Pierre Pedroff, sein eigentlicher Name lautet Pierre Borig, ist seit vielen Jahren der bekannteste Handpuppenspieler der welschen Schweiz. Sein grosses Vorbild ist das "Lyoner Guignol". Sowohl seine Puppen als auch viele seiner Texte tragen unverkennbare Züge des französischen Handpuppentheaters des 19. Jahrhunderts in Lyon.

1954 ist das Gründungsjahr der Bühne Pedroffs. Doch erst seit 1968 reist er als Berufspuppenspieler mit seinem selbstgebauten "castelet", der Handpuppenbühne, in alle Teile der französisch sprechenden Schweiz. Er spielt, oft unter freiem Himmel, vor allem für die Kinder.

Eine der ersten Handpuppen von Pierre Borig-Pedroff. Sie nennt sich "Sir John Mac Harrycower" und spielte mit im Stück "Guignol en Ecosse", 1958. Sie befindet sich heute in der Schweizerischen Theatersammlung in Bern.



Lange zeigte Pedroff lautes, derbes Kaspertheater. Doch dann wandelte sich sein Stil allmählich, und heute bietet er den Kindern zusammen mit seiner Frau Madeleine, die für alle Puppen die Kostüme näht, differenzierte, auch Erwachsene ansprechende Handpuppeninszenierungen. Oft sind es ausländische Märchen, die von ihm für die Bühne umgearbeitet werden.

"Tatsächlich war Pedroff von all der Kritik an seinem gewalttätigen Jahrmarktskasper, dem "Guignol", doch etwas erschüttert worden. Und hatte dann mittels Tonband und Film von der Bühne her so nebenbei die Reaktion seiner Zuhörer kontrolliert. Was ihn dann zur Besinnung brachte. Traumatisierte, sensible Kinder mit zugehaltenen Ohren und erschreckten Gesichtern, brüllende, johlende, robustere, die ausser Rand und Band gerieten. Wenn einer Kritik so versteht, kann nur Positives entstehen. Eben das, was wir heute in Pedroffs Theater geniessen", meinte Ursula Tappolet.

Der initiative und vitale Künstler, der ununterbrochen mit einer reichen Sammlung der verschiedensten Puppen und unzähligen Dias immer wieder auf die Existenz des Puppentheaters aufmerksam macht, verwirklichte im April 1974 einen lang gehegten Traum, indem er in der ehemaligen Kirche in Orbe, im Waadtland, das erste schweizerische Puppenmuseum eröffnete. Alle Ausstellungsobjekte, 250 Puppen aus aller Welt und viele theatergeschichtliche Dokumente, stammen aus seiner eigenen Sammlung.

O t t i k o n : Die Loosli-Marionetten 23

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne)

T h a l w i l : Der Puppenspieler Charli Schluchter 24

Der gelernte Gärtner gründete seinen Ein-Mann-Theaterbetrieb im Jahre 1970. Zuvor hatte er in verschiedenen Theatern Bühnenluft geschnuppert, indem er verschiedentlich als Bühnenarbeiter und Bühnenbildner tätig war. Bei Peter W. Loosli war er dann eine Zeitlang als Puppenführer beschäftigt gewesen, wo er das Metier des Puppenspiels kennenlernen und studieren konnte.

In Fachkreisen bekannt wurde er mit seinem selbstverfassten Stück "Di sibe chline Röver", das er 1971 zum erstenmal zeigte. Er hatte dafür kombinierte Stab-Handpuppen mit überdimensional grossen, gedrechselten Lindenholzköpfen geschaffen. Die Gesichter sind stellenweise ausgehöhlt, und die Augen sitzen an Stielen in diesen Löchern. Eine starke Anlehnung an den Kasper von Fred Schneckenburger lässt sich nicht verleugnen. Das Stück selbst ist ein Loblied auf die Freundschaft: "Sieben Kinder trotten in den Wald, weil es ihnen zu Hause an Liebe und Verständnis gebricht... Zu Johnni, dem Lehrerschreck, stösst Fritzli, der Hosebisler. Diese bilden bald mit dem chronischen Faulenzer Alex zusammen ein Trio. Jeder Neuankömml-

"Di sibe chline Röver". Stab-Handpuppen, entworfen von Charli Schluchter, 1971. Der Kopf der Figur ist auf einem langen Stab befestigt, mit welchem der Spieler die Puppe mit einer Hand führt. Mit den Fingern der andern Hand schlüpft er in die Filzhändchen der Puppe. Diese Kombination ermöglicht grosse und relativ schwere Puppenköpfe.



ling wird nun nach seinen Erfahrungen mit den Erwachsenen befragt, und als Bestätigung für seine Aufnahme in die Bande singen alle eine weitere Strophe des Räuberliedes..."

Zuletzt, als das Septett vollständig und von Hunger geplagt ist, überfallen die Bandenmitglieder einen Bauernhof, um sich etwas Essbares zu verschaffen. Das Vorhaben misslingt. Doch der Bauer ist freundlich und gibt den "Räubern" zu essen. Ja, sie dürfen sogar bei ihm auf dem Hofe bleiben und im Betrieb mitarbeiten.

Damit die sieben Kerlchen von den Kindern besser unterschieden werden können (sie sehen sich doch alle sehr ähnlich), spricht jeder einen andern Schweizerdialekt, und Gino, der Fremdarbeiterjunge, erquickt das Publikum mit seinem gebrochenen Deutsch. Es ist ein sprachliches Kabinettstück, das Schluchter und seine Mitspielerin, die life sprechen, hier vollbringen. Die Musik, komponiert von Michel Seigner, und die Geräuschkulisse kommen ab Tonband.

Da die beiden Spieler nie sieben Puppen zugleich führen können, hat Schluchter unterhalb der Spielleiste eine Steckvorrichtung angebracht, wo die gerade nicht Agierenden hineingesteckt werden können und so doch präsent sind.

Als Vorlage zu seinem nächsten und neuesten Stück, dem Stabpuppenspiel "Di chli Häx", diente Otfried Preusslers berühmtes Kinderbuch "Die kleine Hexe". Schluchter hat dieses Märchen der lieben, kleinen Hexe, die nur Gutes zaubern will, ins Zürichdeutsche übersetzt und für die Bühne bearbeitet. Er schuf dazu grosse, klare Stabfiguren, deren Köpfe diesmal aus Metallfolie mit Kartonkaschierung gefalzt worden sind.

Damit die Kinder ob soviel Hexentreiben auf der Bühne ja nicht erschrecken, führt Schluchter sie ins Geschehen ein, indem er ihnen am Anfang die Puppen vorführt und ihnen demonstriert, wie man damit spielt. Zusammen lernen sie dann das Hexenlied, das von M. Steiger komponiert worden ist.

Schluchter konnte mit dieser Inszenierung einen Monat lang jeweils am Mittwoch- und am Samstagnachmittag im Neumarkttheater in Zürich gastieren, was für einen Puppenspieler schon einiges bedeutet. Da er selbst kein festes Theater besitzt, geht er jetzt mit der "kleinen Hexe" auch auf Tournee.

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne)

W i n t e r b e r g : Der Puppenspieler Rudolf Mettler (26)

Nachdem Mettler nach der Matura ein Jahr an der "école de théâtre Jacques Lecoq" in Paris zugebracht hatte, eröffnete er 1968 sein eigenes Puppentheater. Er schreibt alle Stücke selbst, fertigt die Handpuppen dafür an und spielt auch allein in seiner einfachen Bühne. Wenn er sich nicht dem Puppenspiel widmet, schreibt er Kurzgeschichten und Gedichte - einige davon hat er schon veröffentlicht -, ausserdem macht er Hörspiele für das Schweizer Radio.

Die meisten seiner Handpuppenstücke sind für Kinder gedacht. Sie sind alle phantasievoll und lebendig und vermögen ein kindliches Publikum aufs beste zu unterhalten.

Die berühmteste Inszenierung für Kinder ist wohl "De schlau Hans". Hans kommt aus Stein am Rhein. Er trägt eine "Dächli-kappe" und hat ein offenes und ein zugekniffenes Auge. Seinen Eltern ist er davongelaufen, um der Welt zu beweisen, was für ein gescheiter Kerl er sei. Er ist um Antworten nie verlegen und hat für alle, die Probleme haben, eine "patente" Lösung bereit. Mit Hilfe der Kinder, die Hans unterstützen, hilft er zum Beispiel einem Zahnrad, das Zahnweh hat, oder er gibt einem einsamen Elephäntchen eine noch einsamere Blume in Obhut, womit beiden gedient ist.

Da Mettler ohne Tonband arbeitet, kann er wunderbar auf das kindliche Publikum eingehen und ist jederzeit bereit zu improvisieren. Damit erreicht er ein aktives Mitgehen der kleinen Zuschauer, die begeistert von der Möglichkeit des Helfens und Ratens Gebrauch machen.

Mettlers Puppen und Dekorationen können weder als schön noch als kunstvoll bezeichnet werden. Es sind einfach konstruierte Figuren, oft aus Karton und Papier, die mit grellen Farben bunt bemalt werden, die aber ihrer Farbigkeit wegen die Wirkung vor allem auf Kinder nicht verfehlen.

Die Sympathie zum schlauen Hans ist so gross, dass die meisten sein Lebenslied schon beim zweitenmal tüchtig mitsingen:

"Ich bi de schlau Hans vo Stei am Rhy
Min Vater isch no vil schläuer gsi
er hät amig zu de Mueter gseit,
ich glaub de Hans isch abverheit."

Mettler schrieb auch ein ausgesprochenes Erwachsenen-Stück:
"Auf den anderen Seiten". Die Szene erinnert stark an Beckett:
Zwei Typen, der rothaarige, lange Paule und der kleine Karl-
chen mit einem zu grossen linken Ohr stehen an der rechten
Spielleiste und möchten gerne zu der linken hinüber. Dort
liegt eine geheimnisvolle, rote Kiste. In der Mitte aber ist
ein Graben, und das Unterfangen gestaltet sich deshalb als
ziemlich schwierig und mühsam. Das ganze Gespräch der beiden
dreht sich nur um die Kiste und deren vermeintlichen Inhalt.
Endlich schaffen sie gemeinsam die Ueberquerung und machen sich
ans Oeffnen der "Wunderkiste". Sie heben den Deckel und ziehen
nacheinander leere Kisten hervor, jede kleiner als die vorher-
gehende.

"Die Erwartung der beiden hat sich nicht erfüllt. Sie sind,
zusammen mit den Zuschauern, die Genarrten."

Mettler besitzt kein eigenes Lokal und zieht, wie so viele
andere auch, als fahrender Puppenspieler in der Schweiz herum.

W i n t e r t h u r : Kleine Marionettenbühne Winterthur

Diese Bühne wird nebenberuflich geleitet vom Ehepaar Trudi
und Peter Bienz, die ihre ganze Freizeit seit 15 Jahren in
den Dienst des Puppenspiels stellen.

1960 entstanden die ersten Inszenierungen, die beiden Grimm-
Märchen "Die Bremer Stadtmusikanten" und "Frau Holle". Trudi
und Peter Bienz zeigten diese Marionettenspiele vor Schul-
klassen. Bald folgten weitere Einstudierungen wie das Ander-
sen-Märchen "Das Mädchen mit den Schwefelhölzern" und ein
modernes Märchen, "Der Kran", welches vor allem für Erwachsene
gedacht ist. Bis zum Jahre 1971 spielte die Gruppe hauptsäch-
lich während des Winters in den verschiedensten Lokalen.
Dann erhielten sie im spätgotischen Waaghaus an der Marktgasse
in Winterthur ihr langersehntes eigenes Theaterlokal. Als
Eröffnungsvorstellung zeigte man das 13-teilige Kabarettpro-

gramm "Episoden, Episödeli", welches sich schon seit einigen Jahren im Repertoire befand, aber immer wieder gern aufgeführt wird.

Im Waaghaus werden pro Saison ungefähr 15 Abendvorstellungen und 20 Kindervorstellungen gegeben. Daneben ist das Haus immer wieder der Ort für Gastspiele in- und ausländischer Puppenspieler. Sogar Obrazow zeigte hier, als er im Oktober 1975 in der Schweiz war, sein Solo-Programm.

Für ihre unermüdliche Arbeit am künstlerischen Puppenspiel erhielten Trudi und Peter Bienz 1973 sogar die Anerkennungs-gabe der Stadt Winterthur, einen mit 5000 Franken dotierten Auszeichnungspreis.

Nachdem man bis jetzt immer nur mit Marionetten gespielt hatte, entstand 1972 das Schattenspiel "Die Nachtigall" nach dem gleichnamigen Märchen von Andersen. Zu den Beweggründen, die Puppenart zu wechseln, sagt Trudi Bienz:

"... Die Liebe zum Schattenspiel schlummerte schon lange in uns. Rudolf Stössels reizende Darstellung von "Luchsens Neckar-reise" weckte diese Liebe erstmals richtig... Das Spiel mit den Schatten erscheint mir als poetischste Form des Figuren-theaters, eine ästhetische Lyrik von bisweilen recht drama-tischer Ausdruckskraft... Schattenspiel heisst Spiel mit absoluter Beschränkung. Das zweidimensionale Bild verlangt grösste Stilisierung, um nicht zu sagen Symbolik... Für uns war es ein fortwährendes Suchen, ein beglückendes Staunen über die neu entstandenen Möglichkeiten."

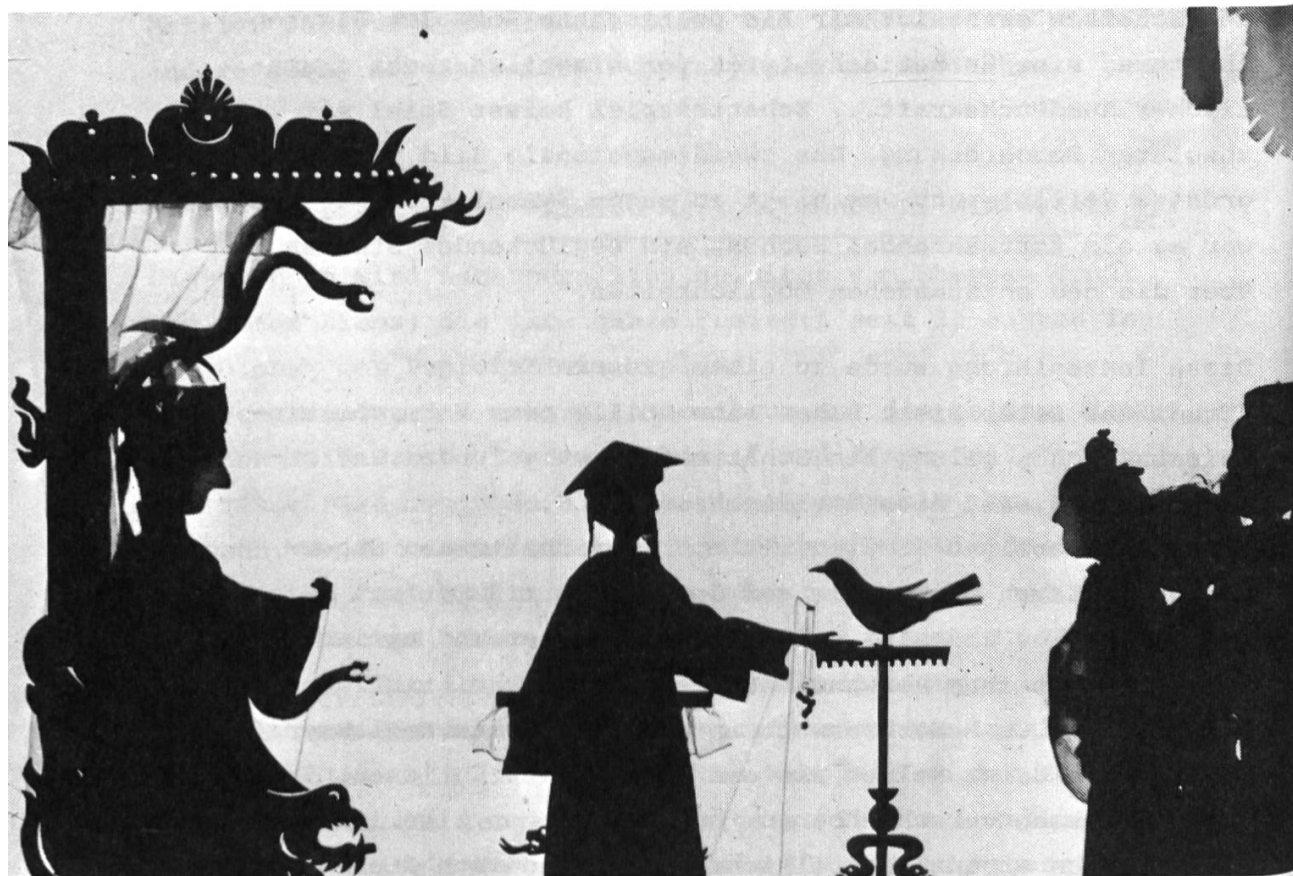
Diese Inszenierung wurde zu einem grossen Erfolg.

"Trudi und Peter Bienz haben eine völlig neue Form von hin-reissend schön gelungenen Schattenfiguren gefunden und ge-schaffen. Es sind dies dreidimensionale Stabpuppen aus durch-scheinend farbigen Stoffen mit roh zugeschnittenen Sagex-Köpfen. Dadurch wirken sie auf dem Schirm träumerisch leicht, fast körperlos und sind sehr viel reizvoller und agiler zu handhaben als ihre Verwandten, die scherenschnittartigen Flachfiguren... Bemerkenswert in der "Kunst des Weglassens" erwies sich Heinz Keller als ein Meister der Kulissen. Seine auf Holzrahmen verschiebbaren, aus Feinkarton ziselierten Dekorationen ergänzten stilsicher und harmonisch die in ihrer

Transparenz an chinesische Holzschnitte erinnernde Farbschat-
tenbilder..." (aus einer Kritik von Johanna Itin, pp 43,1974)

Als neueste Produktion zeigen die Winterthurer das Märchen vom "Kalif Storch", diesmal aber wieder mit Marionetten. Sie schufen dazu zwei Fassungen, eine für Erwachsene und eine Dialektbearbeitung für Kinder. Das Hauptanliegen der Beteiligten bestand darin, den orientalischen Reiz dieses Märchens sichtbar zu machen, ohne dabei in eine süsslich-kitschige Darstellung zu verfallen. Dies ist ihnen offenbar gut gelungen, denn es ist wiederum die Ausstattung, die besticht:

"... Das Prunkstück der Inszenierung sind die Bühnenbilder. Sie sind grosszügig konzipiert, lassen dem Bewegungsablauf alle Möglichkeiten, sind doch voll feinsten Atmosphäre und bieten ganz reizvolle technische Effekte. So beim Gemäuer der verzauberten Prinzessin, wenn die beiden Störche zuerst vor einem verfallenen Tor stehen, das sich dann auf offener Bühne bei abdunkelndem Licht zu einem winkligen Mauerlaby-



rinth entfaltet, so dass die perfekte Illusion entsteht, man betrete mit den Figuren den Handlungsort. So auch auf dem Dach des Palastes, wo Kalif und Wesir in Storchengestalt dem Triumph des Usurpators zusehen. Im Vordergrund eine Terrasse mit den Vollmarionetten, im Hintergrund, etwas verschoben, ein Strassenzug mit vielen ganz kleinen Statistenpuppen, was dem Bild eine unwahrscheinliche Tiefe und Dimension gibt," schrieb Tobias Ryser in pp 45.

Es darf als grosses Glück für das Puppenspiel bezeichnet werden, wenn sich Leute wie Trudi und Peter Bienz und ihre Helfer als "Nichtprofessionelle" so ernsthaft und sorgfältig mit dem Medium auseinandersetzen und es dadurch mit ihren Beiträgen bereichern.

W i n t e r t h u r : Handpuppenbühne Martin Spühler (28)

Martin Spühler, eigentlich gelernter Hochbauzeichner, übt seinen Beruf nur noch dann aus, wenn ihm seine Puppentheaterarbeit dazu Zeit lässt, und dies ist heute nur noch sehr selten der Fall. Meistens ist Spühler damit beschäftigt, ein Märchen zu schreiben oder Puppen für ein geschriebenes Stück herzustellen und dann mit der fertigen Produktion herumzu-
reisen und Handpuppenvorstellungen zu geben.

Bis heute hat der dreissigjährige Künstler, der in Winterthur wohnt, rund zehn Märchen verfasst. Meistens sind es heitere Dialektstücke, die sowohl die Kinder als auch die Erwachsenen unterhalten sollen. In seinem Repertoire gibt es jedoch auch zwei Tendenzstücke mit erzieherischem Charakter. Das erste befasst sich mit dem Problem der Zahnkaries. Das Stück spielt in einer überdimensionierten Mundhöhle, und die Hauptpersonen sind der Schlechteufel und die Zahnfäulnishexe. Das andere wurde ihm vom World Wildlife Fund in Auftrag gegeben und hat die Umweltverschmutzung zum Thema.

Aus allen möglichen Textilien kreiert Spühler seine Mimik-Handpuppen zu den selbstgeschriebenen Texten. Etwas vom Wichtigsten an seinen Puppen sind für Spühler die Augen. Aus einer Riesenauswahl von Knöpfen wählt er jeweils das passendste Augenpaar für die Figur aus.

Er schreibt aber nicht nur die Stücke und schafft die Puppen

dazu, sondern er bestreitet auch als Alleinspieler die Auf-
führungen. Während er den Text, welcher nur in groben Zügen
festgehalten ist, mit umgehängtem Mikrophon spricht und seine
Hände die Puppen führen, bedienen seine Füße das Tonband mit
der Begleitmusik und den Nebengeräuschen. Mit seiner Leicht-
metallbühne, die sich zusammenlegen lässt, ist er sechs bis
acht Monate unterwegs und spielt in der ganzen Schweiz vor
Schulklassen, deren Lehrer er vorher schriftlich um Erlaubnis
angesucht hat.

Aber auch an Vereinsabenden oder Altersnachmittagen zeigt er
seine lustigen Spiele.

Am allerliebsten jedoch zeigt er seine Kunst vor einem kleinen,
intimen Kreis von Zuschauern. Deshalb kann man Martin Spühler
mit seinen Puppen zu sich nach Hause engagieren und sich so
eine Stunde privates Kasperlitheater gönnen.

Z o f i n g e n : Das Zofinger Puppentheater (29)

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne)

Z o l l i k o f e n : Figurentheater Rolf Meyer/Martin Friedli (30)

Die beiden jungen Berner hatten sich 1969 zusammengeschlossen,
um gemeinsam eine Puppentheaterinszenierung einzustudieren.
Rolf Meyer hatte eben die Schauspielschule, Martin Friedli
die Kunstgewerbeschule abgeschlossen. Beide hatten schon etwas
Erfahrung mit dem Metier: Der eine hatte früher mit Handpuppen,
der andere mit Marionetten experimentiert.

Nach einjährigen Vorbereitungsarbeiten traten sie dann mit
zwei Einstudierungen an die Öffentlichkeit. Sie zeigten das
persische Märchen "Der Wunsch des Canfu", das C. F. van der
Velde ins Deutsche übertragen hatte, und für Kinder das bekannte
Märchen von "Jorinde und Joringel". Das positive Echo (gelobt
wurden vor allem die grossen, schönen Figuren und die gekonnte
Puppenführung) ermunterte die beiden, sich an weitere Insze-
nierungen zu wagen. Mit ihrem nächsten Spiel "Vom Schneider
Fjodor", nach der gleichnamigen Novelle von Anton Tschechow,
eroberten sie sich dann einen festen Platz im schweizerischen
Puppenspielschaffen, auf dem sie sich noch immer behaupten.

Sie zeigten das Leben des armen Schneiders mit einem ganzen Arsenal der verschiedensten Figuren, die sie wiederum alle selbst gestaltet hatten. Verwendet wurden Hand- und Stockpuppen sowie Flachfiguren. Schwarzes Theater wurde eingesetzt, um die Träume Fjodors zur Darstellung zu bringen. Die Inszenierung fand in der Fachpresse und beim Publikum beste Aufnahme.

"... Von Anfang an besticht das Spiel durch Sauberkeit und Präzision der Puppenführung. Zudem ist ein grosser Teil der literarischen Aussage ins Optische umgesetzt worden. So hat sich, zusammen mit den schlichten Figuren, ein schönes und eindrückliches Spiel ergeben... Die Kombination von schwarzem Theater, Flachfiguren, Hand- und Stockpuppen mag auf den ersten Blick etwas gewagt erscheinen; aufs Ganze gesehen ist es jedoch gelungen, diese recht verschiedenen Elemente zu einer Einheit zu verschmelzen." (Aus einer Kritik von Gustav Gysin)

Die Bewegungs-Regie ihrer Stücke besorgen Meyer/Friedli nie selber. Sie haben einen Gastregisseur - in diesem Fall war es Ilsebyll Beutel -, der, vor der Bühne sitzend, die Spielanweisungen gibt.

Vor allem für Kinder ist ihr nächstes Stück "Nei-nei Joachim" gedacht. Das Spiel entstand in Zusammenarbeit mit dem Verfasser des Textes, mit Kurt Bachmann. Es hat, wie Monica Demengas "Ghüderhäx", die Umweltverschmutzung zum Thema. Auch hier werden nebeneinander Hand-, Stockpuppen sowie Marotten eingesetzt, die in der gekonnten Handhabung der beiden Künstler als meisterhaft gelobt werden.

"Die wiederum hohe Qualität der Puppenführung, die lebendige Handlung, die gediegene und persönliche Ausstattung und nicht zuletzt der persönliche Charme der beiden Puppenspieler, lassen das Spiel zu einem schönen und vergnüglichen Erlebnis werden...", schrieb Fritz Burri in pp 45.

Mit ihrer Bearbeitung des Märchens "Der Froschkönig" wurden Rolf Meyer und Martin Friedli im Juni 1974 an die internationalen Puppenspieltage nach Békéscaba (Ungarn) eingeladen und vertraten dort als einzige Schweizer Bühne unser Land. Die Inszenierung kam beim internationalen Fachpublikum gut an:



"... Viel Applaus holten sich auch Rolf Meyer und Martin Friedli mit ihrem Froschkönig. Der Trick, durch den echtes Wasser aus dem Brunnen floss, versetzte die Russen in Erstaunen, während die rote Blume, die aus Versehen herauswuchs, bei den Deutschen ... Begeisterung auslöste. Das Berndeutsch kam erstaunlich gut an - vermutlich, weil es schön langsam ist und das Märchen bekannt war...", schrieb Trudi Harmath in pp 44.

Als Stabpuppenspiel gestalteten sie "Hänsel und Gretel", in welchem Hänsel als Schüler zu Beginn des Stückes in einem grossen Buch, hinter dem er ganz verschwindet, die Geschichte von Hänsel und Gretel als Hausaufgabe lesen muss.

"Er glaubt nur noch halb an Hexen und will einem solchen Wesen, falls es trotz aller Vernunft seinen Weg kreuzen sollte, seinen bubenhaften Mut entgegensetzen. Damit schaffen die Berner Erwartungsstimmung und treffen genau die Gemütslage der noch auf der magischen Entwicklungsstufe stehenden Kinder. Sie relativieren die Geschichte, die folgen wird, zu einer jener Geschichten, die eben in Märchenbüchern stehen und eine Welt darstellen, die die Kinder wohl glauben, aber von der Alltagswirklichkeit zu unterscheiden wissen."

Als Groteske bezeichnen die beiden Berner ihre Stabpuppen-Show "Königin der Nacht", die sie nach einer Erzählung von Bernhard Einhorn für ihre grosse Bühne bearbeitet hatten. Die Uraufführung fand am 1. Dezember 1974 in einer Matinée im Berner Stadttheater statt. Seither ist die Produktion schon in vielen Schweizer Städten und auch in Köln und Frankfurt gezeigt worden. Mit viel Temperament und unzähligen Gags wird die Geschichte einer Opernsängerin gezeigt, die durch einen tragischen "Unfall" ihr hohes "Ef" verloren hat:

"... Die eigentliche Handlung setzt mit dem Tanz der musikalischen Bälle (Noten der Sängerin) ein. Der Pekinese spielt mit ihnen, während die Diva noch im Bett liegt. Der morgen-

Frau Kramer, Stockpuppe mit Spielerhand. Entworfen von Rolf Meyer für "Nei-nei Joachim". Die Stabpuppen von Meyer/Friedli sind in der Regel alle 60 cm und mehr und haben fast lebensgrosse Köpfe, die vor allem durch ihre Schlichtheit - sie sind äusserst dezent und gekonnt bearbeitet - immer wieder faszinieren.

muffelnde Korrepetitor erscheint, spielt mit, gähnt (Klappmaul) und schwupps! das hohe Ef steckt in seiner Kehle. Der Arme muss von nun an diesen Ton für seine Arbeitgeberin allabendlich reproduzieren, wenn sie ihren Lieblingspart aus der Zauberflöte singt. Das kann natürlich nicht gut gehen, vor allem, wenn man seinen Partner nur mit schäbigen zehn Prozent beteiligt. Blau steht er eines Abends in den Kulissen und beschwört das Fiasko herauf.

... Hasserfüllt rächt sich das verletzte Weib an ihrer Nachfolgerin, demontiert sie und raubt das goldene Ef. Das gleiche Schicksal erleiden alle ihre Konkurrentinnen. Die Diva tritt nun als "femme fatale", in giftgrün gehüllt, in einem "üblen Etablissement" auf und gibt die "Ballade von der Opernsängerin" zum besten. Triumphierend zeigt sie die Bonbonniere mit den gesammelten Effchen."

Sie wird dann verhaftet und kommt ins Gefängnis. Dorthin aber schickt ihr Mozart ein Goldkästchen mit einem neuen Ef. "In strahlender Klarheit erklingt das langvermisste Ef in der berühmten Arie der "Königin der Nacht", Applaus und Bouquets..."

Ilsebyll Beutel hatte wiederum geschickt die Bewegungs-Regie besorgt und Rolf Meyer extravagante und luxuriös gekleidete Figuren geschaffen.

Rolf Meyer und Martin Friedli zählen zu den Berufspuppenspielern der Schweiz. Mit ihrem "Firmenauto" und dem Marktfahrerpatent in der Tasche sind sie jedes Jahr vom Oktober bis Mai auf der Tournee, da auch sie kein eigenes, festes Theater besitzen. Sie geben durchschnittlich 300 Vorstellungen im Jahr. In der Zeit, die ihnen bleibt, sind sie voll ausgelastet mit den Vorbereitungsarbeiten zu neuen Inszenierungen. Neue Einfälle dazu sind immer genügend vorhanden.

Z ü r i c h : Das Birne-Ensemble 31

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne)

VERZEICHNIS DER STILLGELEGTEN BUEHNEN

1 A a r a u : Marionettentheater der Wandervögel

Im Jahre 1917 zeigten puppenbegeisterte junge Angehörige der schweizerischen Wandervogelbewegung auf dem Estrich einer Schokoladenfabrik in Aarau das Marionettenspiel vom "Dr. Faust". In gemeinschaftlicher Arbeit hatten diese Kantonsschüler kleine Marionetten, Kulissen und sogar eine eigen komponierte Rahmenmusik für den "Dr. Faust" geschaffen.

Es blieb aber nur bei diesem einen Stück, denn "als das Theater vollendet und das Schauspiel nach mancher Vorführung ausgefeilt war, da zeigte sich wohl die Ermüdung ob der monatelangen Anstrengung und Anspannung; einer nahm den Dr. Faust zu sich nach Hause, der andere den Hanswurst...", schrieb Fritz Baumann im "Schweizer Wandervogel", Aarau 1966.

2 A l t d o r f : Das Urner Krippenspiel

Heinrich Danioth, einer der profiliertesten Innerschweizer Künstler der ersten Jahrhunderthälfte, schrieb auch ein Stück für Marionetten in Urner Mundart.

Dieses "Urner Krippenspiel" wurde 1945 in Altdorf zum ersten Mal aufgeführt. Zu diesem Zwecke hatte Danioth die "Gruppe Gelb/Schwarz" gegründet. Es war ein Ring von Künstlern und Kunstbeflissenen, die sich für das Zustandekommen des Urner Krippenspiels einsetzten.

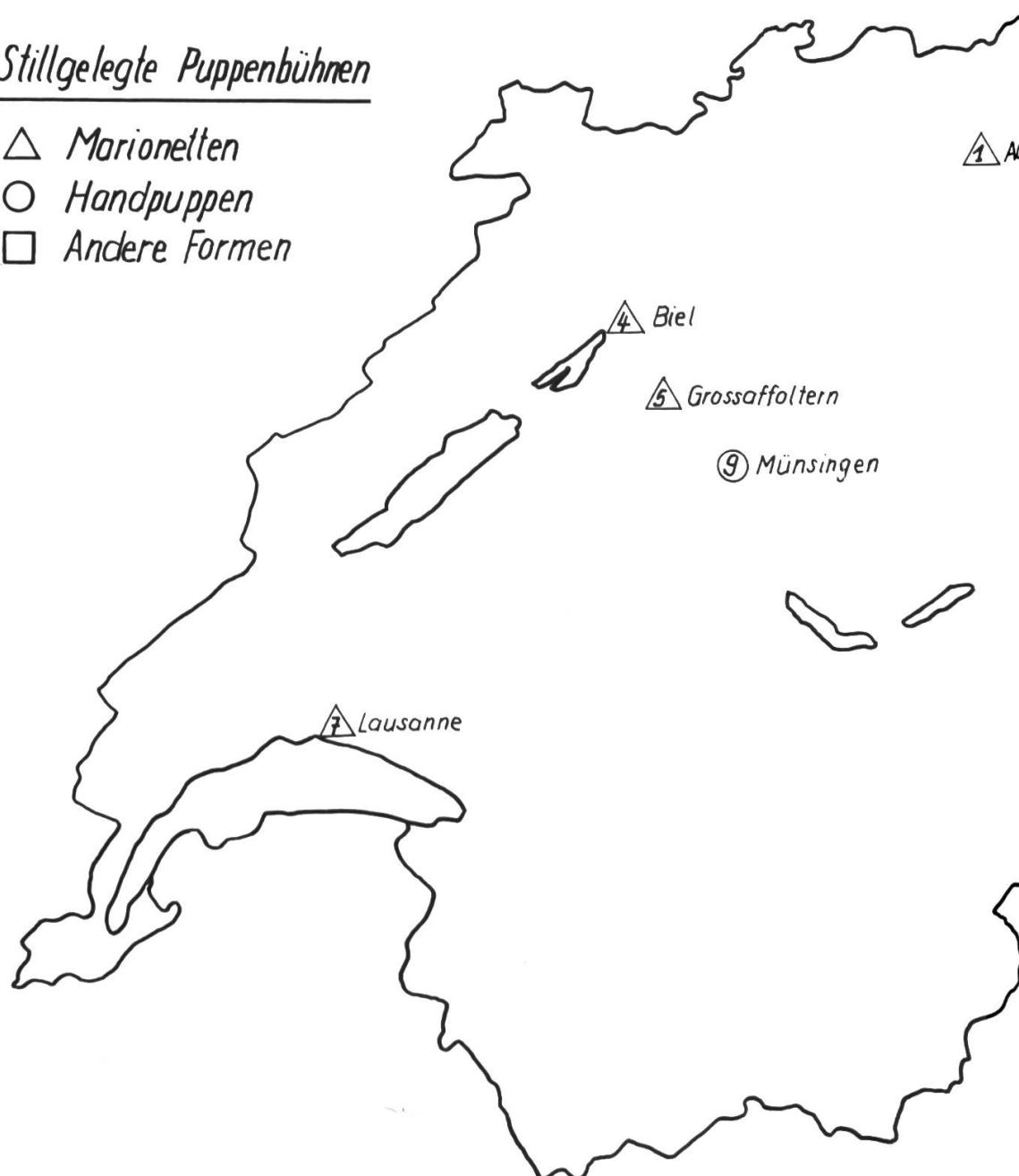
Franz Xaver Jans hatte die Musik zum Stück geschrieben, Eugen Püntener die Marionetten geschnitzt, und Erna Schilling hatte die Kostüme geschaffen.

Dem Urner Krippenspiel war ein durchschlagender Erfolg beschieden. Nachdem es in Altdorf gezeigt worden war, konnte man ihm in vielen Orten der Schweiz begegnen. Es wurde auch als Hörspiel von Radio Basel gesendet und als Schallplatte aufgenommen.

Die Hauptfigur dieses urchigen Spiels ist Joder, ein Urner Wegknecht, der im Schneesturm versucht, die Passstrasse offen zu halten. Dabei begegnen ihm merkwürdige Gestalten: Ein Teufel, der Joders Seele möchte, Passanten, die um ein Obdach bitten

Stillgelegte Puppenbühnen

- △ Marionetten
- Handpuppen
- Andere Formen





Die Puppenführer: Evy Renner, Delia Püntener, Jos. Utiger, Albert Walker,
Schillig, Willi Mayer

Mitarbeit: Rösy Dobler, Bernard R. Heller, Basel, A. Frank, Basel, Luigi
Crippa, Franz Fedier, Walter Jauch-Brunn, Jos. Berther, Carl
Renner, Richard Aschwanden

Propaganda: Hansjakob von Matt

Administration: Hans Meier-Muheim, Hans Marbach, Tony Huber

Technischer Berater: Hans Lantwing, Zug

Wir spielen:

Sonntag, 14. Januar 1945 Donnerstag, 18. Januar 1945
Dienstag, 16. Januar 1945 Samstag, 20. Januar 1945
Mittwoch, 17. Januar 1945 Sonntag, 21. Januar 1945
je abends 8 Uhr

Geschlossene Schülervorstellungen:

Sonntag, 14. Januar, Samstag, 20. Januar, Sonntag, 21. Januar
je nachmittags 2.30 Uhr

Preise: Die Kleinen Fr. 1.—, die Großen Fr. 2.—, die Soldaten Fr. 1.—
Spieldauer ca. 2 1/2 Std. Pause nach dem 2. Akt (Konsumationsgelegenheit)
Kasseneröffnung eine halbe Stunde vor Beginn. — Kein Billettverkauf

Die Darsteller (vor und auf der Bühne)

- A) Personen: 1. Gottvater
2. die Singer
3. die Musikanten.
- B) Marionetten: 1. das Jesuskindlein
2. die Emigrantin — später die Gottesmutter
3. der Emigrant — später Sanct Josef
4. Chasper, ein Holzer
5. Melk, ein Holzer — später die drei Könige
6. Balz, ein Holzer
7. Albin, ein Aelpler
8. Magdalena, eine Mutter — später Hirtenleute
9. Zilli, deren Tochter
10. Joder, der Wegknecht
11. Zänzi, seine Frau
12. der Teufel
13. Nero, ein Hässler
14. Bruno, ein Häscher
15. eine Gemse
16. ein Rind
17. ein Maultier
- C) Spieler (hinter der Bühne)
1. Stimme des Engels
2. Sprecher
3. Puppenführer

Ort der Handlung: Urner Paßlandschaft

Zeit: Winter 1944/1945

THEATER-ZETTEL 1944
ARCHIV HEINRICH DANIOTH-STIFTUNG



und denen Joder seinen Stall anbietet, und drei geheimnisvolle, rauhe Holzknechte auf Skiern. Später, im Traum, sieht Joder die Gestalten wieder und weiss nun auch, wer sie waren: Maria und Josef mit dem Kinde und die heiligen drei Könige. Die Puppen und die Theaterzettel befinden sich heute im Besitz der 1963 unter der Leitung des Altdorfer Arztes Edwin Muheim gegründeten Heinrich-Danioth-Stiftung.

3 A s c o n a : Marionettentheater Ascona

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühne.)

4 B i e l : Marionettentheater Biel

In der Nachfolge des Schweizerischen Marionettentheaters entstand 1928 auch das Marionettentheater Festi Ligerz bei Biel. Geleitet wurde diese Bühne von Ferdinand und Elsi Giauque-Kleinpeter, die mit ihrem Mitarbeiterstab Aufführungen in deutscher und französischer Sprache zeigten.

So spielten sie unter anderem:

Fantasio von Alfred de Musset

L' histoire du soldat von Ramuz/Strawinsky

Die Vögel von Goethe

Seewy, ein Winzerspiel von Walter Clénin

Das singende Knöchlein nach dem Grimm-Märchen von Emil Schibli

5 G r o s s a f f o l t e r n : Marionettenbühne Grossaffoltern

Während 25 Jahren leitete der Lehrer Fritz Schär im kleinen Dorf Grossaffoltern im Bernbiet ein Marionettentheater. Seine Mitarbeiter waren immer nur Schüler der Oberschule. Bewusst verzichtete Fritz Schär auf die Mitarbeit von Erwachsenen, da er mit dem Marionettenspiel vor allem auch pädagogische Ziele erreichen wollte. Er selbst schnitzte die Figuren, besorgte die ganze technische Einrichtung und malte die Bühnenbilder. Seine Frau entwarf und nähte die Kostüme der Puppen.

Bild Seite 284: Erster Theaterzettel des Urner Krippenspiels aus dem Jahre 1945 in Altdorf.

Bild Seite 285: Joder, der Held des Urner Krippenspiels, mit seiner Frau Zänzi. Im Hintergrund sitzt Maria mit dem Kind. Die Marionetten schnitzte Eugen Püntener zum Text von Heinrich Danioth.

Jeden Frühling wurde in drei bis vier Aufführungen eine neue Inszenierung vorgestellt. Das Publikum bildeten die Bewohner des Dorfes und bald auch Zuzüger aus der nähern und weitem Umgebung.

Die Vorstellungen fanden in der alten Schulstube statt, und das eingenommene Geld wurde jeweils für die Schulreise verwendet.

Als wichtigste Inszenierungen von 1938 - 1963 bezeichnet
Fritz Schär:

"Der gestiefelte Kater"	von Pocci
"Gevatter Tod"	von Hilger
"Zirkus Juhu"	von Vogel
"Doktor Faust"	von Schede
"Jederma"	von Stauffer
"Der artesische Brunnen"	von Pocci
"Räuber Toldrian"	von Watzlik
"Das Sternenkind"	von Arnet
"Theseus und der Minotaurus"	von Humm
"Die Mondlaterne"	von Schuster
"Kaspar im Zauberwald"	von Leutiger
"Die Fahrt zum Mars"	von Schuster
"Der Riese Tunichtgut"	von Schuster
"Das Gotteskind"	von Hermann

Im Jahre 1963, mit der Pensionierung Fritz Schärs, wurde das Marionettentheater stillgelegt. Gerne wollte er noch eine neue Bühne gründen, doch liess es sein Gesundheitszustand nicht mehr zu. Fünf Jahre später starb der Pädagoge, der als einer der ersten in der Schweiz das Marionettenspiel konsequent als erzieherisches Mittel für die Jugend eingesetzt hatte und so bei ihr während eines Vierteljahrhunderts Freude und Begeisterung für das Puppenspiel geweckt hatte.

⚠ K l o t e n : Marionettentheater

Werner Flück gründete im Jahre 1949 das Klotener Marionettentheater. Zusammen mit seinen rund zwanzig Mitarbeitern schuf er alle Figuren selbst. Am Anfang besass er nur eine Auto-Wanderbühne, mit der er die Städte der deutschsprachigen Schweiz bereiste. Später gab es in Kloten ein eigenes Marionetten-Atelier-

theater mit sechzig Sitzplätzen, wo folgende Produktionen gezeigt wurden:

"Laune des Verliebten"	von Goethe
"Ein Heiratsantrag"	von Tschechow
"Das alte Lied"	von Fischer
"Ma-Liu, die Pfirsichblüte"	von Krapp
"Das Bollschweiler Weihnachtsspiel"	von Probst

Selber bearbeitet wurden die Märchen:

"Die Bremer Stadtmusikanten"

"Schneewittchen"

"Hänsel und Gretel"

und verschiedene kleine Unterhaltungsstücke für Erwachsene.

Heute besteht das Marionettentheater Kloten nicht mehr, da Werner Flück als hauptberuflicher Mitarbeiter beim Schweizer Fernsehen alle Hände voll zu tun hat. Er betreut das Ressort "Gute-Nacht-Geschichten" und inszeniert Puppenfilme, für die er die Figuren selbst kreiert. Seinen grössten Erfolg erzielte er mit der neuesten Fortsetzungsreihe "Dominik Dachs und die Katzenpiraten". Die Lieblingsfigur, der Igel Niki-Tiki, kann bereits nachproduziert in den Spielwarengeschäften gekauft werden. Ein Bilderbuch und die Schallplatte der "Katzenpiraten" sind auch schon auf dem Markt.

L a u s a n n e : Marionettentheater Lausanne 1919

Das Théâtre des Marionettes war das erste Marionettentheater, das als Folge des Schweizerischen Marionettentheaters in Lausanne 1919 entstand.

Gegründet wurde es vom Architekten Mercier, und Mitbegründer der Schweizer Marionetten gaben ihm ihre Unterstützung: unter anderen Baud-Bovy, René Morax, Henry Bischoff und Alex Cingria.

Wichtige Inszenierungen:

"Baladin de satin carmoisi"	von René Morax
"La machine volante"	von René Morax
"La tendre Rosaline"	von René Morax

8 M e i r i n g e n : Marionettentheater Meiringen

Auch diese Bühne entstand als Echo auf das Schweizerische Marionettentheater in Zürich. Gegründet wurde es vom Maler Arnold Brügger und dem Dialektdichter Fritz Ringgenberg, der auch das Stück "Drei Meitlene von Isenbolgen" im Bernerobersländer Dialekt für die Marionetten verfasste.

9 M ü n s i n g e n : Die Handpuppenspielerin Therese Keller

10 S t . G a l l e n : Das Marionettentheater des Hermann Scherrer

(Im Hauptteil der Arbeit behandelt.)

11 W i n t e r t h u r : Marionettenbühne Dr. Erich Weiss

Erich Weiss, hauptberuflich Professor am Technikum Winterthur, daneben bekannt als Schriftsteller und Maler, nimmt noch viel mehr als sein Kollege Fred Schneckenburger eine Aussenseiterposition im schweizerischen Puppentheater ein.

Seine stark literarischen Texte, die eigenwilligen Marionetten und die aufwendigen Inszenierungen, alles von Erich Weiss selbst geschaffen, stellten hohe Anforderungen an das Publikum, die es in der Mehrheit nicht zu zahlen bereit war.

Trotz den verschiedensten Förderungspreisen kultureller Kommissionen der Städte Zürich und Winterthur stellte Erich Weiss schliesslich sein Schaffen auf dem Gebiet der Marionettenkunst ein. Zu diesem bedauerlichen Entschluss hatte das mühevollen Suchen nach Spielern und Sprechern, das aussichtslose Verbessem der finanziellen und somit auch künstlerischen Lage der Bühne und vor allem das ablehnende Verhalten der Berufskollegen - selten war er in Fachkreisen auf ein positives Echo gestossen - beigetragen.

Folgende Inszenierungen gelangten zur öffentlichen Aufführung:

1932 "Um eine Dichtung"	in Zürich
1936 "Judas Ischarioth"	in Zürich
1936 "Der Nachlass"	in Zürich
1952 "Judas Ischarioth"	in Zürich und Winterthur
1956 "Die heilige Kümmeris"	Text von Hans Reinhart, in Winterthur

1957 "Die Gänsemagd"	in Zürich und Winterthur
1958 "Die Gänsemagd"	in Stammheim
1960 "Das kleine Europatheater"	in Winterthur
1963 "Die Gänsemagd"	in Zürich
1963 Neufassung des "Kleinen Europatheaters"	in Zürich

12 Z ü r i c h : Das Schweizerische Marionettentheater

13 Z ü r i c h : Die Zürcher Marionetten

(Im Hauptteil der Arbeit behandelte Bühnen.)

14 Z ü r i c h : Humms Marionettentheater

In den vierziger Jahren betrieb die Zürcher Familie Humm ein eigenes Haus-Marionettentheater.

Während der Sohn Ambrosius, heute Bühnenbildner am Neumarkt-Theater in Zürich, die Puppen schnitzte und die Bühnenbilder malte, schrieb der Vater, Rudolf Jakob Humm, die Stücke dafür. Ein Freund der Familie, der Komponist Hans Rogner, komponierte die Musik zu den Stücken.

Zuerst spielten sie vor engem Freundeskreise zu Hause, später gaben sie auch Gastspiele bei den Zürcher Marionetten.

"Die ersten Puppen waren noch sehr improvisierte Gebilde von dünner, länglicher Gestalt; die Köpfe aus geknetetem Papier, die Körper aus Spulen, die Glieder aus dünnen Kartonröhren. Auch die ersten geschnitzten Puppen waren noch unsäglich primitiv und mehr ein malerisch-plastisches Ungefähr von allerdings sehr charakteristischer Profilierung und Typisierung.

Erst in den letzten Jahren begann mein Sohn das technische Detail zu pflegen, die sorgfältige Bearbeitung der Gelenke zum Beispiel, die früher noch viel zu wünschen übrig liess...

Alles in allem lässt sich sagen, unser Theater sei organisch gewachsen, aus der Freude an der Sache, ohne Absicht, Schule zu machen oder Stil herzustellen... Aber was wir eigentlich sind, das können wir gar nicht klar sagen; wir fühlen uns einfach wohl in einer Zeit, die wenig auf Ismen gibt und jeden

frei lässt, seine eigenen Wege zu gehen, und auf einem Gebiet, das von der Kritik und der Diskussion noch wenig berührt ist."

Wichtige Inszenierungen waren:

- Der Sturm, nach Shakespeare
- Theseus und der Minotauros, von R. J. Humm
- Der Ritter zwischen Stern und Blume, von R. J. Humm

⑮ Z ü r i c h : Adalbert Klinglers Künstler Kasperli

⑯ Z ü r i c h : Fred Schneckenburgers Puppenkabarett

(Im Hauptteil der Arbeit behandelt.)

△ 17 Z u g : Marionettenbühne Zug

1928 schloss sich auch in Zug eine kleine Gruppe von Marionettenbegeisterten unter der Leitung von Hans Landtwing zusammen und wollte unter der Devise "Alte Kunst in neuem Gewand" den Zugern das Marionettenspiel nahebringen.

1929 fand "Das Spiel vom Dr. Faust" statt, nach der Ausgabe von Carl Simrock.

Dann kamen vor allem komische Einakter dazu, die an schweizerischen Tagungen vorgeführt wurden.

Doch auch diese Bühne musste, wie die andern, aus "finanzieller Not" ihre 35 Holzpuppen 1933 für immer versorgen.

VII Wandel im schweizerischen Puppentheater

Seit der St. Galler Stadtrat Hermann Scherrer im Jahre 1903 das erste feste Marionettentheater eröffnete, hat sich im schweizerischen Puppenspielschaffen einiges verändert.

Wie alle andern Künste unterliegt auch das Puppentheater den Strömungen der Zeit, und es ist aus diesem Grunde nicht denkbar, dass siebzig Jahre später mit den gleichen Ausdrucksmitteln Puppentheater betrieben wird. Einen solchen Anachronismus könnte sich selbst das Puppentheater nicht leisten und wäre aus diesem Grunde längst nicht mehr lebensfähig.

Es muss sich also zwangsläufig immer wieder wandeln und entwickeln, um dem jeweiligen Zeitgeschmack gerecht zu werden und so bestehen zu können.

Im folgenden soll untersucht werden, welche Elemente und Aspekte des Puppenspiels sich in dieser Zeit vor allem veränderten, unter was für Strömungen sie zustande kamen und welche Tendenzen für sie weiter abzusehen sind.

FIGUREN

Wenn man die knapp 30 cm grossen, an Drähten befestigten Holzfigürchen, mit denen Hermann Scherrer bis zum Schluss in seinem Marionettentheater spielte, mit den lebensgrossen Puppen des "Birne-Ensembles" oder den riesigen Kartonfiguren der weltlichen Puppenbühne "Windrose" oder den sogar bis zu fünf Meter hohen Figuren des amerikanischen "Bread and Puppet-Theaters" Peter Schuhmanns vergleicht, so tritt die wesentlichste Ver-

änderung, die die Puppe im Laufe des 20. Jahrhunderts erlitten hat, sehr deutlich zutage: Die Figuren sind grösser, immer grösser geworden.

Die Puppen des "Schweizerischen Marionettentheaters", der "Zürcher Marionetten", des "Marionettentheaters Ascona" und des "Genfer Marionettentheaters" waren in der Regel alle zwischen 40 und 50 cm gross, wobei die frühesten Figuren der betreffenden Theater meist die kleinsten waren. So mass die erste geschnitzte Figur, die Rico Koelner 1925 geschaffen hatte, nur 25 cm. Heute besitzt das "Basler Marionettentheater" Puppen, die zwischen 60 und 80 cm gross sind. Auch die neuesten Faust-Figuren, die Ambrosius Humm für die "Loosli-Marionetten" entworfen hat, besitzen solche Ausmasse.

Von der Technik und dem Material her gesehen, ist aber kaum zu erwarten, dass die Marionetten in der nächsten Zeit noch viel grösser werden, denn das Führen der relativ schweren Holzpuppen an Fäden, von oben, lässt dies gar nicht zu.

In viel stärkerem Masse als die Marionetten haben sich die Handpuppen in bezug auf Material und Grösse verändert. Sie haben von den, nach dem zweiten Weltkrieg stark aufgekommenen, leichten Kunststoffen wie Schaumstoff und Sagex, reichlich Gebrauch gemacht. Die kleinen traditionellen Kasperlfiguren mit ihren Köpfen aus Pappmaché oder Holz scheinen bald nur noch der Vergangenheit anzugehören.

Bahnbrechend wirkten die grossen, klaren, auf völlig neue Weise hergestellten Kunststoff-Handpuppen des Deutschen Karl Schröder, der damit vor allem die künstlerische Prägung der Handpuppen im "Zofinger Puppentheater" beeinflusste.

Im Augenblick sind grosse, leichte und weiche Textilpuppen im Handpuppentheater sehr aktuell. Aus Filz, Tricot, Pelz und Wolle werden die Märchen- und Tierfiguren hergestellt. Für die neueste Kinderinszenierung des "St. Galler Puppentheaters", "Die drei Federn", nach dem gleichnamigen Grimm-Märchen, hat Ursula Hiller sämtliche Handpuppen gestrickt und die Köpfe ausgestopft. Inspirierend für diese Art von Puppen wirkten die Fernsehfiguren der Erfolgsserie "Sesamstrasse", die der Amerikaner Jim Henson kreiert hatte.

Erst relativ spät, Anfang der siebziger Jahre, eroberten die von

unten geführten Stab- und Stockpuppen ihren festen Platz im schweizerischen Puppenspielschaffen. Ihnen sind in bezug auf Material und Grösse kaum Grenzen gesetzt, und sie lassen den grössten Spielraum für freie und immer neue Gestaltungsweisen offen. Sie sind deshalb stark im Vormarsch und werden schon häufig zusammen mit Marionetten oder Handpuppen im gleichen Stück eingesetzt, womit Kontrastwirkungen erreicht werden können. Ständig entstehen neue Arten von Führungstechniken, wobei die neuesten Impulse meist von den Bühnen aus den Oststaaten stammen.

Ueli Balmer, der schweizerische UNIMA-Vertreter, fasst seine Eindrücke der letzten Entwicklung der Figuren, die er bei Besuchen in diesen Theatern erhalten hatte, im folgenden zusammen: "Die besten, auch künstlerisch überzeugendsten Lösungen waren oft jene, wo man sich von aller hergebrachten Puppenbau-Dogmatik völlig gelöst hatte und zu neuen, überraschenden Konstruktionsprinzipien vorgestossen war... Bislang baute man oft Puppen, die sehr vielfältige und differenzierte Bewegungen zuließen, und zudem baute man sie zunächst alle nach demselben Schema und Führungsprinzip. Gleichzeitig mit der Erkenntnis, dass innerhalb des Puppentheaters die bizarrsten Formen und überraschendsten Stilisierungen möglich sind, wandelten sich auch die zugehörigen Konstruktions- und Führungsprinzipien. Alles, was die Puppe innerhalb ihrer Rolle und des betreffenden Stückes nicht können musste, wurde grosszügig weggelassen. Umgekehrt wurde all das, was von ihr gefordert werden musste, umso präziser herausgearbeitet. Reduktion und Spezialisierung gingen Hand in Hand."

Im Aufkommen begriffen sind zum Beispiel Stabpuppen ohne Führungsstäbe der Arme.

"Durch präzise, ruckartige Drehungen des Puppenkörpers entstehen Schleuderbewegungen der Arme, welche oft viel eleganter und "natürlicher" wirken als gezielte Gesten mit Stäben."

Nun gibt es sogar Stabpuppen mit Beinen. Die Füsse können in den Fersen mit Stäben bewegt werden, so dass die Figur richtig gehen kann. Die Puppenarme sind nicht mehr aus starren Materialien, sondern bestehen aus ausgestopften Tricotschläuchen, die viel natürlicher und beweglicher sind.

Zur Zeit ist noch immer ein ständiges Experimentieren mit neuen Möglichkeiten in bezug auf die Figuren im Gange. Alle diese Versuche wirken gegenseitig aufeinander ein und erschliessen so immer neue Wirkungsfelder.

"Das praktische Ergebnis all dieser Bemühungen ist eine neue Auffassung von der Puppe, ist die (im wörtlichen Sinne) körperlos gewordene, vergegenständlichte Poesie des Theaters; die "reine" Marionette ist entdeckt. Von ihren traditionellen Bindungen befreit, kann die Puppe als Darsteller und "Material" um vieles phantasievoller, poetischer und variabler sein, und sie ist in der Lage, nach und nach Bereiche zu erobern, die sie als kleiner hölzerner Schauspieler nie hätte betreten können," schrieb Manfred Nöbel in seinem Buch "Stücke für das Puppentheater von 1900-1945".

AUSSTATTUNG

Da den Dekorationen im Puppentheater normalerweise eine untergeordnetere Rolle zukommt als den Figuren selbst, so tritt auch ihre Veränderung im Laufe der vergangenen Jahre nicht so offensichtlich zutage wie diejenige der Puppen.

Im guten Puppenspiel jedoch herrscht eine stilistische Einheit zwischen den Figuren und den Dekorationen, und so haben sich auch die Requisiten und Bühnenbilder zusammen mit den entsprechenden Figuren in der gleichen künstlerischen Richtung weiterentwickelt.

In ebenso starkem Masse wie von den Figuren ist die Ausstattung jedoch auch von der jeweiligen Bühnenform abhängig.

Im Marionetten- und Handpuppentheater ist die traditionelle Guckkastenbühne immer noch vorherrschend. Hier hat sich nur der Bühnenausschnitt verändert. Indem er sich den grösseren Figuren anpassen musste, ist auch er grösser geworden.

Mit dem Aufkommen der Stabpuppen, die nach einer grosszügigeren Spielfläche verlangen, entstand auch eine neue Bühne, die Stabpuppenbühne, die in ihrer einfachsten Form aus einem aufgespannten Tuch, das als Spielabgrenzung dient, besteht. Da die meisten schweizerischen Puppenspieler noch fahrende Künstler sind, besitzen sie heute leichte, zusammenklappbare Bühnenkonstruktionen, die schnell und problemlos auf- und abgebaut werden können.

Den Weg auf die offene, grosse Bühne haben bis jetzt erst wenige schweizerische Puppenspieler, und auch diese nur in vereinzelter Inszenierungen, gewagt. Es scheint aber, dass dieses ursprünglich japanische, heute in den Oststaaten schon häufig angewendete Führungsprinzip der Puppen sich auch in der Schweiz langsam einbürgert. Aus diesen Ueberlegungen heraus muss der Wandel in bezug auf die Ausstattung für jede Puppenart und Bühnenform gesondert betrachtet werden.

Die Marionetten in der Guckkastenbühne bewegen sich noch am stärksten von allen Puppenarten zwischen naturalistisch gebauten Pappkulissen und vor gemalten Hintergrundprospekten. Da gibt es Häuschen mit Türen und Fenstern zum Oeffnen und Balkone, auf welche die Puppen heraustreten können. Es gibt Gärten mit Brunnen und Bänken und Gässchen mit Wirtshäusern, Läden und Laternen. Die Bühnenbilder unterscheiden sich hier lediglich in ihrer Grösse von denjenigen des Menschentheaters, es sind Kopien in Miniaturformat. Sie sind zwar nicht mehr so klein und werden nicht mehr bis ins letzte Detail niedlich ausgeschmückt, wie das bei Hermann Scherrer der Fall war, aber sehr weit haben sie sich im Stil noch nicht davon entfernt. Peter W. Loosli, der sich bis jetzt als einziger schweizerischer Puppenspieler in den Inszenierungen mit Marionetten von der Guckkastenbühne gelöst hat, verwendet in der Regel nur noch wenige, spezifische Requisiten, um den jeweiligen Schauplatz der Handlung deutlich zu machen.

Vermehrt werden aber auch schon Versuche unternommen, mittels raffinierter Licht- und Tonregie entsprechende Stimmungen zu schaffen, und so auf naturalistische Kulissen und Prospekte weitgehend zu verzichten.

Im Gegensatz zum Marionettentheater kam das Handpuppentheater seit je eigentlich mit sehr wenig künstlerischem Beiwerk aus. Das Geschehen spielt sich meist vor einem neutralen Hintergrund ab, und einfache, sparsam eingesetzte Requisiten kennzeichnen den Handlungsort.

Eine einzelne Palme steht für den Süden, ein Thron bedeutet ein ganzes Schloss, ein aufgehängter silberner Mond zeigt an, dass es Nacht geworden ist, und ein paar Tannen repräsentieren einen ganzen finsternen Wald.

Es änderte sich lediglich das Material und der Malstil der betreffenden Versatzstücke. Statt Sperrholz und Pappe verwendet man heute meistens Styropor und Kunstfolien. Der Dekorationsstil hat sich vom Kleinlich-Sorgfältigen gegen das grosszügigere Graphisch-Kunstgewerbliche verlagert.

Die Stabpuppen verlangen, ähnlich wie die Handpuppen, nicht nach vielfältigen künstlerischen Dekorationen. Da die Figuren selbst meist grosse und wirkungsvolle Gestalten sind, genügt ihnen eine sparsame Dekoration.

Manchmal agieren sie sogar vor einem ganz neutralen Hintergrund und erreichen dadurch eine noch stärkere Wirkung.

Am spärlichsten wird die Ausstattung, wenn die Puppen ihre Guck- oder Stabpuppenbühne verlassen und auf einem Podest oder sogar auf der normalen Menschentheaterbühne agieren. Da sie selbst als "Material" im Mittelpunkt stehen - der menschliche Spieler, der sie bedient, hat die untergeordnetere Funktion -, ertragen sie auch kaum die Konkurrenz einer üppigen, stofflichen Ausstattung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich eine Tendenz des Weglassens in bezug auf Kulissen, Prospekte und Requisiten im gesamten Figurentheater abzeichnet, indem man vieles, unterstützt durch die Hilfe von Lichteinsatz und Musik, der Vorstellungskraft jedes einzelnen Zuschauers überlässt, die früher durch die eindeutig gezeichneten Schauplätze viel mehr eingeengt worden war, was zur Folge hatte, dass eine eigene Interpretation zum vornherein unmöglich war.

BUEHNENTECHNISCHE EINRICHTUNGEN

Als "Theater der Illusionen und Verwandlungen" war das Puppentheater schon immer stark von technischen Erfindungen abhängig. Es war deshalb allen technischen Neuigkeiten, die die jeweilige Zeit hervorbrachte, sehr zugetan und aufgeschlossen.

Das Publikum wollte im Puppentheater Tricks und Zaubereien sehen. Es war fasziniert von den wunderbaren und unfassbaren Dingen, die auf der Bühne, vor seinen Augen, geschahen und glaubte noch gerne an "magische Kräfte", die in Wirklichkeit technische Antriebsmechanismen waren.

Der heutige, aufgeklärte Mensch ist in der raffinierten Technik des 20. Jahrhunderts bestens bewandert und glaubt an keine Wunder mehr. Doch lässt auch er sich noch genau so gerne wie seine Vorfahren durch Verwandlungs- und Zaubertricks überraschen und ist, wenn er sie nicht durchschauen kann, begeistert.

Aus diesem Grunde hat sich die Technik im Puppentheater immer weiterentwickelt, und jeder Prinzipal war stolz, sich auf dem höchst entwickelten Stand der Bühnenmaschinerien zu befinden und damit viele spielerische Möglichkeiten auszuschöpfen.

Bedeutend für das Puppentheater ist die Technik des Tons und des Lichts.

Da die Musik eine wichtige Funktion in vielen Stücken des Puppentheaters einnimmt, wurden zum Beispiel schon früh die ersten Grammophone und Platten eingesetzt, obwohl deren Bedienung mühsam und zeitraubend war.

Die bedeutendste tontechnische Errungenschaft für das Puppentheater des 20. Jahrhunderts aber war das Tonband. Es erschloss ein neues Gebiet von ungeahnten Möglichkeiten.

Vor fünfzehn Jahren war es als Verwendungszweck im schweizerischen Puppentheater noch sehr umstritten. Es gab begeisterte Anhänger und erbitterte Gegner.

Fred Schneckenburger war der erste, der in der Schweiz damit arbeitete und es bis zum Schluss in jeder seiner Inszenierungen verwendete.

Er fand bald Nachahmer. Vor allem die Leiter der grösseren Bühnen mit zahlreichen Mitarbeitern erkannten die Vorzüge dieses Gerätes sehr bald.

"Alles was ich durchs Tonband in den Bereich des Puppenspiels zu ziehen vermag, wäre anderswie organisatorisch, technisch und künstlerisch nicht möglich... Das Puppenspiel lebt von Verzauberungen mancher Art: und eine neue ist die, welche vom Tonband ausgeht."

Dieses Zitat stammt von Erich Weiss, der für seine Marionettenspiele manchmal bis zu siebzig Sprecher benötigt hatte!

Trotz des grossen Mitarbeiterstabes, den Jakob Flach für sein Marionettentheater in Ascona benötigte, blieb er ein heftiger Gegner und hat das Tonband nicht ein einziges Mal in seinem

Bühnenschaffen verwendet. Er begründet seine Abneigung folgendermassen:

"Das Tonband arbeitet präzise und immer gleich, die fünfte, die zehnte Vorstellung wird sein wie die erste, ohne schöpferische Abweichungen, ohne die lebende, vibrierende, gegenwärtige gesprochene Sprache. Sprecher, und dadurch das ganze Stück, haben keine Gelegenheit, sich zu verbessern, sich einzuspielen, Nuancen herauszuarbeiten, einen Höhepunkt zu erreichen."

Am heftigsten wurde das Tonband von den Handpuppenspielern abgelehnt. Da waren sich am Anfang alle einig, dass es in ihren Vorstellungen fehl am Platz wäre, da es jede Möglichkeit des spontanen und improvisierten Spielens rauben würde. Als erster ging dann Ueli Balmer dazu über, es doch für seine Handpuppeninszenierungen zu gebrauchen, und heute wird es praktisch von allen Puppenspielern ganz oder teilweise eingesetzt. Wilhelm Zimmermann, der als Leiter der "Zürcher Marionetten" ein Befürworter gewesen war, fasste schon damals sehr richtig zusammen:

"... Alles Theoretisieren ist müssig. Es kommt einzig darauf an, wie man es macht und nicht, ob man es anwenden soll oder nicht. Man kann mit dem schönsten Instrument falsche Töne herausbringen, wenn man es nicht besser versteht... Allein um der Tatsache, dass einige Puppentheater das Tonband schlecht benützen, kann es nicht allgemein abgelehnt werden..."

Ausser einem oder mehreren Geräten, je nach Grösse und Budget der Bühne, sind aber heute auch schon überall Verstärker und Tonmischpulte vorhanden.

Fast noch wichtiger als die richtige Verwendung des Tons im Puppentheater ist das verschiedene Einsetzen von Licht. Damit können die "zauberhaften", fern jedes Realismus' stehenden Stimmungen erreicht werden. Deshalb setzen sich die Puppenspieler in letzter Zeit intensiv mit den neuesten beleuchtungstechnischen Möglichkeiten auseinander.

"Licht ist gewöhnlich in Theateraufführungen in einer vereinfachten Form seines Phänomens eingesetzt, das den heute aus der Elektrotechnik erwachsenden Möglichkeiten nicht mehr entspricht. Verglichen mit den Lichtformen der Natur, steht der Realitätscharakter des Bühnenlichts auf der Stufe einer shake-

spearischen Kulisse. In seiner Informationslosigkeit ist Licht dann keine eigenständige Komponente mehr, es wird vielmehr darauf reduziert, das Spielgeschehen als Information sichtbar zu machen. Das Halbdunkel, das Helle, das Auf- und Abblenden stehen als Standard der Bühne den unendlich feinen Abstufungen der Lichtvariationen der Natur gegenüber... Dabei schafft die Elektronik heute Möglichkeiten, Licht einer fast ebenso vielfältigen Gestaltung zu unterziehen wie in der Natur. Dass freilich Theatermacher selten Naturwissenschaftler sind, sollte einzig die Konsequenz einer Kooperation haben...

Ein für Experimente mit Licht weites Versuchsfeld bietet das Phänomen der chromatischen Polarisierung. Mit einem normalen Dia-Projektor, zwei Polarisationsfiltern und einer mit Tesa-film oder ähnlichen Cellophanfolien beliebig beklebten Diascheibe lässt sich der Vorgang durchführen. Die Tesa-Scheibe wird wie ein Dia eingesetzt und scharf auf die Leinwand abgebildet. Zwischen Kondensor und Tesa-Scheibe bringen wir einen Polarisationsfilter in beliebiger Stellung. Den zweiten Polarisationsfilter halten wir vor das Objektiv des Projektors. Die vorher farblose Abbildung der Tesastreifen zeigt jetzt sehr verschiedenfarbige Flächen, und die Farbe jeder Fläche ändert sich, wenn wir einen der beiden Polarisationsfilter oder die Tesa-Scheibe drehen."⁴⁶⁾

Was die Verwendung von technischen Einsatzmöglichkeiten betrifft, muss der Welsche Michel Poletti als der experimentierfreudigste Schweizer Puppenspieler betrachtet werden. Es muss an dieser Stelle jedoch festgehalten werden, dass die Technik im Puppentheater zwar eine wesentliche Komponente bildet, aber doch nicht zum ausschliesslichen und einzig massgeblichen Faktor werden darf, denn dann befänden wir uns bereits im Bereich des mechanischen Theaters.

"Spielte die Technik und das Material im Puppentheater schon eine grössere Rolle als beim Theater, so entwickelte es sich im mechanischen Theater zum tragenden Element. Hier treten anstelle der Gliederpuppen, welche nach relativ einfachen

46) In: Theater der Mechanik, Selbstdarstellung der Spieldose, Mechanisches Theater Münchner Studenten, S. 77.

physikalischen Gesetzen aufgebaut sind, eigentliche Roboter und Maschinen, die nicht mehr auf die manuelle Führung des menschlichen Spielers angewiesen sind, sondern "von selbst" laufen. So ist man noch einen Schritt weiter weg vom Menschen gegangen. Und damit ist man auch bereits zu weit weg, als dass man solche Schauspiele noch Theater nennen könnte. Maschinen und Maschinerien können nicht mehr handeln, nur noch ablaufen. Das psychische Element ist verschwunden. Maschinen können kein Drama aufführen. Der Mensch ist nur noch als Erfinder und Konstrukteur daran beteiligt...

Wir müssen aber dabei bleiben und Handwerker sein, denn unsere Darbietung ist "Handlung". Die Hand als menschlich-psychischer Motor, der die Bewegungen verursacht und steuert, wäre demnach als Seele des Puppentheaters zu bezeichnen." Dieser Meinung ist der Puppenspieler Samuel Eugster.

Rudolf Stössel, der als Physiker und Mathematiker für seine Inszenierungen leidenschaftlich gerne mit technischen Hilfsmitteln operierte und dabei die herrlichsten Effekte in seinen Schattentheatern erreichte, sagt als Puppenspieler: "... Lassen wir die Technik nicht das eigentliche Spiel überwuchern! Von der Technik sollte man nicht merken, dass sie da ist. Das ist so, wenn sie vollkommen ist, aber niemals Selbstzweck wird..."

SPIELTEXTE

Michael Meschke, der Leiter des Stockholmer Marionettentheaters, hat einmal etwas böseartig formuliert:

"Die Welt hat sich seit den Gebrüder Grimm verändert, die Spielpläne gewisser Puppenbühnen haben es nicht."

Meschke hat nicht ganz unrecht, und seine Feststellung trifft zum Teil auch für das schweizerische Puppentheaterschaffen zu. Noch immer sind es die traditionellen Volksmärchen aus der Sammlung der Gebrüder Grimm, die einen sehr breiten Raum im Repertoire der Kinderspielpläne zahlreicher Bühnen einnehmen.⁴⁷⁾ Es soll an dieser Stelle gar nicht auf Wert oder Unwert der Märchen für Kinder eingegangen werden, darüber besteht ein

47) Vergleiche dazu die Spiellisten im Anhang.

grosses Angebot an Literatur mit den kontroversesten Meinungen. Es soll lediglich versucht werden aufzuzeigen, warum es zu dieser Stagnation gekommen ist, die auch heute noch nicht überwunden ist. Auch für das erwachsene Publikum kehren nämlich alte, langbewährte und schon oft gespielte Stücke immer wieder.⁴⁸⁾ Diese Situation ist besser zu verstehen, wenn man sich bewusst wird, dass das Puppentheater kaum eine eigene Literatur besitzt und es sich immer um Ausnahmen handelt, wenn ein Schriftsteller puppentheaterspezifische Stücke schreibt.⁴⁹⁾

Im 17. und 18. Jahrhundert gab es überhaupt keine eigenständige Literatur des Puppentheaters. Die Spieler entlehnten sich die Stücke aus den alten Volksbüchern und nahmen die biblischen Stoffe auf. Englische Komödianten brachten dann die Werke Shakespeares nach Mitteleuropa, die später auch von den deutschsprachigen Prinzipalen in den Spielplan aufgenommen wurden. Jeder entwickelte dabei seine eigene Fassung und erweiterte das Stück durch seine lustige Figur. Aufgeschrieben wurden die Texte nicht.⁵⁰⁾

Erst nachdem bedeutende Dichter der Romantik für das Puppentheater Stücke verfasst hatten, begann man sich auch für die literarischen Aspekte dieses Mediums zu interessieren. Aber eine eigentliche Synthese zwischen Puppe und Text wurde noch nicht erreicht, da man dem Puppentheater als "Aktionstheater", das das Schaubedürfnis des Publikums in erster Linie zu befriedigen hat, zu wenig Rechnung trug.

"So war es ein Missverständnis des "literarischen" Puppenspiels, das ja primär von der Sprache getragen wurde, wenn es differenzierte psychologische Poesie dort erstrebte, wo das Raffinement der äusseren Erscheinung, die Freude am Gag und Trick dominieren musste. Hier ist auch der Hauptgrund für die Wirkungslosigkeit der meisten von den Romantikern geschriebenen Puppenspiele zu suchen."

Aber auch nach der Romantik gab es doch immer wieder Dichter, die aus den verschiedensten Beweggründen heraus Stücke für

48) An erster Stelle steht immer noch das "Spiel vom Dr. Faust".

49) Siehe dazu auch Klaus Günzel: Alte deutsche Puppenspiele und Manfred Nöbel: Stücke für das Puppentheater von 1900 - 1945.

50) Vergleiche auch das Kapitel "Zur Geschichte des europäischen Puppentheaters".

das Puppentheater verfassten. Meist sind es jedoch sehr zeit- oder lokalgebundene Satiren oder Parodien, die sie für ein ganz bestimmtes Theater mit seinen spezifischen Figuren schufen, so dass diese Texte heute nicht einfach aufgenommen und unverändert wieder aufgeführt werden können.

Das deutschsprachige Puppentheater besitzt nur einen wahren Dichter, den schon früher erwähnten Franz Graf Pocci, der im 19. Jahrhundert alle Stücke für das Marionettentheater von Papa Schmid in München verfasste, welche zu eigentlichen klassischen Kasperkomödien wurden. Sie machten noch den grössten Teil im Repertoire von Hermann Scherrers Marionettentheater aus und sind auch heute noch vereinzelt auf den Spielplänen anzutreffen.

Dem heutigen Puppenspieler bieten sich folgende Möglichkeiten an, um zu Texten für sein Theater zu gelangen: Entweder er greift, wie schon angetönt, zu den wenigen bewährten und schon oft gespielten echten Puppenstücken, oder er adaptiert die Opern, Operetten und Dramen des "grossen Theaters", oder aber er verfasst die Texte selber, beziehungsweise lässt sie für sich verfassen. Es besteht die Tendenz, dass immer mehr Puppenspieler zu der letztgenannten Möglichkeit Zuflucht nehmen und als "Universalgenie" sich auch noch literarisch betätigen.

Jakob Flach, Therese Keller, Adalbert Klingler und Fred Schneckenburger spielten fast ausschliesslich selbstgeschriebene Stücke, und unter den jüngern Puppenspielern gibt es kaum einen, der nicht schon mindestens eine oder sogar alle seiner Spielvorlagen selbst gestaltet hätte. Ein Nachteil dieses Verfahrens, scheint mir, drängt sich geradezu auf: Diese Stücke sind oft spezifisch auf die betreffende Bühne und auf ihre Figuren zugeschnitten, so dass sie schwerlich von einem andern Spieler übernommen werden können, selbst wenn er die Rechte dazu bekäme. Deshalb ist eine weitere Methode, die in den Oststaaten angewendet wird, geeigneter und origineller, um an neue Puppentheaterliteratur heranzukommen:

"Um Schriftsteller anzuregen, neue Stücke für das Puppentheater zu schreiben, werden von Zeit zu Zeit Wettbewerbe ausgerichtet. 1970 veranstaltete das Kulturministerium der CSSR einen

solchen Wettbewerb und dotierte ihn mit verhältnismässig hohen Summen. Er gliederte sich in zwei Kategorien: für kleine Kinder sowie für grössere Kinder und Erwachsene. Ausserdem sah er zwei Durchläufe vor: im ersten wurde der literarische Text bewertet, in zweiten die Inszenierung des Stückes", schrieb Erich Kolar in "Mannomann".

Die schweizerischen Puppenbühnen profitieren indirekt auch von diesem Vorgehen, da, dank der UNIMA, der Kontakt zu den Bühnen in den Oststaaten sehr intensiv geworden ist und die bedeutendsten neuen Stücke von dort übernommen werden. Man übersetzt sie ins Deutsche oder Schweizerdeutsche, bearbeitet sie zum Teil auch noch und führt sie dann auf.

Als Favoriten gelten im Augenblick Tiermärchen, wohl deshalb, da sie in bezug auf die figürliche Gestaltung grossen Spielraum bieten. Aber ob Grimm-Märchen, Kunstmärchen oder moderne Märchen, Noch immer nehmen sie im Spielplan für Kinder den grössten und beinahe einzigen Platz ein. Von dieser Gattung Spielstücken haben sich eigentlich nur das "Birne-Ensemble" und Samuel Eugster distanziert. Sie versuchen, den Kindern die reale Welt mit spielerischen Möglichkeiten darzustellen, sie aufzuzeigen und bewusst zu machen.

Der Spielplan für Erwachsene ist aus den oben erwähnten Gründen so vielgestaltig und uneinheitlich, dass sich weder in der Entwicklung bis jetzt noch für die Zukunft kaum irgendwelche Tendenzen ablesen lassen.

PUBLIKUM

Während langer Zeit dienten Puppenspiele beinahe ausschliesslich zur Unterhaltung und Belustigung des gemeinen Volkes. Das Puppentheater war die einzige "kulturelle Bildungsstätte", die es besass.⁵¹⁾

Im Laufe des 18. Jahrhunderts eroberte es sich allmählich auch einen Platz in der gehobeneren Gesellschaft. Ständig entdeckte man an ihm neue Qualitäten, und bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts konnte es sich als anerkanntes kulturelles Bildungsmittel in den bürgerlichen Kreisen behaupten. Dann aber erlosch das Interesse allmählich, und von da an entwickelte es sich immer mehr zu einer künstlerischen Institution, vorwiegend gedacht für Kinder. Aus dieser ihm zugedachten Stellung konnte es sich bis heute nicht mehr richtig befreien. Eine kurze Blüte als ausgesprochenes Erwachsenen-Theater erlebte es dann nochmals in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, indem es von bedeutenden Künstlern verschiedenster Richtungen als Feld für ihre schöpferischen Fähigkeiten entdeckt worden war und sie für das Puppentheater arbeiteten. In den Krisenjahren kam es zu einem allmählichen Stillstand, und das Aufkommen des Films gab ihm als Erwachsenen-Theater den endgültigen Rest.⁵²⁾

"Was Herder und die Romantiker "Volk" nannten, wird immer seltener, was aufkommt, ist die Masse, und für die Masse kann Puppenspiel nicht sein. Aus vielen Gründen nicht. Denn die Puppe ist etwas Intimes, verlangt mitarbeitende Phantasie und ist für den Materialisten ein Nichts, zu unsinnlich, nicht das "Leben selbst", zeigt nicht eine Leistung, ist kein Star, kein Fleisch. Sie passiert höchstens als Witz unter andern Witzen, als Re-
vuenummer unter andern... Für viele unserer Gebildeten wird die Frage, ob sie ein Puppenspiel ansehen wollten, zu einer Herausforderung: Nein, sagen sie, sie sähen lieber lebendige Schauspieler - als ob man ihnen ein Entweder-Oder angeboten hätte und die Puppen die Konkurrenten der Schauspieler wären!"
(Aus einem Aufsatz von Erich Weiss in pp 11)

Mit den vermehrten Ausstrahlungen von Puppenspielen im Fern-

51) Die Feststellungen dieses Kapitels treffen nur für das deutschsprachige Puppentheater, im besonderen für das schweizerische, zu.

52) Vergleiche auch die Zusammenfassung der Arbeit.

sehen gelangte das Puppentheater in den letzten Jahren wieder zu einer gewissen Aktualität. Aber dadurch, dass es sich meistens nur um Kinder- und Kleinstkindersendungen handelt, die als Figurenspiele gestaltet werden, wurde ihm der Stempel, ein ausschliessliches Theater für Kinder zu sein, noch mehr aufgedrückt. Viele Puppenspieler bemühen sich zum Teil verzweifelt, von diesem festgefahrenen Bild, in das sie hineingepresst wurden, loszukommen, aber es ist ihnen bis zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht geglückt. Die meisten Besucher des heutigen Puppentheaters in der Schweiz sind Kinder. Sie machen den Hauptteil des Publikums aus. Daneben gibt es einen kleinen, konstanten Kreis von erwachsenen Besuchern, ein treues Stammpublikum, das sich nur sehr langsam und in geringem Masse ständig ein wenig vergrössert.

Weiter soll an dieser Stelle untersucht werden, ob sich das Verhältnis zwischen Spieler und Zuschauer geändert hat, und, wenn ja, in welcher Weise dieser Wandel stattfand und wie er sich weiter entwickeln könnte.

Dabei muss wiederum unterschieden werden, ob es sich um traditionelle Marionettenbühnen, Handpuppenbühnen oder um freieres Figurentheater handelt.

"Der Marionettenspieler agiert im Hintergrund unsichtbar und anonym. Für das Publikum ist er noch uninteressanter als ein Statist. Dessen Verhältnis zu ihm ähnelt dem zu Beleuchtern und Kulissenschiebern. Da im Blickfeld des Zuschauers nur die Puppe als Akteur erscheint, liegt ihm verständlicherweise auch nichts daran, den Namen des unsichtbaren Fadenziehers zu erfahren. Der Kontakt zwischen Spieler und Zuschauer erfolgt als "actio et reactio" über das Medium Puppe, zwischen Zuschauer und Spieler nur auf akustischem Wege. Zwischen beiden kann auch ein Erzähler vermitteln, oder ein Schauspieler, der in die Spielhandlung einbezogen ist und vom Spiel her das Publikum anspricht... Je nach dem Typus des Stücks sind die Reaktionen des Publikums verschieden. Bei imitativen Inszenierungen kommt es wegen der Wirklichkeitsnähe der Figuren beim Zuschauer ebenso oft wie beim Spieler zu Identifikationen, begünstigt durch das illusionsfördernde Prinzip der

Guckkastenbühne. Doch vollkommen wird diese Identifikation nie sein, da auch die naturnahe Puppe immer nur Abbild sein wird."⁵³⁾

Dieses Verhältnis zwischen Publikum, Spiel und Spielern wird sich, von den gegebenen spieltechnischen Möglichkeiten des traditionellen Marionettentheaters her, in absehbarer Zeit auch kaum ändern. Der Zuschauer verharrt, mehr oder weniger engagiert, in der Rolle des inaktiven Kunstkonsumenten.

Anders verhält es sich im Handpuppentheater. Dieses lebte schon immer von der unmittelbaren Echo-Wirkung seines Publikums und wäre ohne das spontane Reagieren seiner Zuschauer undenkbar.

"Beim Zusammenbau des Stückes ist daran zu denken, dass nicht nur die Figuren mitspielen, die auf der Bühne auftreten, sondern dass ein wichtiger Mitspieler noch hinzukommt, das sind die zuschauenden Kinder. Sie greifen an den Brennpunkten in das Spiel ein. Sie wollen mitwirken und sollen es. Sie treiben das Spiel oft voran. Dann verlässt der Kasper sich auf sie. Sie warnen ihn, wenn er in Gefahr kommt. Dann hört er auf sie. Sie können aber auch das Spiel hemmen. Dann nämlich, wenn sie aus Angst um das Gute so impulsiv in das Spiel eingreifen, dass es einfach zum Stillstand kommt, wenn der Kasperspieler es nicht versteht, die Fäden in der Hand zu behalten und die Kinder über die Klippe hinweg zu führen. An dieses Eingreifen der Kinder muss... stets gedacht werden."

Im Gegensatz zum Marionettentheater aber, wo sich ein Publikum von Kindern nicht anders verhält als eines von Erwachsenen, nämlich distanziert, besteht im Handpuppentheater ein riesiger Unterschied, ob es sich um ein Erwachsenenpublikum oder um eines von Kindern handelt.

"Der Erwachsene verhält sich dem Kaspertheater gegenüber neutral, wenn gar nicht ablehnend. Es scheint so wenig seiner eigenen Welt zu entsprechen, dass er geneigt ist, es nur als eine Angelegenheit für Kinder zu betrachten. Wird ein Erwachsener, der nichts vom echten Kasperspiel weiss, aufgefordert, ein solches zu besuchen, so wird er wahrscheinlich mitleidig lächeln und sagen, dass er Wichtigeres zu tun habe, oder aber, dass er seine freie Zeit mit ihm Gemässerem ausfülle... Doch

⁵³⁾ Vergleiche dazu Theater der Mechanik.

selbst wenn der Erwachsene vor der Kasperbühne sitzt, ist er noch nicht bereit, in jedem Falle sich so völlig dem Spiel hinzugeben wie das Kind es tut. Der Erwachsene wartet ab. Er sitzt gewissermassen mit gekreuzten Armen in seinem Parkettstuhl und lässt die Dinge auf sich zukommen. Nur eine wirkliche Leistung wird ihn überzeugen. Vielleicht wird er das Auftreten der Puppen mit einem gewissen Wohlwollen geschehen lassen, innerlich aber so eingestellt sein, dass er eine unmittelbare Anteilnahme am Spiel nicht eingehen möchte. Darauf aber muss es dem rechten Puppenspieler ankommen, auch den Erwachsenen wirklich zu bewegen. Auch er soll in das Spiel einbezogen werden, dass er ein Teil desselben wird. Puppenführung, Sprache, Bühnenbild, Puppenaussehen müssen so zusammenklagen und so sorgfältig und einwandfrei sein, dass sie auch den Erwachsenen verzaubern und er wenigstens für Minuten vergisst, dass es Puppen sind, die dort auf der Bühne Leben vortäuschen. Ausserdem muss der Stoff, der gespielt wird, so gewählt sein, dass er den Erwachsenen wirklich angeht."

Wenn sich ein erwachsener Mensch sicher nie so unbefangen, laut und direkt ins Geschehen auf der Bühne einschalten wird, wie das Kinder noch vermögen, so birgt jedoch gerade das Puppentheater Möglichkeiten in sich, selbst die Grossen für kurze Augenblicke aus ihrer erstarrten Haltung des Erwachsenseins herauszulocken und zu befreien.

"Es ist immer wieder erschütternd zu erleben, wie sich ein Publikum von Erwachsenen im Laufe einer guten Kaspervorstellung wandelt. Die Menschen, die zu Beginn des Abends steif und in sich gekehrt dasitzen, die alle irgendwie gesellschaftlich voneinander geschieden sind, in denen jeder auf seinen persönlichen Wert bedacht ist, lassen im Verlaufe der Veranstaltung alle diese zum Teil bis zur Verkrampftheit angewöhnten Eigenarten fallen. Sie geben sich langsam, aber unaufhaltsam auf, sie kommen zu einem wirklich herzlichen, freien und befreienden Lachen, sie sehen glücklich den Nebenmann an, wenn Kasper mit einem Scherz besonders treffend gewesen ist... Zu dieser grossen Gelöstheit, die vielleicht die heimliche Sehnsucht aller Menschen ist, kann das Puppenspiel führen. In ihr liegt die hohe erzieherische Möglichkeit des Puppenspiels

für den Erwachsenen." Die Ausführungen stammen von Friedrich Arndt, dem grossen Kenner des Handpuppenspiels.

Im gesamten europäischen Puppenspielschaffen ist man daran - auch in der Schweiz sind schon Ansätze dazu vorhanden -, die Zuschauer vermehrt zu aktivieren.

Viele der schweizerischen Puppenspieler sind schon dazu übergegangen, sich von den Zuschauern, seien es Kinder oder Erwachsene, im wahrsten Sinne des Wortes hinter die Kulissen sehen zu lassen. Oft treten sie, bevor das Spiel begonnen hat, mit einer oder mehreren ihrer Puppen vor das Publikum und erzählen, wie die Figuren entstanden sind, worin ihre besonderen technischen Raffinessen bestehen und was nachher mit ihnen vorgeführt wird.

Selbst mitten in der Vorstellung wird unterbrochen, und der Spieler erscheint vor der Bühne, um sich mit dem Publikum zu unterhalten. Nach der Vorstellung dürfen die Zuschauer auf die Bühne kommen, um sich die Puppen aus nächster Nähe anzusehen und vielleicht sogar ein wenig mit ihnen zu spielen. Langsam wird auch dazu übergegangen, die traditionelle Bühnentrennung zwischen Spieler und Zuschauer aufzuheben, um dadurch ein engeres und intimeres Verhältnis zwischen ihnen zu erreichen:

"Durch neues Bestimmen der Funktion einzelner Bühnenteile wird sich auch das Verhalten des Zuschauers verändern. Dies geschieht freilich nicht schon, wenn man seine Gegenüberstellung zum Guckkasten aufhebt und ihn zum räumlichen Zentrum des Spielgeschehens macht, das man um ihn herum aufbaut. Weist man ihm aber seine Plätze zu, dort, wo einmal die Spieler auf der Bühne standen, oder auf den Spielbrücken, wird der Betrachter selbst seine Rolle neu definieren," steht im Buch "Theater der Mechanik".

Abschliessend kann festgestellt werden, dass im heutigen Puppentheater vermehrt Bestrebungen im Gange sind, die die imaginären Grenzen zwischen Publikum und Spieler ganz aufheben möchten, indem sich dann jeder im Theater in irgend einer Form aktiv am Spielgeschehen beteiligen würde.

"... Es ist Schluss mit der Nachahmung der Wirklichkeit. Es

wird ein Spiel gespielt, an dem sich nicht nur alle auf der Bühne beteiligen, sondern auch alle Zuschauer. Der Schauspieler fingiert sein Spiel nicht, er heuchelt nicht, als sehe er seine Zuschauer nicht - im Gegenteil. Er spricht mit ihnen direkt, er fordert sie zur Teilnahme auf und befreit sich so von den imaginären Raum-, Zeit- und sogar Handlungseinheiten um höherer Wirkungseinheit willen. Deshalb ist ihm jedes Mittel recht und keines fremd. Nicht bloss, dass er spielt und sein Spiel oft kommentiert, sondern er singt auch, tanzt, und manchmal jongliert er sogar. Man könnte ob des Durchbrechens traditioneller Grenzen zwischen den Genres stutzig werden, aber so ist es eben. Hier bricht eine noch ältere Tradition durch als die der eng beschränkten Genres. Die alte Volksbühne vereinigte in sich seit jeher die allverschiedensten Schaelemente," schrieb Jan Vladislav in "Mannomann".

VIII

Das Puppenspiel in der Erziehung

PAEDAGOGISCHE UND KREATIVE MOEGlichkeiten

"Kinder akzeptieren von Puppen, was sie ablehnen, wenn Erwachsene es vorbringen. Mütter wissen das, Kindergärtnerinnen, Heimleiterinnen, Lehrer von Sonderklassen. Puppen sind kleine Un-Persönlichkeiten. Sie können etwas vormachen, zeigen, vorseprechen und auffordern, ohne dass das Kind von der Persönlichkeit des Lehrers abgelenkt wird. Das geht weit über die Kindererziehung hinaus. Ein Produzent von Tonbildschauen erzählte mir, dass er nur noch Puppen verwende, um Jugendliche auf berufsethische Gesichtspunkte aufmerksam zu machen. Puppenspieler begleiten selbst die Equipen der UNESCO in unterentwickelten Ländern. Der Kasperli nimmt den dortigen Menschen zum Beispiel die Angst vor dem Geimpftwerden," schrieb Gustav Gysin in pp 34.

Die Liste könnte noch beliebig lang fortgesetzt werden: In Deutschland reisen Polizeibeamte mit Puppen von Schule zu Schule, um den Kindern mit Hilfe des Kaspers das richtige Verhalten im Strassenverkehr beizubringen. Alkoholgefährdeten zeigt man Puppenspiele, die auf die verheerenden Folgen dieser Sucht aufmerksam machen, und bereits sind auch schon Stücke über das Drogenproblem verfasst worden.

Ohne Zweifel lässt sich das Puppenspiel beinahe für jede erzieherische oder propagandistische Idee einsetzen. Kasperspiel kennt keine Grenzen: Vom richtigen Zähneputzen und Schuhbinden für Kindergartenschüler bis zur Empfängnisverhütung in der

Dritten Welt kann mit seiner Hilfe praktisch alles gelehrt werden, und der Lernerfolg ist erwiesenermassen hoch.

Die Frage aber, ob und wie weit das Puppenspiel überhaupt neben seiner künstlerisch-ästhetischen Funktion noch gesellschaftlich-erzieherische Aufgaben zu erfüllen habe - eines der meist diskutierten Probleme in Fachkreisen überhaupt -, wird wohl nie schlüssig zu beantworten sein. Denn da gehen die verschiedenen Meinungen der Beteiligten zu weit auseinander. Zum Beispiel Samuel Eugster, der junge Puppenspieler aus Basel, ist, obwohl selber Lehrer, gar nicht begeistert darüber, dass das Puppenspiel so leicht Eingang in die Pädagogik fand und sich so viele Erzieher seiner als Hilfsmittel im Unterricht bedienen. Er sagt:

"Seit sich Lehrer und Kindergärtnerinnen des Kaspers angenommen haben, ist der Begriff Puppenspiel untrennbar mit der Vorstellung von einer Spielerei für kleine Kinder verbunden, und zwar in einer Weise, wie es bei anderen Kunstgattungen nicht entfernt der Fall ist. Wenn z. B. von Musik, Literatur, Malerei oder Theater die Rede ist, wird immer zuerst an die entsprechende Kunst an sich gedacht und erst in zweiter Linie an die Erziehung im Zusammenhang mit dem betreffenden Gebiet. Dass es beim Puppenspiel nicht so ist, kann man weder als gut noch als recht ansehen:

Es ist nicht gut für das kleine oder grosse Publikum, denn je enger und begrenzter ein künstlerisches Ausdrucksmittel gesehen und gehandhabt wird, desto mehr schränkt es wiederum den Horizont und die geistige Bewegungsfreiheit ein.

Es ist nicht gut für das Puppenspiel selbst, dem der Stempel des niedlichen Kinderspielchens aufgedrückt wird, denn von seiner Natur her wäre es fähig, alles Menschenmögliche sinngemäss und eindrucklich darzustellen... Mit Klischee-Kasper und Klischee-Marionette haben wir keine Chance weiterzukommen - lebendiges Spiel mit Figuren aber, je lebendiger, desto besser - kann zum grossen Ereignis werden, sowohl für Kinder als auch für Erwachsene."

Mit dieser Auffassung steht Eugster nicht alleine da, und es müssten in der Tat innerhalb des allgemeinen und umfassenden Begriffes Puppentheater neue, differenzierte und klar begrenzte

Unterteilungen geschaffen werden, um den künstlerischen Aspekten dieses Mediums wieder gerecht werden zu können.

Gutes Puppenspiel jedoch wirkt eigentlich immer erzieherisch, selbst dann, wenn es nicht zweckgerichtet ist. Denn "die Welt der Puppen ist eine heile Welt, in der das Gute belohnt und das Schlechte bestraft wird. Die Welt, in der wir leben, ist dagegen keine heile Welt. Dennoch ist die Darstellung der heilen Welt der Puppen nicht als Vortäuschung falscher Tatsachen abzuwerten. Denn die Erziehung soll ja nicht nur auf die Wirklichkeit vorbereiten, sondern auch Ideale aufzeigen, die anzustreben sich vielleicht nicht immer materiell, aber auf jeden Fall menschlich lohnt. Soweit ein Spielstück die heile Welt der Puppen antastet, wirkt es demnach schon in pädagogischer Richtung. Mit andern Worten: Jedes Stück, das die heile Welt glaubhaft darstellt, besitzt einen erzieherischen Wert... Dem Jugendlichen wird die heile Welt der Puppen umso fremder, je mehr schlechte Erfahrungen er in der wirklichen Welt gemacht hat. Nicht zuletzt daran liegt es wohl, dass ihm das normale Puppenstück im allgemeinen nicht mehr so viel sagt.

Wenn das Puppenstück die heile Welt verlässt, rückt es jedoch dem Theater nahe, von dem es nur die Form des Ausdrucksmittels trennt. Die "Güte" eines Theaterstückes ist aber nicht allein daran zu messen, ob und in welchem Ausmasse es erzieherisch wirkt. Vielmehr spielen hier auch ästhetische Gesichtspunkte eine grosse Rolle... So lässt sich in gleicher Weise auch beim Puppenstück die Ansicht vertreten, dass es dann, wenn es für Jugendliche oder für Erwachsene geschrieben ist, wertvoll sein kann, ohne erzieherische Wirkung auszuüben," meint Dr. Hans Grobe in pp 30.

Und Friedrich Arndt, der berühmte deutsche Puppenspieler und langjährige Leiter der Hohnsteiner Kasperbühne, ist überzeugt davon, dass sich das kleine Kind noch stark von einem Puppenspiel beeinflussen lässt, und er fordert aus diesem Grunde nur Stücke, die die positiven Kräfte im Kinde wecken.

"Das Kind steht dem Puppenspiel zunächst kritiklos gegenüber. Ganz gleich, ob es einen guten, mässigen oder schlechten Puppenspieler sieht, immer wird es von dem Gesehenen begeistert sein.

Es wird die Taten oder Untaten Kaspers mit heftiger Anteilnahme verfolgen und ganz mit ihm einverstanden sein...

"Im Kasper findet es alle wünschens- und begehrenswerten Eigenschaften versammelt. Deswegen geht das Kind mit dem Kasper durch dick und dünn. Was es im Kasperspiel erlebt, ist nichts anderes als seine eigene Welt. Die Gestalten in ihr sind ganz eindeutig gezeichnet. Es gibt nur Böse oder Gute, und der Kasper verkörpert das Beste im Kampf gegen das Schlechte und bleibt immer Sieger. Kasperwelt und Kinderwelt decken sich völlig... So wie die Kinder für den Kasper eintreten, so sind sie auch bereit, ihm nachzueifern. Sie tun das sogar bis in ihren kleinen Alltag hinein. Wenn der Kasper z.B. mit der Prinzessin tanzen will, sagt er: "Einen Augenblick, Prinzessin, ich will mir eben nur noch die Finger waschen, denn ich hatte mit dem Teufel zu tun." "Das muss man doch, wenn man mit einer Prinzessin tanzen will, nicht wahr, Kinder?" Durch eine solche Frage ist den Kindern die Notwendigkeit des Fingerwaschens leichter klargemacht, als wenn die Erzieher noch so ausdrücklich ermahnen und belehren."

(Nach Friedrich Arndt)

Puppenspiel scheint sich aber nicht nur als erzieherisches Hilfsmittel zu bewähren, sondern vermag die verschiedensten kreativen Fähigkeiten im Menschen zu wecken und zu fördern. Deshalb wird es häufig von den Pädagogen als Spielform im Unterricht verwendet.

"Puppenspiel in der Schule, das ist, wenn der Käsperli "Trallalla" und "seid ihr alle da?" singt und daran erinnert, dass man immer die Hände waschen, richtig über die Strasse gehen und überhaupt brav sein soll. Oder in den oberen Klassen: Wenn man in monatelanger Arbeit eine Marionette zusammenbastelt, die ganz richtig gehen, Augen verdrehen, mit den Ohren wackeln und noch viel mehr kann, die man an einer Ausstellung wunderschön aufhängen und präsentieren kann - und nachher im Kasten verschwinden lässt, ohne je richtig mit ihr gespielt zu haben," schrieb Samuel Eugster.

Glücklicherweise trifft dieses Zitat heute in den seltensten Fällen mehr zu. In den letzten Jahren wurden auch in der Schweiz grosse Anstrengungen unternommen, um ein sinnvolles und krea-

tives Schulspiel anzuregen und zu fördern. 1974 wurde dann noch die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für darstellendes Spiel in der Schule (SADS) gegründet. Sie hat zum Ziel, mit Hilfe von Ausstellungen, Kursen und entsprechender Literatur den Erziehern nahezubringen, was unter sinnvollem Theaterspiel vor und mit Schülern zu verstehen sei. Das Puppenspiel nimmt dabei, seiner vielfältigen Möglichkeiten wegen, einen breiten Raum ein. Auch wurde endlich erkannt, dass nicht eine perfekt gebaute Marionette in einer bravourösen Schlussvorstellung das Wichtigste sei, sondern der Schaffungsprozess an sich, bei dem der Schüler seine kreativen Fähigkeiten in irgend einer Weise entfalten kann und dadurch für sich persönliche, innere Gewinne erzielt, die dann wiederum der Gemeinschaft und letztlich auch unserer Gesellschaft zugute kommen können.

"Immer jedenfalls bleibt das Puppenspiel für den Erzieher wie für die ihm anvertrauten Zöglinge eine Fundgrube der lebendigsten Beziehungen zwischen Arbeit und Leben. Der Spieler selbst gewinnt am meisten bei allem. Er muss sich immer wieder verwandeln. Er muss sich selbst aufgeben, er muss "ausser sich" sein, nur dann wird das, was er mit der Puppe zu verkörpern hat, für den Zuschauer wahrhaft glaubhaft werden. Wer sich aber von sich selbst befreien gelernt hat, wer wirklich aus sich heraustreten kann, der kann auch einmal sich selbst gegenüber treten. Was mir aber gegenübertritt, das kann ich betrachten, kann ich abschätzen, kann ich erfassen, kann ich umfassen, kann ich erkennen. So kann das Puppenspiel in seiner höchsten Form die grosse Schule der Selbsterkenntnis sein." Davon ist Friedrich Arndt überzeugt.

PUPPENSPIEL ALS HEILTHERAPEUTISCHES MITTEL

Neben den erzieherischen Einsatzmöglichkeiten, die das Puppenspiel bietet, entdeckte man in den letzten Jahren vermehrt seine befreiende Wirkung, die es auf den Menschen ausüben kann, und man begann, das Puppenspiel auch in der Heilpädagogik einzusetzen.

Aus diesem Grunde hat es Eingang gefunden in Spitäler, Pflegeheime für geistig, seelisch und körperlich Behinderte sowie in Arztpraxen und Sprechzimmer von Psychologen, Psychiatern und Psychotherapeuten.

Es ist in diesem Falle zum direkten Hilfsmittel des Therapeuten geworden, und seine künstlerischen Aspekte sind in den Hintergrund getreten.

Von all den verschiedenen Figuren des Puppentheaters eignet sich die Kasperfigur, die Handpuppe, am besten für heilpädagogische und therapeutische Zwecke:

"Die Handpuppe kann von allen Arten am einfachsten und am unmittelbarsten geführt werden und wirkt dadurch so suggestiv auf den Zuschauer und auf den Spieler selbst anregend. Sie kommt dem Kontaktbedarf nach, ist spannend und schön anzufassen und kann so spasshaft sein. Der oft sehr ausdrucksvolle und plastische Handpuppenkopf mit "Haar", der zusammen mit dem Handschuhkörper den Eindruck eines lebenden Wesens macht, gibt auch einen schnellen Sinnes- und Gefühlskontakt... Das Kind kann selbst mit einer solchen Puppe auf der Hand zugreifen (auf schroffe oder sanfte Weise), es kann schlagen, klopfen, streicheln - alles direkt mit der Hand der Puppe - dies ist ein sehr wichtiger Anteil in der Verantwortungs-Befreiung vom eigenen Ich und der Ueberführung auf die Puppe - nämlich der Identifikation mit dem gewünschten Typ." (Ingrid Lagerqvist in pp 34/1968).

Die Schweizer Kinderpsychotherapeutin Madeleine L. Rambert, die seit Jahren das Handpuppenspiel für seelisch gestörte Kinder in ihrer Praxis einsetzt und ihre Erfahrungen in einem interessanten Buch niedergeschrieben hat, besitzt ein ganzes Arsenal der verschiedensten Typen von Handpuppen.

Neben den traditionellen Figuren des Kasperli-Spiels wie Hexe, Polizist, König, Prinzessin, Räuber und Krokodil gibt es auch

"Nicht-Märchen-Figuren", die von den Kindern als Mutter, Vater, Tante, Arzt, Pfarrer, Lehrer, als Personen aus ihrem Problemkreis, im Spiel eingesetzt werden, dem geschulten Therapeuten mit ihren Darstellungen einiges aufzeigen und ihm bei der Analyse und der darauf folgenden Behandlung des Falles dienen können.

"Fast immer stellen die kleinen Patienten mit Hilfe der Puppen gewisse Familienszenen dar. Sie ahmen dabei Stimme, Tonfall und Gehaben der Familienmitglieder so gut nach, dass die Therapeutin bei gelegentlichen Hausbesuchen alle sofort erkennt, ohne sie vorher je gesehen zu haben! Aus dem Spiel heraus begreift sie die Beziehungen des Kindes zu seinen Eltern und Geschwistern viel genauer und besser, als alle Worte und Erklärungen das zu zeigen vermöchten. Kleine Kinder bis zum Alter von fünf bis sechs Jahren spielen Szenen, die ein genaues Abbild des häuslichen Milieus darstellen." (Irma Fröhlich im "Wir Brückenbauer" vom 4.2.1972).

Die grössern Kinder spielen "ihre Situationen" nicht mehr direkt. Der geschulte Therapeut ist aber in der Lage, die Spiele aufzuschlüsseln und so die versteckten Wünsche, Äengste und Triebe seines Patienten zu erkennen. Es muss nochmals betont werden, dass hier das Handpuppenspiel nicht mehr als Quelle fröhlicher Unterhaltung dient, sondern zu einem medizinischen Hilfsmittel geworden ist, das nur in den Händen des ausgebildeten Fachmannes gerechtfertigt ist, denn vorschnelle und falsche Interpretationen solcher Spiele sind gefährlich und können dem Bedrängten mehr schaden als nützen.

Aber nicht nur als bewusst eingesetztes, zielgerichtetes Hilfsmittel in der Therapie erfüllt das Puppenspiel eine Funktion, sondern auch als kreative Beschäftigung neben andern, die dem psychisch oder physisch kranken Menschen in seiner persönlichen Entwicklung weiterhelfen kann, hat es sich als sehr wirksam erwiesen. Puppenspieler wie Käthy Wüthrich, Ursula Tappolet oder Hans Bleisch haben immer wieder die Beobachtung gemacht, wie bedrängte Kinder, Jugendliche und auch Erwachsene in der Beschäftigung mit dem Puppenspiel ihre persönlichen Konflikte und Probleme abreagierten und sie dadurch lösen oder überwinden konnten.

Die Spiele, die dabei entstehen, können, im Gegensatz zu den zwecktherapeutischen, durchaus schon ein gewisses künstlerisches Niveau besitzen, so dass sie auch vor einem grössern oder kleinern Publikumskreis gezeigt werden dürfen, ohne dass der Zuschauer den Eindruck einer "seelischen Offenbarung" des Spielers gewinnen muss, was ihn entweder schmerzlich oder peinlich berühren würde.

Dazu sei abschliessend ein gelungenes Experiment, das Peter Bienz, der Leiter der "Kleinen Marionettenbühne Winterthur", mit einer Gruppe von geistig Behinderten durchführte, erwähnt. In einem Fortbildungskurs in der Invalidenwerkstätte Winterthur entstanden unter seiner Leitung einfache Stabfiguren und Dekorationen zu den Märchen "Jorinde und Joringel" und "Die zwölf Monate". Nachher wurde in vielen Proben das Spielen mit den selbstgebauten Figuren gelernt. Die Stabpuppen hatten lange Haltestäbe, die bis auf den Boden reichten, damit das Führen für die Behinderten nicht zu mühsam wurde. Die Geschichten wurden erzählt, das Geschehen von den Puppen illustriert und mit einfachen Musikinstrumenten begleitet. Auf diese Weise konnten an die zwanzig Behinderte am Schaffungsprozess teilhaben. Das Ziel von Peter Bienz war eine öffentliche Aufführung in seinem Puppentheater, dem Waaghaus, in Winterthur:

"Zur allgemeinen persönlichen Entwicklung muss der Behinderte aus seiner meist isolierten Haltung herausgebracht werden. Dazu braucht er Kontakt zu andern Behinderten sowie zum gesunden Mitmenschen. Er braucht Kontakt zur "Gesellschaft". Mit andern Worten: es muss bewusst auf eine öffentliche Aufführung hingearbeitet werden... Der Behinderte ist über lange Zeit glücklich und stolz auf seine Leistung, das Publikum (keine Angehörigen) ist erstaunt und überrascht, es kommt ins Gespräch mit den Spielern..."

Werner Griessen, der Leiter der Winterthurer Invalidenwerkstätte, fasst die verschiedenen tiefen Bedeutungen, die dem Puppenspiel im Dasein des behinderten Menschen zukommen, nochmals zusammen:

"Aktives musikalisches Tun stellt gerade im Spielen mit der Puppe einen Höhepunkt dar. Das sich Hineinverstehen in eine Rolle, das spontane freie Denken, schenkt dem Behinderten inneren

Reichtum und Zufriedenheit. Das Ueben von Konzentration und Disziplin in der Zusammenarbeit, das Einfügen in eine Gruppe mit dem gemeinsamen Ziel, eine Idee in ein sichtbares Produkt zu verarbeiten (Phantasie), stärkt jeden einzelnen ganz wesentlich. Alle wir modernen Menschen haben doch die reiche innere Welt, die der geistig Behinderte in hohem Masse besitzt, verloren, und trotzdem ist gerade dieser behinderte Mensch auch heute noch dazu verurteilt, sich bemitleiden und helfen zu lassen. Deshalb ist es für ihn etwas Grosses, auch selbst einmal schenken zu dürfen. Ist es möglich, vor der Oeffentlichkeit zu spielen, vermitteln wir ihm ein Erfolgserlebnis ganz besonderer Natur: freudige Spieler erfreuen als Gleichgestellte, nicht als Unterlegene, begeisterte Zuschauer."

EIGENE ERFAHRUNGEN MIT DEM PUPPENSPIEL

STABPUPPENSPIEL IN EINER DRITTEN REALKLASSE

Als ich die Schüler einer dritten Realklasse für drei Wochen zu übernehmen hatte, nahm ich mir vor, nun endlich selbst einen Versuch im Puppenspiel mit Kindern zu wagen.⁵⁴⁾

Ich las mit den 15 jährigen Knaben und Mädchen in einer Deutschstunde zwei kurze Erzählungen aus ihrem Lesebuch. Das eine war eine Geschichte von Leo Tolstoi: "Die drei Söhne", die andere Erzählung "Ein tüchtiger Kaufmann" von einem unbekannten Autor.

Wir besprachen den Inhalt und Sinn der beiden Geschichten. Dann machte ich den Schülern unvermutet den Vorschlag, diese beiden Texte doch zu spielen, und zwar mit Puppen. Der Vorschlag wurde sofort begeistert angenommen, was mich eigentlich erstaunte. Ich hatte mich insgeheim auf eine negative Annahme vorbereitet, da ich wusste, wie schwierig und gehemmt Kinder in diesem Alter sein können. Umso mehr freute mich natürlich das positive Echo, und ich ging eiligst daran, die Aufgaben zu verteilen.

Zuerst teilte ich die 16 Schüler in zwei Gruppen. Die eine übernahm die Erzählung Tolstois, die andere machte sich an den "tüchtigen Kaufmann".

Da uns wenig Zeit zur Verfügung stand, wollten wir alles so einfach wie möglich machen. Wir verzichteten also auf Tonband, raffinierte Beleuchtungstechnik und ausgefeilte Profibühne. Eine Arbeit, die ich den Schülern aber nicht abnahm, war das Dramatisieren der beiden Texte. Jede Gruppe musste ihre Erzählung so umschreiben, dass ein Dialog, den die Puppen dann führen konnten, entstand. Dieser Anfang der ganzen Arbeit war so zeitraubend und anstrengend für die Schüler und für mich, dass ich beschloss, bei einem weiteren Versuch den schriftstellerischen Teil nicht mehr von den Schülern selbst machen zu lassen. Aber ich betrachtete es doch als gute sprachliche

54) Die Realschule - sie schliesst an die sechste Klasse der Primarschule an - wird im Kanton Zürich für Schüler geführt, deren Fähigkeiten mehr auf dem handwerklichen als auf dem intellektuellen Gebiet liegen. Die meisten dieser Schüler beginnen nach den drei Realschuljahren eine handwerkliche Berufslehre.

Uebung, auch wenn diese wenigen Zeilen soviel Schweiss und Nerven gekostet hatten.

Hier zuerst die originale Erzählung von Leo Tolstoi:

Die drei Söhne

Drei Frauen wollten Wasser holen am Brunnen. Nicht weit davon sass ein Greis auf einer Bank und hörte zu, wie sie ihre Söhne lobten. "Mein Sohn," sagte die erste, "ist so geschickt, dass er alle hinter sich lässt..."

"Mein Sohn", sagte die zweite, "hat eine so schöne Stimme wie niemand sonst..."

"Und warum lobst Du Deinen Sohn nicht?" fragten sie die dritte, als diese schwieg.

"Ich habe nichts, womit ich ihn loben könnte", entgegnete sie.

"Mein Sohn ist nur ein gewöhnlicher Knabe. Er hat etwas Besonderes weder an sich noch in sich..."

Die Frauen füllten ihre Eimer und gingen heim. Der Greis ging langsam hinter ihnen her. Die Eimer waren schwer und die abgearbeiteten Hände schwach. Deshalb machten die Frauen eine Ruhepause, der Rücken tat ihnen weh...

Da kamen ihnen drei Knaben entgegen. Der erste stellte sich auf die Hände und schlug Rad um Rad - und die Frauen riefen: "Ein geschickter Junge, fürwahr!" Der zweite sang so schön wie eine Nachtigall, und die Frauen lauschten mit Tränen in den Augen. Der dritte lief zu seiner Mutter, hob die Eimer auf und trug sie heim...

Da fragten die Frauen den Greis: "Was sagst Du zu unsern Söhnen?" "Wo sind eure Söhne?" fragte der Greis verwundert. "Ich sehe nur einen einzigen!"

Und nun die bearbeitete Form der Schüler, die ohne meine Hilfe zustande kam. Es ist die letzte und endgültige Form und diente als Vorlage für das Spiel.

Die drei Söhne

Personen: 1. Mutter, 1. Sohn
2. Mutter, 2. Sohn, Greis
3. Mutter, 3. Sohn

Schauplatz: Am Dorfbrunnen

1. Mutter und 2. Mutter stehen beim Brunnen. Greis sitzt auf einer Bank.

1. Mutter: Ja, ja, das ewige Wasser holen ist manchmal schon eine rechte Plage.

2. Mutter: Aber dafür trifft man doch immer jemand, mit dem man ein wenig plaudern kann. Uebrigens, wissen Sie es schon, die Camenzinds sollen...

1. Mutter fällt ihr ins Wort: Pscht, da kommt sie gerade!

1. und 2. Mutter: (miteinander) Ei grüss Gott Frau Camenzind, sieht man Sie auch wieder mal hier.

3. Mutter: Guten Tag miteinander. Ja, Philipp ist noch nicht zurück, so muss ich eben das Wasser wieder mal selber holen.

1. und 2. Mutter: Ach ja, unsere Söhne.

1. Mutter: Uebrigens hat gestern mein Theo den Turnerwettbewerb gewonnen, er ist wirklich der geschickteste Junge.

2. Mutter: Und Angelo geht nächstes Jahr aufs Konservatorium, er hat die schönste und klarste Stimme weit und breit und singt wie ein kleiner Gott.

1. und 2. Mutter rufen ihre Söhne herbei: Theo, Angelo, Theo!

1. Mutter: Komm Theo, zeig uns doch mal eine von Deinen grossen turnerischen Leistungen vor.

Theo zeigt, was er kann. Alle schauen bewundernd zu.

2. Mutter: Und Angelo, sing uns jetzt ein kleines entzückendes Liedchen, das klingt so wunderbar.

Angelo singt, alle hören ergriffen zu.

1. und 2. Mutter: Bravo, bravo, ihr beiden!

2. Mutter: Aber Frau Camenzind, Sie sagen ja gar nichts, was kann denn Ihr Philipp besonders gut?

3. Mutter: Mein Junge ist ganz gewöhnlich. Ich wüsste nicht, womit ich ihn besonders loben könnte, doch da kommt er ja.

Philipp kommt, grösst alle freundlich, nimmt seiner Mutter den Kessel ab und geht mit ihr weg.

Theo und Angelo rennen auf die andere Seite davon.

1. und 2. Mutter, die zurückbleiben, wenden sich zum Greis, der die ganze Zeit nichts gesagt hatte: Na, was sagen Sie zu unseren Söhnen?

Greis: Söhne? Ich habe nur einen einzigen gesehen, und der war weder von Dir (zu 1. Mutter) noch von Dir (zu 2. Mutter).

Greis geht langsam davon.

1. und 2. Mutter fassungslos: Thja, thja...

Sie nehmen ihre Eimer und gehen langsam weg.

Die Erzählung "Ein tüchtiger Kaufmann":

Eine junge Engländerin, die sich eine Zeitlang in Smyrna aufhielt, wollte sich einmal mit einem Türken, der mit Lebensmitteln handelte und sehr reich geworden war, einen Scherz machen.

Sie ging in seinen Laden und sagte zu ihm: "Ich möchte für fünf Piaster Feigen. Aber sie müssen mir ins Hotel geschickt werden!"

"Gewiss, sehr gern!" sagte zuvorkommend der Kaufmann.

"Es ist aber ziemlich weit, etwa drei Kilometer."

"Was kommt es darauf an!"

"Wie?" fragte die Dame verwundert, "Sie wollen der Kleinigkeit wegen einen Angestellten bemühen?"

"O nein, ich werde selbst gehen!"

"Sie selbst? Ein so reicher Mann will wegen fünf Piaster einen so weiten Weg machen?"

Und der Türke antwortete mit einem Lächeln, in dem sich die ganze Weisheit seines Volkes ausdrückte: "Ich bin reich geworden, indem ich mich bemühte. Ich bleibe dabei, um nicht wieder arm zu werden."

(Autor unbekannt)

Diese Erzählung war etwas einfacher zu realisieren, da nur zwei Personen darin vorkommen. Doch musste sie mit eigenen Sätzen ausgebaut werden, da sie sonst viel zu kurz und unspielbar gewesen wäre.

Auch hier habe ich der Schülergruppe nicht geholfen und sie zappeln lassen, bis sie einen Text hatte, der spielbar war.

Die Rollen wurden verteilt, und die Schüler mussten zuhause die wenigen Sätzchen auswendig lernen. Dies schien aber für einige Knaben schon beinahe eine nicht zu bewältigende Aufgabe, und deshalb durfte der Spieltext bei den Aufführungen im Innern der Bühne aufgehängt werden und diente so als kleine Gedächtnishilfe.

Ein tüchtiger Kaufmann (Schülerbearbeitung)

Personen: ein alter türkischer Kaufmann
 eine junge Engländerin

Schauplatz: der kleine Laden des Türken

(Der Kaufmann sitzt am Schreibtisch und macht Bestellungen)

Kaufmann: 10 kg Feigen, 20 kg Zitronen, dann die verschiedenen Nüsse wieder ergänzen, dann brauche ich noch die Grapefruits und...

(In diesem Augenblick tritt die Engländerin in den Laden)

Engländerin: Merhaba, guten Tag, oh, ist das wieder ein Tag heute, diese Hitze bringt einen noch um!

Kaufmann: Merhaba, guten Tag, mein Fräulein, ja, ja, Sie haben ganz recht, die Sonne steht schon wieder heut und gibt ihre Wärme reichlich ab, doch die Sonne gehört halt nun mal zu unserem Land, da können Sie nichts machen. Womit aber darf ich Ihnen behilflich sein, Miss?

(Engländerin ziert sich ein wenig und sagt dann freundlich, aber etwas blasiert): Ich hätte gern für mich ein paar Feigen, sagen wir für fünf Piaster etwa.

Kaufmann: Natürlich, sehr gern, Miss, schöne grosse frische Feigen haben wir da für Sie.

(Er holt sie, packt sie in eine Tüte und möchte der Engländerin diese geben. Sie jedoch sagt plötzlich ganz schnippisch): Ach ja, fast hätte ich es vergessen, wäre es bitte möglich, mir diese Feigen durch einen Boten ins Hotel schicken zu lassen?

Kaufmann: Aber selbstverständlich, Gnädigste, das wird besorgt, geben Sie mir nur Ihre genaue Adresse vom Hotel.

Engländerin: Sehen Sie, ich wohne im Hotel Evet, und das ist

ziemlich weit von hier, etwa drei Kilometer werden es schon sein.

Kaufmann: Das spielt doch gar keine Rolle, mein Fräulein, ich werde Ihnen die Feigen selbst ins Hotel Evet bringen, so wie Sie das wünschen. Es ist mir eine Ehre.

Engländerin: Wie, Sie selbst wollen einer solchen Kleinigkeit wegen einen so weiten Weg unter die Füße nehmen? Sie, der Sie ein so wohlhabender und tüchtiger Kaufmann sind, Sie wollen sich wirklich wegen ein paar Feigen bemühen? Das verstehe ich nicht.

Kaufmann: Schauen Sie, mein Fräulein, ich bin ein wohlhabender und reicher Mann geworden, indem ich mich mein Leben lang bemühte. Jetzt, da ich ein alter Mann bin, möchte ich nicht wieder arm werden, deshalb bemühe ich mich weiterhin so, wie in meinen armen Tagen.

Kreativer und viel angenehmer als das Bearbeiten der Texte war dann das Anfertigen der Puppen und die Herstellung des Hintergrundprospektes. Wiederum sollte alles möglichst einfach werden. Aus 50 cm langen Rundhölzern und weissen Styroporkugeln, vielen Stoffresten, Filz, Bändern, Wolle, Perlen und Pelz bastelten die Schüler in vier Zeichnungsstunden ihre Figuren. Meist arbeiteten zwei Schüler zusammen und waren verantwortlich für eine Figur.

Es war befreiend zuzuschauen, wie sie in den vielen mitgebrachten Herrlichkeiten wühlten und mit welcher Begeisterung sie schneiderten und klebten. Allmählich entstanden aus den nackten weissen Kunststoffkugeln und den Stecken Mütter, Söhne, der Greis (er war zugleich der tüchtige Kaufmann) und die englische Lady.

Dies alles geschah praktisch ohne meine Hilfe, und Ratschläge erteilten die Schüler sich gegenseitig selbst.

Rührend fand ich vor allem, wie die grossen Knaben mit Schere und Nadel hantierten und sich königlich freuten, wenn wieder ein Kleidungsstück gelungen war.

Die Begeisterung hielt an, bis die letzte Puppe in einer lee-

ren Weinflasche stand und darauf wartete, dass mit ihr nun gespielt würde. Wir übten das Bewegen, das Führen der Puppen. Dies ging relativ schnell und einfach vor sich. Jeder Schüler war in der Lage, mit der Hand den langen Stab zu halten und mit der Puppe zu spielen.

Schwieriger wurde es erst, als das Zusammenspiel geübt werden musste. Die Puppen sollten sich schliesslich beim Sprechen anschauen, sie mussten immer in Verbindung bleiben miteinander. Wichtig war auch, dass alle Puppen ungefähr gleich weit über die Spielleiste unserer improvisierten Bühne (es war ein umgekehrter grosser Schultisch mit angebundenen Dachlatten links und rechts und einem vorgespannten Tuch) hinausragten. Auf

Die Engländerin und der tüchtige Kaufmann aus dem Stabpuppenspiel "Ein tüchtiger Kaufmann". Das Bühnenbild wurde mit Wasserfarbe auf ein grosses Papier gemalt und mit Magnetknöpfen an die Wandtafel geheftet.



Angelo, der Junge
mit der Stimme
einer Nachtigall.
Aus "Die drei Söhne".



keinen Fall durfte man den Arm des Spielers sehen, noch durfte die Puppe langsam absinken. All diese Dinge sollten sich die Schüler merken, und wir übten lange, bis es einigermaßen klappte. Es ging recht gut, solange das Spiel stumm blieb und die Schüler sich nur auf das Führen der Puppe beschränken konnten. Als sie sich aber dazu noch auf ein gutes Sprechen des Textes konzentrieren mussten, wurde das Führen der Puppe plötzlich zum Problem, und all die Fehler, die wir vermeiden wollten, waren da: Figuren, die miteinander sprachen, kehrten

Theo, der Turner aus "Drei Söhne". Seine Arme und Beine sind aus Papiermaché. Er konnte das Rad schlagen und den Handstand machen, was ihm vom Schülerpublikum grossen Applaus einbrachte.



einander den Rücken zu, oder Puppen tauchten auf und nieder wie auf einem See mit Wellengang.

Aber durch einiges Ueben brachten wir auch diese Fehler zum Verschwinden, und am Schluss hatten wir zwei beinahe perfekte Aufführungen.

Für ein öffentliches Publikum waren die Stücke zu kurz. Die beiden Gruppen spielten sich gegenseitig ihr Stück vor, und die Schüler und ich waren mit diesem Puppenspiel als Selbstzweck für den Augenblick zufrieden.

Die drei Mütter
beim Brunnen.
Aus dem Stabpuppenspiel
"Die drei Söhne".



Philipp,
der brave Sohn,
mit seiner Mutter
aus "Drei Söhne".



"DER ZAUBERLEHRLING", EIN STABPUPPENSPIEL

Nachdem in unserer Schulgemeinde im Februar 1974 ein Oberstufenlehrer plötzlich gestorben war, bat mich die Schulpflege, im Frühjahr 1974 doch mindestens für ein Jahr eine Klasse der Oberstufe zu übernehmen.⁵⁵⁾

Das Angebot reizte mich einerseits: Bedeutete es doch, endlich einmal eine Klasse länger als nur für wenige Wochen zu haben, und die Möglichkeit schien gegeben, mit den Kindern auch Theater zu spielen. Andererseits bedeutete es auch, wieder ein Jahr lang praktisch nichts an meiner Arbeit schreiben zu können.

Doch mir schien in jenem Zeitpunkt praktische Lebenserfahrung wertvoller, so sagte ich zu.

Mir wurde die erste Oberschule zugeteilt. Dies schien, vom pädagogischen Standpunkt aus, nicht sehr einfach zu werden.

In die Oberschule werden nämlich Schüler eingeteilt, die in der Primarschule immer am Schluss waren. Oft haben diese Schüler auch schon eine oder zwei Klassen in der Primarschule repetiert. Auch Kinder, die aus irgend einem Grund in einer Sonderklasse gewesen waren, kamen jetzt zu mir.

Um es gleich vorwegzunehmen, ich hatte das ganze Jahr hindurch keine erzieherischen oder disziplinarischen Schwierigkeiten, und unser gegenseitiges Verhältnis war sehr erfreulich.

Ich hatte mir am Anfang des Schuljahres fest vorgenommen, mit diesen Schülern ein Puppenspiel einzustudieren. Ueber die Art der Puppen, die Stückwahl, Umfang des ganzen Unternehmens, machte ich mir noch keine Gedanken. Ich wollte die Schüler erst einmal kennenlernen.

Vom Aeussern her gesehen, schienen sie recht weit entwickelt zu sein. Die meisten waren gut einen Kopf grösser als ich und die Mädchen beinahe schon junge Damen.

Umso unsicherer war ihr inneres Verhalten. Am Anfang reagierten sie auf alles Neue sehr skeptisch. Ihre erste Reaktion war immer dieselbe: "Das kann ich doch gar nicht." Es galt also, diesen Kindern zunächst einmal ihre Unsicherheit zu

⁵⁵⁾ Die Oberstufe der Volksschule umfasst im Kanton Zürich neben der schon erwähnten Realschule noch die Sekundarschule, als Vorbereitungsschule für Mittelschulen oder Berufslehren, und die Oberschule, eine dreijährige Abschlussklasse für die schwächeren Schüler, die nicht in eine Realklasse aufgenommen werden können.

nehmen und ihnen wieder ein Selbstvertrauen zu geben, das sie im Laufe ihrer Schulzeit gänzlich verloren zu haben schienen. Es war klar, dass ich mit dem Puppenspiel warten musste. Dafür spielten wir beinahe jeden Tag kleine Stegreifszenen, die sich aus dem Schulstoff ergaben. Auch hier reagierten sie zuerst sehr zurückhaltend und zeigten sich gehemmt. Aber diese Eigenschaften verloren sich bald, und die meisten spielten gerne und einige auch recht gut. Diese kleinen Spielchen waren von mir nur als Lockerungsübungen gedacht. Es waren kleine Improvisationsstücke, ohne Kostüme, Requisiten, Bühnenbilder und Publikum. Die Spiele fanden immer mehr Anklang, und ich überlegte mir, ob es nicht gescheiter wäre, anstelle eines Puppenspiels eine gewöhnliche Theateraufführung in Angriff zu nehmen. Aber ich sollte ja Erfahrungen mit dem Puppenspiel sammeln, also wartete ich auf den "zündenden Funken". Dieser zeigte sich plötzlich in Johann Wolfgang von Goethes dramatischem Gedicht "Der Zauberlehrling". Dieses Gedicht, das ich mit den Schülern in Deutschstunden gelesen und besprochen hatte, stiess auf grosses Interesse bei den Kindern. Jedes lernte seine Lieblingsstrophen auswendig und rezitierte sie. Ein paar Stunden später hörten wir uns die Vertonung des Gedichtes von Paul Ducas an. Merkwürdigerweise fesselte diese Musik die meisten, obwohl sie nicht auf der Linie der Schüler in diesem Alter liegt.

Nun stand es für mich fest, das Gedicht von Goethe und die Musik von Ducas sollten die Vorlagen für unser Puppenspiel werden.

Ich machte den Schülern einen entsprechenden Vorschlag, zeigte ihnen die Puppen, welche eine frühere Klasse gebastelt hatte, und schon war eine kleine Begeisterungswelle im Gange. Ich nützte diese gute Stimmung sofort aus und machte mich ans Organisieren.

1. Wieviele Stunden durfte ich für die Vorbereitungsarbeiten in Anspruch nehmen und über wieviele Wochen sollte sich die Arbeit erstrecken?

Ich billigte mir die zwei Zeichnungsstunden und zwei Deutschstunden pro Woche zu und wollte bis vor Weihnachten fertig sein, so blieben mir gute fünf Wochen.

2. Ich fertigte einen grossen Arbeitsplan an, den ich hinten im Schulzimmer aufhängte und auf dem folgende Rubriken enthalten waren:
1. Bühnenbau, 2. Herstellung der Puppen, 3. Bühnenbild,
 4. Zürichdeutsche Fassung, 5. Ton und Technik, 6. Beleuchtung

Die sechs Mädchen und neun Knaben konnten sich nun mit ihrem Namen überall dort eintragen, wo sie Lust hatten, später mitzuwirken. Nach einigen Tagen sah ich mir die Liste an, und ich konnte sie vorläufig so stehen lassen, denn in jeder Rubrik hatte es mindestens drei Eintragungen.

Im Laufe der Vorbereitungszeit kam dann einiges durcheinander. So nähten die "Beleuchtungstechniker" Puppenkleider und die "Zürichdeutsche Fassung" malte am Bühnenbild. Das Motto hiess bald nur noch: Jeder arbeitet irgend etwas, damit das Ganze fertig wird. Bevor ich jetzt auf die einzelnen Arbeitsgebiete näher eingehe, möchte ich doch erwähnen, dass die räumlichen Verhältnisse im Schulhaus einmalig gut waren. Ausser meinem Schulzimmer hatte ich noch zwei leere Schulzimmer und die Werkstätten zur Verfügung. In einem Zimmer konnte man sogar bis zum Schluss alles liegen und stehen lassen, so fielen die zeitraubenden Aufräumarbeiten weg, und der normale Schulbetrieb wurde dadurch nicht sehr beeinträchtigt.

Ich wollte die Schüler möglichst selbständig arbeiten lassen. Ich selbst übte nur Kontrollfunktion aus, war beratender Beistand und Koordinator. In der Praxis sah das dann ungefähr so aus, dass ich ständig von einem Zimmer zum andern raste und schaute, ob wirklich gearbeitet wurde. Überall sollte ich Ratschläge und Hilfe erteilen und zur gleichen Zeit überall sein. Ausserdem durfte ich die Nerven nicht verlieren, wenn statt dem Bühnenparavent die Absätze der Schülerschuhe in grauer Dispersionsfarbe erstrahlten oder die Holzmehlkügelchen überall zu finden waren, nur nicht auf den Puppenköpfen. Es wurde mir bewusst, was Regie führen wirklich bedeutet und wieviel doch vom richtigen Organisieren abhängt. Man darf aber nicht vergessen, dass es Jugendliche von vierzehn Jahren waren, die hier arbeiteten und, wie ich schon angedeutet habe, auch ziemlich schwierige Kinder darunter waren. Trotz allen Stra-

pazen würde ich auf jeden Fall nur wieder in dieser freien Form mit Schülern arbeiten, denn ich bin überzeugt, dass auf diese Art jeder einzelne viel mehr schöpferisch mitwirkt und so viel für sich profitiert und auch mehr leistet als unter dem Zwang einer Aufsichtsperson.

1. Zum Bühnenbau:

Ein Schüler fand in seinem Keller vier alte Holzrahmen, jeder 1,8 m hoch und 1,5 m breit. Diese Rahmen bespannten wir nun mit alten Leintüchern und bemalten sie mit grauer Dispersionsfarbe. Zum Schluss fügten die Knaben die einzelnen Rahmen mit Scharnieren zusammen, und unser Bühnenhaus, eigentlich nur ein Paravent, war fertig. Vorne hatten wir eine Spielbreite von 3 m (zwei Rahmen) und links und rechts je einen Rahmen schräg nach hinten, wobei dieser Winkel beliebig verändert werden konnte.

Diese Bühne war äusserst einfach herzustellen, ausserdem besass sie den Vorteil, dass sie in die einzelnen Teile zerlegt werden konnte. Die graue Farbe hatte am Anfang die wenigsten begeistert, (wir hatten sie nur genommen, weil in der Schule noch Vorrat vorhanden war). Später jedoch stellten wir fest, dass dieses neutrale Puppenhaus doch sehr gut zu den Puppen und dem Bühnenbild passte.

2. Die Herstellung der Puppen:

Für diese Arbeit musste am meisten Zeit aufgewendet werden. Wir hatten uns wiederum für einfache Stabpuppen entschieden. Handpuppen erinnerte die Schüler zu sehr an "Chaschperli-theater für die Chline", und die Herstellung von Marionetten ist meiner Meinung nach zu anspruchsvoll und zeitraubend, die Führung derselben zu schwierig für Schüler. Diesmal aber sollten die Puppen nicht mehr die langweiligen, runden Styroporgesichter bekommen. Wir verwendeten die weissen, leichten Kugeln nur noch als Unterlage und kaschierten sie mit nassen Zeitungstreifen. Nachdem diese vollständig trocken waren, modellierten wir mit Holzmehl die Gesichter. Es entstanden zwei Zaubermeister, zwei Zauberlehrlinge und ein



Ein Zauberlehrling im Rohbau. Als Augen wurden zwei leuchtend blaue Knöpfe eingesetzt. Die Hände wurden nicht verwendet. Die Puppen hatten nur einen Stab, im Kopf befestigt, an welchem sie geführt wurden.



Der gleiche Zauberlehrling fertig. Der Arme wirkte unendlich dumm und hilflos mit seinen schäbigen Härchen und der runden Drahtbrille. Die Augenpartie wurde mit Hilfe von weisser Farbe sehr schön betont.

Ansager, der doch noch ein Kasper geworden war und bald zur allgemeinen Lieblingsfigur wurde. Die schrecklichen Besen waren aus Weideruten entstanden. Ich habe wieder festgestellt, dass das Anfertigen der Figuren etwas vom Dankbarsten am ganzen Spiel ist. Die Schüler leben ungemein auf und freuen sich an ihren Kreationen, die von Stunde zu Stunde mehr an Leben gewinnen. Nach der Aufführung wollten sie die Puppen sofort nach Hause nehmen, und ich musste mich wehren, dass die Figuren bis zum Ende des Schuljahres im Klassenzimmer blieben.

3. Das Bühnenbild:

Es bestand aus einem alten Leintuch, das so breit war wie die vordere Rahmenbreite. Auf dieses Leintuch nun malten die "Bühnenbildner" mit grösster Wonne eine "Zauberhöhle". Zu diesem



Der zweite Zauberlehrling. Er war im wahrsten Sinne des Wortes "süss". Sein Gesicht war leicht rosa getönt, die Nase ein wenig dunkler und mit Sommersprossen besät. Sein Haarkränzchen bestand aus einem feinen, weissen Pelzchen, und die Augen glitzerten als Silberknöpfe.



Er trug auch ein rosarotes Kleid, auf welches die Mädchen kleine weisse Blümchen aufnähten, weil sie es so schön fanden.

Zwecke hatten wir das Tuch mit Hilfe von Magnetknöpfen an die Wandtafel fixiert, und nun konnten die Schüler (wie echte Kunstmaler), stehend, grosszügig drauflos malen.

Diese Arbeit wirkte für die Kinder ausserordentlich befreiend und wohltuend. Sie genossen es sichtlich, einmal nicht auf einem kleinen Blatt Papier etwas Vorgeschiedenes zeichnen zu müssen.

Zuerst malten sie noch mit Pinseln, gegen Schluss nahmen sie gerade das ganze Töpfchen Farbe in die Hand und schmierten damit auf das Tuch. Das fertige Bühnenbild wurde mit einer eigens kreierte Vorrichtung an der Decke, hinter dem Bühnenrahmen,

Der Zaubermeister (Bild rechts). Seine Gesichtsfarbe war violett-blau und die Augenpartie weiss und hellblau. Haare und Augenbrauen bestanden aus Watte. Er trug ein königblaues Satinkleid und wirkte als Figur sehr majestätisch und erhaben.



befestigt und wirkte mit der Beleuchtung zusammen ganz gut. Versatzstücke wurden keine verwendet. Nur eine Badewanne aus bemaltem Karton war an der oberen vorderen Spielleiste befestigt worden. Das viele Wasser, das die Besen herbeischufen, war in den schönsten Grün- und Blautönen ebenfalls auf ein Stück Tuch gemalt worden. Links und rechts des Stoffes befestigten wir zwei Rundhölzer, und so konnten zwei Schüler das Wasser mühelos immer höher steigen lassen.

4. Zürichdeutsche Fassung:

Nach meinem ersten Puppentheater mit Schülern hatte ich mir ja fest vorgenommen, nie mehr den Text von den Schülern selbst schreiben zu lassen. Nun reizte mich eine solche "literarische" Aufgabe aber doch wieder. Ich wollte den "deutschen Zauberlehrling" in einen "zürichdeutschen" verwandeln. Ich fragte meine Schüler, ob nicht jemand Lust hätte, das Gedicht in eine zürichdeutsche "Chaschperli"-Fassung zu bringen. Zu meiner grössten Freude meldeten sich spontan zwei Knaben und ein Mädchen. Diese drei haben dann in vielstündiger gemeinsamer Arbeit eine wirklich gelungene, kleine Dialektbearbeitung geschaffen, die um so mehr erstaunen muss, wenn man bedenkt, dass gerade Schüler der Oberschule für gewöhnlich auf grösstem Kriegsfuss mit der deutschen Sprache stehen. Ich habe zum Schluss nur noch die Satzzeichen gesetzt und den Text auf Matrize geschrieben. Siehe dazu: "S Puppeschpil vom Zauberlehrling Sebaschtian" (im Anhang, Seite 387 ff).

5. Ton und Technik:

Diesmal wollte ich mit dem Tonband arbeiten. Die Schüler die Puppen führen zu lassen und den Text dazu selber zu sprechen, hielt ich für zu schwierig. Ausserdem schien mir die Aufgabe, auf das Band sprechen zu lernen, ganz nützlich. Jeder durfte sich als Sprecher bewerben. Die einzige Bedingung

Die beiden Besen aus Weideruten. Ueber ihre Kugelköpfe wurden Nylonstrümpfe gezogen. Die Nase des einen besteht aus einem Pingpongball, und seine Augen sind grosse Lederknöpfe. Der andere trug sogar ein Jäckchen. Er verlor während einer Vorstellung ein Auge, was die Schüler unheimlich belustigte. Im Hintergrund ein Stück der Zauberhöhle.



bestand darin, dass er das Gedicht fehlerfrei lesen konnte und es ein wenig dramatisch zu gestalten wusste. Dies schien für viele Schüler schon eine unlösbare Aufgabe zu sein. Fünf Bewerber durften dann eine Sprechprobe in der Tonkabine unseres Schulhauses machen. Nachher hörten wir uns gemeinsam die Aufnahmen an und wählten dann den geeignetsten aus. Für die zürichdeutsche Fassung stellte sich zu unserem grossen Glück der Vater eines meiner Schüler, ein bedeutender Hörspielregisseur bei Radio Zürich, zur Verfügung. Mit sichtlichem Vergnügen hat er mit den Kindern Rollenstudium und langsames deutliches Sprechen geübt. Die Begegnung mit einem Fachmann war für die Schüler natürlich ein Höhepunkt in den Vorbereitungsarbeiten.

Paul Ducas' Musik konnte ich selbst problemlos auf Band überspielen. Bei den Aufführungen sass ein Knabe hinter dem Paravent beim Tonband und bediente es. So konnte doch die Lautstärke variiert werden. Es gab Leute, die nicht gemerkt hatten, dass der Ton ab Band kam, und dies ist doch als positives Zeichen zu werten.

6. Die Beleuchtung

Sie war leider das Stiefkind der ganzen Einrichtung und kam aus zeitlichen Gründen, technischer Unbelastetheit meinerseits und aus finanziellen Gründen einfach zu kurz.

Für die Aufführung haben wir dann zwei Spotlampen an den oberen Innenrahmen befestigt. Ein Schüler brachte einen selbstgebastelten Lichtwiderstand mit, und so konnten wir sogar die Helligkeit regulieren. Es kam dadurch doch eine gewisse zauberhafte Stimmung auf.

In einem weitem Fall müsste ich die Beleuchtungsfrage jedoch sorgfältiger angehen, vor allem, weil damit sehr viele, differenzierte Spieleffekte erreicht werden können.

Die letzten Stunden vor dem festgesetzten Aufführungstermin wurden gebraucht, um das Spielen mit den Puppen zu lernen. Wir teilten die Klasse in drei Gruppen. Die erste Gruppe führte die Puppen zum Gedicht von Goethe. Die zweite versuchte

einen Puppentanz zu der Musik von Paul Ducas, und die letzte Gruppe spielte die zürichdeutsche Bearbeitung.

Jeder Schüler wurde irgendwo eingesetzt. Nur ein einziges Mädchen wurde dispensiert, da es nicht spielen wollte, mit der Begründung, es könne keine Beziehung herstellen zwischen sich und diesem "Holzstab" da. Das Mädchen stammte übrigens aus der Gruppe, welche die Dialektbearbeitung gemacht hatte, und es ist möglich, dass es deshalb weniger Beziehung zu den Figuren fand als die Kinder, welche am Bau der Puppen beteiligt gewesen waren.

Ich persönlich hatte mir das Führen zu der Musik am schwierigsten vorgestellt. Doch machte es diese Gruppe ausgezeichnet. Wir hatten auch die musikalischsten Schüler für diese Aufgabe ausgelesen. Am puppengerechtesten und publikumswirksamsten war eindeutig das Spiel vom "Zauberlehrling Sebaschtian", also die Bearbeitung der Schüler.

Am Elternabend war dann Premiere. Alles lief reibungslos und ohne Pannen ab, bis auf das Auge des einen Besens, welches mitten im stürmischen Geschehen ins Publikum flog und bei den Schülern einen Heiterkeitserfolg auslöste.

Den Eltern hatte das Dargebotene ihrer Kinder gefallen, und sie sahen doch, dass auch schwächer begabte Schüler gewisse Talente besitzen. Am andern Tag zeigten wir die Spiele noch den Schülern auf dem gleichen Stockwerk, welche ja schon während der Vorbereitungsarbeiten regen Anteil an unserem Treiben genommen hatten. Sie lobten dann das Gesehene sehr und geizten nicht mit Komplimenten über das "irre" Bühnenbild und die "lassen" Puppen.

Diese Anerkennung der gleichaltrigen Kollegen war für meine Schüler besonders wichtig. Nur schon alleine deshalb hatte sich jede Mehrarbeit, die das Puppenspiel mit sich gebracht hatte, gelohnt, wenn man überhaupt von "lohnend" in irgendeinem Sinn sprechen will.

Das Schönste für mich war die Selbstbestätigungschance, die ich mit dieser Arbeit den Schülern gegeben hatte, welche gerade sie in den gewöhnlichen Schulfächern sonst so selten bekommen.

ZUSAMMENFASSUNG

Erfreulich und unbestritten ist die Tatsache, dass sich das schweizerische Puppentheater seit seinen Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts unaufhörlich weiterentwickelt und an Einflussbereich ständig zugenommen hat.

"Was unsereins seit vielen Jahren gewünscht hatte, das scheint doch Wirklichkeit zu werden: Die Puppenkunst ist deutlich im Vormarsch. Das ist eigentlich nur folgerichtig. Denn die Puppenkunst entspricht weithin dem Streben des heutigen Theaters nach Abstraktion. Und zudem: Erfolg erzeugt Erfolg, das ist eine alte Wahrheit. Wenn so ein Puppenspieler in unserem und anderen Ländern herum plötzlich erkennt, dass er nicht gar so allein ist, dass ihm zwar vielleicht das "grosse" Publikum noch nicht sicher ist, aber das Gleichstreben mit andern Künstlern weit herum auf der Erde, so wird er einen Auftrieb erleben, der beste Hilfe der Inspiration ist."
(Aus einem Aufsatz von Elisabeth Brock-Sulzer)

Warum es dem Puppentheater aber, trotz quantitativer und qualitativer Zunahme, doch nicht gelungen ist, das "grosse" Publikum für sich zu gewinnen, und warum es auch heute noch nicht als vollwertige, eigenständige Kunstgattung anerkannt wird, soll an dieser Stelle untersucht werden.

Das Problem ist mehrschichtig und muss deshalb in einzelne Aspekte aufgegliedert werden.

Von grosser Bedeutung ist sicher einmal die Tatsache, dass das Puppentheater in der Schweiz sehr jung ist. Das traditionelle

Puppenspiel, das in andern Ländern zu einem festen Bestandteil des Kulturgutes zählt und oft tief in der Volksseele verwurzelt ist, existiert in unserem Lande nicht. Hier sind nur zwei Strömungen des Puppentheaters voneinander zu unterscheiden: einerseits das konventionelle und andererseits das avantgardistische, kreative Puppenspiel. Für das letztgenannte sind im Augenblick mehr Zukunftschancen abzulesen, denn es ist nicht zu übersehen, dass sich das konventionelle Puppentheater in einer allgemeinen Stagnation befindet.

"... Da wird mit Figuren Musik-, Schauspieltheater und Cabaret gemacht. Kein Text, kein Libretto, das nicht auch einer Laienbühne als Vorlage dienen könnte. Natürlich entstehen durch die Verwendung von Puppen andere Wirkungen. Natürlich bietet die Puppenbühne inszenatorische Möglichkeiten, die im grossen Bühnenraum nicht zu realisieren wären. Jede der Inszenierungen kann für sich in Anspruch nehmen, Schritte in dieser Richtung getan zu haben, aber zwingend erscheinen sie in keiner. Was ich mir wünschte, wäre ein Figurenspiel, das jenseits aller Reflexion auf der Menschenbühne stünde, das einen Stoff zeitgemäss und packend in der Kombination aller Mittel, die dem Puppenspiel offenstehen, zur Darstellung brächte..." (Gustav Gysin in pp 41).

Und Samuel Eugster resümiert:

"Es enttäuscht mich, wie wenig die Möglichkeiten des Puppenspiels genützt und vielfältig angewandt werden, wie zaghaft Grenzen gesucht, gewogen, überschritten und verschoben werden, wie mutlos der enge überlieferte Raum ängstlich gewahrt wird. An Grenzen muss immer wieder gerüttelt werden, und wenn auch nur mit dem Zweck, nachher die Möglichkeiten der Entfaltung im eigenen Lande wieder besser zu erkennen. Aber nein, da wird immer noch kleinliches, statisches Theaterchen gespielt, immer noch Märchen in pseudoromantischem Stil, niedliche Kindereien mit abgedroschener Moral. Wie wenn es nie einen Fred Schneckenburger gegeben hätte..."

Dabei stünden auch dem Marionettentheater die herrlichsten Möglichkeiten offen, wenn es sich endlich ganz vom Abbild des Menschentheaters lösen könnte.

"Vollkommenes Marionettentheater ist vollkommen körperlich gewordene Poesie: alles Wirkliche erscheint verwandelt, der Mensch entmenschlicht, die Dinge sind lebendig geworden. Da ist es möglich, dass eine Geige sich biegt und anfängt zu tanzen, dass ein Diener mit sechs Händen bedient, dass ein Verliebter beim Anblick des Mädchens seinen Kopf verliert; dass ein Prinz sich sichtbar in einen roten Vogel verwandelt, ein Jüngferchen in einen Luftballon, eine Bassgeige in bunte flatternde Schmetterlinge. Es ist möglich, dass ein Träumer anfängt zu schweben und ein eiliger Reporter auf seinen Beinen wie auf den rotierenden Speichen eines Wagenrades dahinfläuft. Es ist möglich, dass eine Figur zwei Köpfe besitzt, den einen trägt sie sonntags, den andern in der Woche; dass der Kopf eines Tyrannen doppelgesichtig ist, durch eine rasche Wendung vertauschbar; dass eine snobistische Gesellschaft tief unter Wasser, während Fische vorbeiziehen, über Scarlatti und Fra Angelico sich unterhält. Aus einem geköpften Clown können vier andere herausspringen; ein Richter stösst wie ein Riesenfinger auf den Angeklagten nieder, eine Dame löst sich, Gewand um Gewand abschälend, vollkommen in nichts auf; und es greifen plötzlich von allen Seiten grosse menschliche Hände nach einer Figur.

Dies alles kann auf der Marionettenbühne geschehen...", schrieb Tankred Dorst in "Die Kunst der Marionetten".

Ungünstig für das Ansehen des Puppentheaters wirkt sich auch der Umstand aus, dass kaum einer der schweizerischen Puppenspieler eine grundlegende, umfassende, puppentheaterspezifische Ausbildung genossen hat. Die meisten der Spieler betreiben das Puppentheater noch immer aus dem "feu sacré" heraus, welches die wichtigste Antriebsfeder für ihre Arbeit bedeutet. Gegen diese Leidenschaft zum Metier gibt es sicher nichts einzuwenden, aber sie darf einer distanzierten, sachlichen Beurteilung der eigenen Tätigkeit nicht im Wege stehen, sonst schadet sie nicht nur dem Betreffenden selbst, sondern auch allen seinen Berufsgenossen.

Eine Grundausbildung für Puppenspieler, wie das in den Oststaaten schon seit bald zwanzig Jahren der Fall ist, wäre auch in der Schweiz endlich an der Zeit.⁵⁶⁾

Zumindest aber sollten klarere Trennungslinien zwischen den bestehenden Bühnen gezogen werden. Berufs-, Amateurbühnen oder gar Laiengruppen, die das Puppenspiel als persönliche Freizeitbeschäftigung betreiben, gehören scharf voneinander getrennt, da sie auf verschieden hohem Niveau stehen und Dilettantismus jeder echten Kunstgattung schadet.

Der immer noch relativ kleine Wirkungskreis des Puppentheaters ist aber zum Teil auch die Folge eines falschen Verhaltens der Puppenspieler selbst. Es ist verständlich und naheliegend, dass sie sich, vor allem des Ueberlebens ihrer Kunst wegen, auf nationaler und internationaler Ebene in Vereinigungen zusammengeschlossen haben. Unbegreiflich und unverzeihlich jedoch ist, dass sie, darin erstarbt, praktisch jeden Kontakt zu ändern, ihnen doch nahestehenden Künsten unterbinden und isoliert in ihrer kleinen, heilen Puppenwelt verharren.

"Gerade in diesen Tagen, wo sich die Formen immer mehr durchdringen, wo die Schauspielhäuser auf einmal die Möglichkeiten der Puppe entdeckten und in die Inszenierungen zu integrieren beginnen, kommt Ignorance dem künstlerischen Selbstmord gleich. Vielleicht wird aus dieser Konfrontation eines Tages eine neue Form des Puppentheaters emporwachsen, die jeden heutigen Menschen, jeden aufgeschlossenen Menschen in ihren Bann zu ziehen vermag," meinte Ueli Balmer in pp 41.

Als letztes muss gesehen werden, dass das Puppentheater im heutigen Ueberangebot an Kunstgenüssen einen schweren Stand hat und es sich sehr anstrengen muss, um seine Stellung behaupten und weiter ausbauen zu können. Viele seiner früheren spielerischen Möglichkeiten wurden ihm vom Film, Fernsehen, Kabarett und Musical weggenommen.

Deshalb ist gerade in dieser Zeit das Puppentheater wieder daran, seinen Standort im gesamten Kunstschaffen neu zu definieren, den Bereich seiner schöpferischen Tätigkeit und sein Sendungsbewusstsein abzustecken.

56) An der Universität Prag z.B. besteht seit 1952 ein Lehrstuhl für Puppentheater. In einem vierjährigen Studium werden hier Puppenspieler, Bühnenbildner, Techniker, Regisseure und Dramaturgen ausgebildet. In der Schweiz muss ein einziger Puppenspieler oft alle diese Berufe in einer Person vereinigen, ohne dazu ausgebildet worden zu sein.

"Ein kritisches Herangehen an unsere Arbeit ist dringend notwendig... Es ist Zeit, der konfusen Puppen-Philosophie, den falschen Definitionen und den Ansprüchen auf Alleingültigkeit einen Grabstein zu setzen. Es gibt nichts derartiges wie eine allumfassende ästhetische und philosophische Definition von Puppenspiel... Wir brauchen Freiheit und Vorurteilslosigkeit im Anpacken der Probleme unserer Arbeit. Was alleine zählt, ist das, worauf wir hinarbeiten, das Ergebnis unserer Arbeit... Für das Puppenspiel gilt, was für alle andern künstlerischen Ausdrucksweisen ebenso Gültigkeit hat: je wirksamer unsere künstlerischen Instrumente, desto besser erreichen wir unser Publikum mit unserem Anliegen." (Michael Meschke in pp 43)

Zu neuem Aufschwung des Puppentheaters könnte auch eine umfassende Puppenspielforschung, die sich grundlegend und intensiv mit den medienspezifischen Problemen auseinandersetzen würde, verhelfen.

"Dabei ist allerdings die Tatsache in Betracht zu ziehen, dass unser Zeitalter weitgehend in Zwecken zu denken pflegt. Ein Forschungsbereich, dessen Ergebnisse sich nicht unmittelbar in die materielle Praxis und den technischen Fortschritt umsetzen, wird in vielen Fällen schwer um Anerkennung und materielle Stützung ringen müssen... Zum Schluss bleibt allerdings noch die Feststellung übrig, dass die Zahl der Forschungsaufgaben und -probleme immer grösser sein wird, als wissenschaftliche Kräfte zu deren Bewältigung vorhanden sind, denn die Puppenspielforschung verlangt den Wissenschaftler und den Künstler zugleich. Ebenso wie ein Musikwissenschaftler, den kein inneres Verhältnis an die Tonkunst bindet, undenkbar ist, so wird auch nur derjenige, welcher für die Puppenspielkunst spezielle Begabung mitbringt, ihr wissenschaftlich dienen können," schrieb Guenter Schnorr in seinem Aufsatz "Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung."

IX

Anhang

Zusätzliches Material: Spielpläne, Aufführungslisten, Programme, technische Angaben, Regiebücherauszüge, etc.

Spielplan des St. Galler Marionettentheaters

1. Die geheimnisvolle Pastete, Intermezzo in 1 Aufzug von Franz Pocci. Musik von Paul Baumgartner.
2. Kasperl als Porträtmaler, ein malerisches Lustspiel in 1 Akt von Franz Pocci.
3. Das Glück ist blind, Zauberspiel mit Gesang in 3 Aufzügen von Franz Pocci.
4. Rotkäppchen, Märchen in 3 Aufzügen von Franz Pocci.
5. Der Weihnachtsbrief, kleines Drama von Franz Pocci.
6. Die stolze Hildegard, Ritterschauspiel in 3 Aufzügen von Franz Pocci.
7. Hänsel und Gretel, Märchen in 5 Aufzügen, Fassung des Marionettentheaters St. Gallen, von Dr. Max Scherrer.
8. Dornröslein, Märchen mit Musik und Gesang in 3 Aufzügen von Franz Pocci. Musik von Wilhelm Pfeifer.
9. Die drei Wünsche, lehrreiches Beispiel in 2 Akten von Franz Pocci.
10. Kasperl als Garibaldi, aus dem Italienischen übersetzt von Franz Pocci.
11. Kasperl als Prinz, moralische Komödie in 3 Aufzügen von Franz Pocci.
12. Schuriburiburischuri, Zauberspiel in 3 Aufzügen von Franz Pocci.
13. Die Zaubergeige, Märchendrama mit Gesang und Tanz in 4 Aufzügen von Franz Pocci.

14. Das Eulenschloss, Märchendrama in 4 Aufzügen von Franz Pocci.
15. Doktor Faust, Puppenspiel in 3 Teilen und einem Vorspiel, bearbeitet von C. Höfer, Inselverlag, Leipzig.
16. Schneewittchen, Märchenspiel mit Gesang in 5 Bildern von Molli Juchler, Musik von Hans Otto Voigt.
17. Kalasiris, die Lotosblume, Märchenspiel in 4 Aufzügen, von Franz Pocci. Musik von Hans Otto Voigt.
18. Aschenbrödel, Märchenspiel in 4 Aufzügen von Franz Pocci.
19. Der gestiefelte Kater, Märchen in 3 Aufzügen von Franz Pocci.
20. Altdeutsches Paradeissspiel. Musik von Wilhelm Pfeifer.
21. Frau Wahrheit will niemand herbergen, Comedia von Hans Sachs.
22. Kalif Storch, Märchenspiel in 7 Akten nach Wilhelm Hauff, Fassung des Marionettentheaters St. Gallen, von Dr. Max Scherrer.
23. Die Bremer Stadtmusikanten, Märchenspiel in 3 Aufzügen von Hans Seebach.
24. Tischlein deck' dich, Eslein streck' dich, Knüppel aus dem Sack, Märchen-Puppenspiel in 7 Bildern von Thea Tremmel.

Spielpläne 1918 - 1935

"Schweizerisches Marionettentheater"

Leitung:

1918 - 1935 Alfred Altherr sen., Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich

Titel	Autor	Ausstattung
Der rotseidene Seiltänzer	René Morax	Henry Bischoff 1918
König Hirsch	Gozzi	Sophie Täuber 1918
Die beiden Brüder	Werner Wolff (nach Grimm)	Ernst Georg Rüegg 1918
Die heilige Kummernis	Daniel Baud-Bovy (übersetzt von Werner und Hans Reinhart, Musik von Gustav Doret)	Alexandre Cingria 1918
Der Mann aus einer andern Welt	Werner Wolff	Louis-Reno Moillet 1918
Zaide	Mozart	Rudolf Urech 1918
La boîte à joujoux	Ballett von Claude Debussy	Otto Morach 1918

Titel	Autor	Ausstattung
La machine volante	René Morax	Henry Bischoff 1918
Das Eulenschloss	Pocci (Bearb. J. Welti)	Max Tobler 1923
Das Puppenspiel vom Doktor Faust	F. Wiegand und J. Welti	Otto Morach 1923
Bastien und Bastienne	Mozart	Paul Bodmer 1923
Die Zaubergeige	Pocci	Max Tobler 1923
Betly	Donizetti	Ernst Gubler 1925
Das Mädchen von Elizondo	Offenbach	Max Tobler 1925
Livietta und Tracollo	Pergolesi	Ernst Georg Rüegg 1925
Die Rache des verhöhnnten Liebhabers	Ernst Toller (Musik Krenek)	Karl Hügin 1925
Meister Pedros Puppenspiel	Manuel de Falla	Otto Morach 1926
Das Gotteskind	E.A. Hermann	Carl Fischer 1928
Zirkus Juhu	Traugott Vogel	Ernst Gubler 1928
Es hät gchlöpft - Spaghetti al sugo	Jakob Welti	Max Tobler 1930
Ein armer Teufel	Jakob Flach	Konrad Schmid 1930
J-a, J-a	Traugott Vogel	Ernst Gubler 1930
Der getreue Musikmeister	Pergolesi	Pierre Gauchat 1930
Kasane	Walter Lesch	Otto Morach 1931
Ungarische Nacht	Alb. Ehrismann	Ernst Gubler 1931
Der Spuk im Grichtshuus	Paul Altheer	Ernst Gubler 1931
Hansjoggel im Paradies	Walter Lesch	Max Tobler 1935
Der gestiefelte Kater	Traugott Vogel (Musik v. H.G. Früh)	Eugen Früh 1935

Spielpläne 1942 - 1960 der Zürcher Marionetten

Titel	Autor	Ausstattung
Abu Hassan	C.M. v. Weber	Pierre Gauchat 1942
Der getreue Musikmeister	Pergolesi	Pierre Gauchat K

Titel	Autor	Ausstattung
Die Maienkönigin	Gluck	Eduard Gunzinger 1943
Prinzessin und Vagabund	Poldini	Otto Morach 1944
Das Gotteskind	Hermann	Otto Morach K
Doktor Faust	Wiegand/Welti	Otto Morach K
Kalif Storch	Hauff	Pierre Gauchat 1944
Das St. Galler Weihnachtsspiel	Hans Reinhart	Richard Seewald 1944
Das Mädchen von Elizondo	Offenbach	Max Tobler
Die Mopsuskomödie	Richard Seewald	Richard Seewald 1945
Bremer Stadt- musikanten	Grimm	Pierre Gauchat 1944
Betly	Donizetti	Ernst Gubler K
La serva padrona	Pergolesi	Pierre Gauchat 1945
Prinzessin und Tatzelwurm	Peter Welti	Erika Mensching 1946
Das Sternenkind	Wilde/Edwin Arnet	Pierre Gauchat 1946
Bastien und Bastienne	Mozart	Pierre Gauchat 1946
Der gestiefelte Kater	Traugott Vogel	Eugen Früh K
Doktor Faust	Wiegand/Welti	Jörg Zimmermann 1950
Cabaret an Fäden		Jörg Zimmermann 1951
Hin und zurück	Paul Hindemith	J. Müller-Brockmann 1951
Die glücklichen Bettler	Gozzi	Hans Städeli 1957
Betly	Donizetti	Sita Jucker 1958
Der König von Bamako	Herbert Meier	Hans Städeli 1960

Die mit K bezeichneten Ausstattungen wurden aus dem Fundus
des Marionettentheaters des Kunstgewerbemuseums Zürich
übernommen, alle andern sind Neuinszenierungen.

Die Aufführungen der Zürcher Marionetten von 1950 - 1960
im Muraltengut unter der Leitung von Wilhelm Zimmermann

Spieljahr	Werke	Zahl der Aufführungen
1950	Doktor Faust (Wiegand/Welti)	13
	Mopsuskomödie (Richard Seewald)	11
1951	Cabaret an Fäden	11
	La serva padrona (Pergolesi)	15
	Hin und zurück (Hindemith)	15
	Versch. Gastspiele in der Schweiz	4
	Versch. Gastspiele in Deutschland	4
1952	Bastien und Bastienne (Mozart)	16
	Das Mädchen von Elizondo (Offenbach)	
	La serva padrona (Pergolesi)	7
	Hin und zurück (Hindemith)	
	Gastspiele in Winterthur und Bonn	3
	Gastspiele in Basel	2
1953	La serva padrona (Pergolesi)	5
	Hin und zurück (Hindemith)	
	Cabaretszenen	18
	Bastien und Bastienne (Mozart)	
	Das Mädchen von Elizondo	
	Gastspiel in Uzwil	1
1954	Gastspiel in Zürich	1
1955	Abu Hassan (C.M. von Weber)	19
	Gastspiele in Winterthur	6
1956	fanden keine Aufführungen statt	
1957	Die Bremer Stadtmusikanten (Grimm)	16
	Die glücklichen Bettler (Gozzi)	20
	Abu Hassan (C.M. von Weber)	13
	Das Mädchen von Elizondo (Offenbach)	
1958	Betly (Donizetti)	16
	Die glücklichen Bettler (Gozzi)	7
1959	Gastspiel von Fred Schneckenburger	10
	Die glücklichen Bettler (Gozzi)	5
	Betly (Donizetti)	7
1960	Der König von Bamako (Herbert Meier)	22
	Gastspiel des städtischen Podiums des Kreis 11 im Baumacker-Kirchgemeindehaus	1

Spielplan 1930 - 1973 der Marionettes de Genève

L'IMPRESARIO, 1930 opéra comique en un acte de Mozart	Décorateur: Rodolphe Dunki (création), Eric Poncy (reprise 1943)
UNE VISITE ROMANTIQUE, 1930 LA PLACE DU MOLARD EN 1830 de Laure Choisy	décorateur: Max Weber
L'APOTHIKAIRE, 1933 opéra en un acte de Haydn	décorateur: Max Weber mise en scène: Ingeborg Ruvina
LA PRINCESSE ZELICA, 1934 opéra comique musique de Laure Choisy	Max Weber/Ingeborg Ruvina
L'OISEAU VERT, 1935 de Laure Choisy	décorateurs: Irène van Berchem, Georges Duchêne
LA PERRUQUE DE L'ONCLE SERAPHIN, 1937 de Laure Choisy, d'après le Théâtre Séraphin de 1850	décorateur: Geo Fustier mise en scène: Ingeborg Ruvina
UNE NUIT SUR LE MONT-CHAUVE, 1940, de Moussorgsky (ballet)	décor de Maurice Blanchet création d'Ingeborg Ruvina
PABLO ET OCTAVE, 1941 (pianiste et violoncelliste)	musique de Laure Choisy
PICK ET PLUCK, 1941	sketch de Laure Choisy
UNE AVENTURE DE BABAR, 1941 de Chancereel	décorateur: Maurice Blanchet musique de Vellones
LA MACHINE VOLANTE, 194 de René Morax	décorateur: Maurice Blanchet
LA TEMPETE, 1942 de Shakespeare	Maurice Blanchet/Ingeborg Ruvina
LE NAIN AU LONG NEZ, 1942 de Laure Choisy, d'après Hauff	décorateur: Ninon Haberjahn mise en scène: Ingeborg Ruvina
CADICHON, 1943 de Laure Choisy, d'après la Comtesse de Ségur	décorateur: Jean-Paul Reimers mise en scène: Ingeborg Ruvina
MUSIC-HALL, 1944 Ping, Pong, Pang (équilibristes)	musique de Tchaikovsky
LA PRIMA DONNA MIMI CHANTEBEC, 1944	musique de Laure Choisy

NOCTURNE, 1944 duo de chats texte de L. Choisy	décor: Eric Poncy musique de Bechtold
SUITE FORAINE, 1944 de Strawinsky (ballet)	décorateur: Eric Poncy mise en scène: Ingeborg Ruvina
BRUTUS N'AIME PAS LA MUSIQUE, 1944, de L. Choisy	décorateur: J. Stryjenski mise en scène: Ingeborg Ruvina
L'APPRENTI SORCIER, 1945 musique de Paul Dukas	décors et costumes: Eric Poncy création d'Ingeborg Ruvina
LES TRETEAUX DE MAITRE PIERRE, 1945, de Da Falla	Eric Poncy/Ingeborg Ruvina
LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE, 1946, de Shakespeare	Eric Poncy/Ingeborg Ruvina
BALLET PERSAN, 1947	Eric Poncy/Ingeborg Ruvina
ALADIN ET LA LAMPE MERVEILLEUSE, 1948, de L. Choisy, d'après les "Mille et Une Nuits"	décorateur: J.-P. Burckhardt (création) Eric Poncy (reprise 1966) mise en scène: Ingeborg Ruvina
LE TRICORNE, 1949 adaption: L. Choisy	Eric Poncy/Ingeborg Ruvina
L'ANE AUX DUCATS, 1949 de L. Choisy et M. Moynier	Marie-Thérèse Givaudan Ingeborg Ruvina
LE CHAT BOTTE, 1950 de L. Choisy, d'après Perrault	Jacek Stryjenski/Ingeborg Ruvina
PIERRE ET LE LOUP, 1951 musique de Prokofieff	J. Stryjenski/Ingeborg Ruvina
LA BELLE ENDORMIE, 1952 de L. Choisy, d'après Perrault et Grimm	J.Stryjenski/I. Ruvina
LES MUSICIENS DE LA VILLE, 1953 de L. Choisy, d'après Grimm	décorateur: J. Stryjenski musique de L. Choisy
MESKINE SAVETIER DE MOSSOUL 1953, (conte arabe)	Eric Poncy/I. Ruvina
HUNULUS LE MUET, 1953 d'Anouilh et Aurenche	Eric Poncy/I. Ruvina
NOEL DES ANGES, 1954 d'Hubert Gignoux	Eric Poncy/I. Ruvina musique de L. Choisy
LULLY LE PETIT MUSICIEN, 1956 de L. Choisy	Eric Poncy/I. Ruvina

LE CHEVAL DE BOIS, 1958 de Pernette Chaponnière	Jean-Paul Reimers/I. Ruvina
LE PETIT TAILLEUR, 1958 (d'après Grimm)	Eric Poncy/I. Ruvina
L'AFFAIRE MATTHIEU, 1959 Concours de pièces écrites par les enfants (1er prix) de Bernard Pichon (11 ans)	
LA PRISONNIERE DE SOMBRAME, 1959, (1er prix ex aequo)	décorateur: Claude Reimers
LE CALIFE CIGOGNE, 1960 (d'après Grimm), de L. Choisy et I. Ruvina	J. Stryjenski/I. Ruvina
LE POISSON FEE, 1962 de Chancerel, d'après Pouchkine	décorateur: Eric Poncy mise en scène: I. Ruvina musique: Fernande Peyrot
UN BON PETIT DIABLE, 1963 (d'après la Comtesse de Ségur) de L. Choisy et M. Moynier	Eric Poncy/I. Ruvina
ORPHEE AUX ENFERS, 1964 d'Offenbach, texte de L. Choisy d'après le livret original	Daniel Bobillier/I. Ruvina
LE SECRET DU ROI, 1966 de N. Chevallier, d'après un conte chinois	Eric Poncy/I. Ruvina musique: Fernande Peyrot
LA REINE DES NEIGES, 1968 de N. Chevallier, d'après Andersen	Eric Poncy/I. Ruvina musique: Fernande Peyrot
LE PETIT MOUCK ou les Babouches enchantées, 1969 de Catherine Zaugg, d'après Hauff	Eric Poncy/I. Ruvina musique: Fernande Peyrot
L'OISEAU DE PAIX, 1972 de Denys Surdez	décorateur: Jean-Michel Bouchardy musique: Guy Bovet et Louis Vaney
FLEUR DE JAIS de N. Chevallier, d'après un conte roumain	décorateur: Jean-Claude de Crousaz mise en scène: Nicole Chevallier

Liste der von 1937 - 1960
 gespielten Stücke des Marionettentheaters Ascona
 (ohne Reprisen)

1937	Notturmo	von Richard B. Matzig
	Das Nusch-Nuschi	von Franz Blei
	Der tapfere Kassian	von Arthur Schnitzler
	Kaspars Bekehrung	von Jakob Bühner
	Die Entführung Europas	von Richard Seewald
	Zwei kleine Negerlein	von Elsa M. Hinzelmänn
1938	Der Bärenhäuter	von Jakob Flach
	Ti und Hatschepsut	von Richard Seewald
	Die Aristoteles Komödie	von Hans Sachs
	Die Liebesgötter	von Amaryllis Maus
1939	Die Sternekomödie	von Richard Seewald
	Eine halbe Stunde Literatur- geschichte	von Jakob Flach
	Die drei Wünsche	von Franz Pocci
	Das Kälberbrüten	von Hans Sachs
	Der Schatzgräber	von Jakob Flach
1940	fällt aus wegen Militärdienst	
1941	Worum handelt es sich	von Jakob Flach
	Die Komödianten kommen	von Jakob Flach
	Lutz und Putz	von Jakob Flach
1942	Der Einbrecher	von Arthur Cameron
	Die Diebe von Bagdad	von Jakob Flach
	Tschuang-Tse	von Jakob Vischer
1943	Kasane	von Walter Lesch
	Die Zwillingenbrüder	von Plautus
1944	Lanzelot und Sanderein	
	Die treue Schildwache	von Cervantes
	Der Heiratsantrag	von Anton Tschechow

1945	Der Unbesonnene	von Molière
	Es ist eine alte Geschichte	von Heinrich Heine
	Das Fremdenzimmer der Frau Polizeihauptmann	von Serano
	Ein Wort gibt das andere	von Jakob Flach
1946	Der Raub der schönen Helena	von Jakob Flach
	Zwischenspiel 1946	von Jakob Flach
1947	Ein guter Freund	von Awertschenko
	Die Jahrmarktsbude	von Jakob Flach
1948	Der Bramarbas	von Plautus
	Der Schatz in der Truhe	von Jakob Flach
	Zwischen Neun und Mitternacht	von Jakob Flach
1949	Der verlorene Knecht	von Jakobus Ayrer
	Dittolungo	von Jakob Flach
1950	Der Prozess um des Esels Schatten	von Jakob Flach, nach Wieland
	Zwischenspiel 1950	von Jakob Flach
	Vorspiel 1950	von Jakob Flach
1951	Literaturgeschichte II.	von Jakob Flach
	Der betrogene Sicilianer	von Molière
	Eine Sommernacht	von Jakob Flach
1952	Vorspiel zu Heine: Es ist eine alte Geschichte	von Jakob Flach
	Bonnie der Seemann	von Jakob Flach
1953	Sechs bis sieben Todsünden	von Jakob Flach
1954	Gesucht ein Musikant	von Jakob Flach
	Das Lied vom Fischermädchen	von Jakob Flach
	Carnevale estivo	von Jakob Flach
	Innovazione Lugano	von Jakob Flach
1955	Fahrendes Volk	von Jakob Flach

1955	Die verspielte Braut	von Jakob Flach
	Der gastfreundlichste aller Menschen	von Jakob Flach
1956	Hoch lebe das junge Paar	von Jakob Flach
	Die zwei Räder	von Jakob Flach
1957	Institut Lebensglück	von Jakob Flach
1958	Die Reise nach Arabien	von Jakob Flach
	Vorspiel dazu	
	Die Goldmacher	von Jakob Flach
1959	Drei spanische Mädchen	von Jakob Flach
1960	Eine Meerfahrt	von Jakob Flach

MARIONETTENTHEATER - ASCONA

Hereinspaziert, meine Herrschaften, schauen Sie sich das neue Stück der Holzköpfe an! Zahlen Sie willig das lächerliche Eintrittsgeld und freuen Sie sich an dem

heiteren Spiel von **Jakob Flach**

Fahrendes Volk

mit Musik von **Leo Kok**

FIGUREN :
Fabian, Stallmeister
Jolly Daisy, Ballerina
Slim, Trapezkünstler
John, Akrobat
Roberta, Dompteuse
Macron } Clowns
Josua }
Romeo, Tänzer
Stubbs, Recommandeur mit seiner Truppe :
Koringa, Wahrsagerin
Miss Sivilla, die rätselhafte Dame
Signor Tomaso, Tenor
Bassura, Fakir
Lionell, der Löwenmensch
Miss Cissy, the fattest Lady
eine Negerkarawane
die Schönheiten des Orients

Dekoration von FERDINAND GROSSHARDT

Regie : *Jakob Flach*

Beginn 20.30, Ende circa 22.00

Preise: 2.— und 3.—, alle Plätze numeriert

Aufführungen jeden Dienstag und Freitag 20.30 Uhr

Vorverkauf: Papeterie Pancaldi - Libreria Fortuna - Cartoleria Posta

(John:) Wir - das ist nicht der Plural der simplen Majestat,
sondern die Mehrzahl und Vermehrung meiner selbst,
Vermehrung in die Breite, Verbreiterung in die Tiefe -
nehmts einem ausgedienten Seemann nicht übel, wenn er
nicht auf einem Seepferd herangaloppiert und auf einem
Walross die Hohe Schule reitet, sondern selbst geritten,
gegrüßt und gebeitscht wird, frei nach dem Dichter - wie
hieß er doch?

"Hast du die Sorge nicht gekannt?

Die Sorge, die schleicht sich durchs Schlüsselloch ein,
nämlich, so gehts mit der Ehe, man denkt wunder, was man z
zustande gebracht hat - - - und nun geht der Teufel erst
recht los" (von rechts kommt die Dompteuse Roberta)

Es wird vorgestellt: Roberta, die entwichene Gallions-
figur eines alten Dreimasters, Roberta, das Fischweib,
das Weib an sich, mein Weib Roberta - nebst ausserdem
und beigelegt. wie Goethe sagt: "Die Schönheit hat schöne
Töchter!" - Herreinspaziert!

(Der grosse Pinguin Lust kommt von rechts und
stellt sich flügelschlagend vor. Dann trippelt
der zweite Pinguin Plage von rechts herein)

John: Das Wunderweib Roberta mit den Zöglingen Lust - (Verneigung)
und Plage - (Verneigung) nach den Versen des Dichters:

"Jeder Tag hat seine Plage
und die Nacht hat ihre Lust!"

Mu - sik, Kamerad!

(Klavier spielt; pantomimische Produktion der
Pinguine mit gelegentlichen Zwischenreden von
John und Roberta)

John: Alle Vögel sind schon da - aber sie singen nicht: Lust - und Plage. (verneigen)

Roberta: Piacere e Miseria, al lavoro!

John: "Wer frönde-Sprachen nicht-kennt, weiss nichts von seiner eigenen."

Roberta: Hopp! (Lust balanziert einen Ball auf Schnabel und Kopf)

Robe: Bravo - una buona risata è sempre gradita.

John: Und du, Plage meiner alten Tage, kannst du nichts? (Plage schüttelt den Kopf und hilft heran)

John: Bedenk dich, Bruder der Lust, wie ein Herr im Frack, sonst biste ich dir den Schlipf!

Robe: Miseria, che miseria! - Hopp! (Plage balanziert einen Sonnenschirm auf Schnabel und Flügel, dann beide zusammen etc. etc. Schluss der Musik)

John: "Das wäre nun das - und mehr gäbe es nicht;" Goethe - und nach der praktischen Übung könne die graue Theorie, aufgepasst: (zu den pinguinen) Nohrts einem gestrandeten Matrosen nicht übel, wenn er nicht selber dichtet, sondern sich seine Sätze ausleiht - besser könnt ichs auch nicht sagen, aufgepasst, Lust - und Plage! (verneigen)

"Die Kunst ist lang, das Leben kurz,
das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig.
Handeln ist leicht, denken schwer.
Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte
entwickeln und nähert sich dem Meister." - Verstanden?

Robe: Capito? - Piacere e Miseria, a destra, avanti, marsch - uno-due, uno-due etc.

(alle im Taktschritt rechts
gleichzeitig kommt Daisy von links)

Slim: (ruft von draussen) Attention!

Dais: Alles in Ordnung!

Slim: Los! (mit Gerassel wird das Trapez auf Sitzhöhe
herabgelassen. Slim kommt von rechts und
setzt sich auf die Stange)

Slim: Attention!

Dais: Alles in Ordnung!

Slim: Los! (Das Trapez wird etwas hochgezogen, Slim arbeitet
mit Musik und Lichtzauber. Daisy singt leicht,
volksliedhaft - mit Klavier)

Daisy: (singt) Wie unterm Apfelbaume
 Sich's wohl im Grase liegt,
 Wenn hoch im Himmelsraume
 Eing' goldner Vogel fliegt!
 (Zwischenspiel von Klavier)
 Drei lust'ge Spielleut ziehen
 Vorbei am Apfelbaum:
 "Schön Jungfer wollt Ihr fliehen
 Mit mir zum Waldessaum?"
 (Klavier und Flöte)
 "Im Wald da ist es düster;
 Nehm, Spielmann, deinen Lauf!
 Geb heimliches Geflüster,
 Geb dein Verführen auf -"
 (Klavier und Flöte)

Im Walde ist es finster
Und Hirsch und Reh gehn sacht,
Wenn hinter Laub und Ginster
Ein Spielmann Hochzeit macht - - -

Daisy: Sauber hast du gearbeitet, (wenn Slim mit seiner Arbeit fertig ist, setzt er sich neben Daisy. Das
Slim

Slim: John würde darauf antworten "Konzert" von ~~Clara~~ und Flöte geht
früher und nicht Takt. jubelnd weiter und verhallt. *Macron*
ohne Arbeit wird es nicht gemacht schaut von rechts herein, will nicht
stören und geht wieder ab. Dann:)

Slim: *Klors*, il faut qu'on travaille! (auf und rechts ab, von
aussen:) Attention!

Daisy: Alles in Ordnung! (mit Gerassel wird das Trapez hoch gezogen)
Ist das Leben so grausam?! Hat meine Liebe so wenig Gewalt?
Sind ihm Hund, Trapez und Gefahr näher als ich? Ja, es ist
eine alte Geschichte: (gesprochen)

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,

Die hat einen andern erwählt;

Der andre liebt eine andre

Und hat sich mit ihr vermählt - (Heine)

Der andre - - die andre - - es ist hoffnungslos - - -

Fabian →

Inszenierungen des Basler Marionettentheaters

1944	Doctor Faust	nach Karl Simrock
1945	Der Schauspieldirektor	Singspiel von W.A. Mozart
1945	Das Triptychon	von F. Timmermans u. E. Vettermann
1946	Il pastor fido	Oper von G.F. Händel
1948	Das heiss' Eisen	Fastnachtsspiel von Hans Sachs
1948	Bastien und Bastienne	Singspiel von W.A. Mozart
1949	Turandot	nach Gozzi/Schiller
1950	Goethe im Examen	von Friedell und Polgar
1950	Die Magd als Herrin	Singspiel von G.B. Pergolesi
1951	D'Mondladärne	nach Ludwig Schuster
1952	Das Mädchen von Elizondo	Singspiel von J. Offenbach
1952	Ein Heiratsantrag	Scherz von A. Tschechow
1953	Der Dreispitz	nach Pedro de Alarcon
1954	Abu Hassan	Singspiel von C.M. von Weber
1956	Zaide	Singspiel von W.A. Mozart
1956	Rumpelstilzli	baseldeutsch von Anna Keller
1957	Doctor' Faust	nach K. Simrock und Ch. Marlowe
1957	Dr Wunderfitz	e Bebbistiggli
1958	Dr Dood im Epfelbaum	baseldeutsche Fassung nach Paul Osborn von M. u. L. Burckhardt
1958	Dr Wunschring	e Bebbistiggli
1958	D'Prinzessin und dr Sauhirt D'Hasewiehnacht	baseldeutsch aus dem Holländischen
1958	D'Frau Holle	baseldeutsch von Anna Keller
1960	Der kleine Prinz	von Antoine de Saint-Exupéry
1960	La serva padrona	Opera buffa von G.B. Pergolesi
1961	Schneewittli	baseldeutsch von R. Koelner
1961	Das Gottes Kind	ein Weihnachtsspiel nach E. Herrmann
1961	Dr blind Passagier	e Bebbistiggli von R. Koelner
1962	Chantecler	von Edmund Rostand
1963	D'Brämer Stadtmusikante	baseldeutsche Fassung von R. Koelner
1964	Dr goldig Kessel	nach einem deutschen Märchen, baseldeutsche Fassung von R. Koelner

1966	D'Räuber vo Kardemummliche	nach dem norwegischen Musical von Thorbjörn Egner
1967	Weh dem, der lügt	von Franz Grillparzer
1968	Dr Krokophant	baseldeutsches Musical um die Karies von G. Gysin und R. Koelner
1968	Kalif Storgg	baseldeutsch von G. Gysin und R. Koelner
1969	Die Kluge	von Carl Orff
1971	Der Drache	von Jewgeni Schwarz
1972	Abu Hassan	von C.M. von Weber
1972	Der Bär	von Anton Tschechow
1973	Tischchen deck dich	baseldeutsch von R. Koelner
1974	Il barbiere di Siviglia	von Giovanni Paisiello
1974	Pinocchio	nach dem Buch von Carlo Collodi

Chronologische Zusammenstellung der Inszenierungen von
Peter W. Loosli

1948	"Das Puppenspiel vom Doktor Faust"
1951	"Die Geschichte vom Soldaten"
1954	"Kasperlis Abenteuer" (Kinderstück)
1955	"Der kleine Prinz"
1956	"S'hölzig Bängeli" (Pinocchio, Kinderstück)
1957	"Zehn kleine Negerlein"
1960	Neuinszenierung des Spiels vom "Doktor Faust"
1964	"Cabaret Loosli, Buecher & Co."
1966	Handpuppenspiele für Kinder in deutscher und französischer Version: "Dornröschen", "Rotkäppchen", "Rumpelstilzchen", "Lumpi und Peter"
1969	Neuinszenierung "Die Geschichte vom Soldaten" mit dem Musikkollegium Zürcher Oberland (seit dieser Inszenierung verzichtet Loosli auf die Guckkastenbühne)
1970	"De chli Hamschter" (Kinderstück)
1971	Neuinszenierung "Der kleine Prinz"
1972	"De Hansdampf im Schnäggelloch" (Kinderstück)
1973	Neuinszenierung "Das Puppenspiel vom Doktor Faust"

Angaben entnommen aus "Zürcher Oberländer Künstler 3: Trudi und Peter W. Loosli", Verlag der AG Buchdruckerei Wetzikon 1974.

Die wichtigsten Stücke,
die Adalbert Klingler verfasst hat:

De Chaschper schlüüft is Märligwand
Chaschper, Chrischt und Königssohn
Pass uuf, heb Sorg!
Prinz Goldlagg
De Nachthöiel
Zu jeder Glogge bruuchts en Schwängel
D Glückschroon
De verloore Himelsschlüssel
Em Chaschper sys Gärtli
De Zauberspruch im Beergchrischtaal
Risetaapen und Zauberglogg
D Robinsonhütte
Hookus-Pookus, Zauberstäcke
De König Trooschtlebaart
D Schläckhäx
S gfunde Heerz
S Güleloch
De Goldschatz im Fröscheweier
Der aarm Gumperli
De Charfunkelstai
Es gspäischtet im Chaschperdoorff
Lupf mi uuf, cheer mi um
De Chaschper, s Hüendli und de Ooschterhaas
D Sune schynt für ali Lüüt
D Prinzässi Tüpfli und ires sydi Naselümpli
Em Chaschper sy Himelsräis
S verhäxet Hündli
Ales wägere Chatz
Vom Sunegold und em König Yszapfe
Wie de Chaschper König wiirt
D Häxebluem
Das Bananen krokodil

Liste der meistgespielten Stücke
von Therese Keller

Gump i Sack
Der musikalische Bär
Schlangenprinz
Dr goldgäl Oepfel vom Sunnegarte
Die Sylvesterteekanne
Der freiköpfige Drache
Marios Murmeltiere
Caralampio
Der Webstuhl am Ende der Welt
De Tannebarti
Der Falk
Das Pfefferland
Grille, Maus und Floh
Heimweg
Wünschelrute
Schneckenreise
Das Haus auf Hühnerfüssen
Hinderem Mond u vorem Mond
Der Goldapfelhamster

Therese Keller hat die wenigsten
ihrer Stücke herausgegeben.
Man kann deshalb nur schwer sagen,
wann genau ein neues Stück
entstanden ist. Oft trug sie
die Themen zu einem neuen Spiel
jahrelang in sich herum, bis sie sie
mit ihren Figuren realisierte.

Liste der Aufführungen von Schneckenburgers Puppenkabarett

1947	Frauenfeld	(13. 5.)	Gesellschaft für Musik und Kultur
1947	Zürich	(Nov.)	Lokal Eintracht für SWB und VSG
1948	London		Kongress des englischen Puppenspieler-Verbandes TV-Sendung
1949	Amsterdam	(27. 3.)	Intern. Cultureel Centrum
1951	Düsseldorf	(25. - 28. 4.)	beim Kabarett Kommödchen
1951	Werden	(6. - 7. 5.)	Folkwangschule
1951	Ulm	(8. 5.)	Kunsthochschule
1952	Zürich	(5. - 7.10.)	Amtshaus III
1952	Frauenfeld	(8.11.)	Arche Noah
1952	Düsseldorf	(12. - 22.11.)	beim Kabarett Kommödchen
1952	Essen	(30.11.)	"Die Brücke"
1952	Hamburg	(4.12.)	"Das Neue Werk" Urauf- führung von "Das Grün und das Gelb" TV Hamburg
1953	Zürich	(Dez.)	Gast im "Hirschen"
1954	Bonn	(9. + 10. 1.)	Studiotheater der Uni- versität
1954	Frankfurt	(13. 1.)	Neue Bühne im Studenten- haus
1954	Zug	(12. 3.)	beim Kabarett Durzug
1956	Basel	(3. + 4.11.)	Marionettentheater im Zehntenkeller
1956	Arbon	(12.11.)	Landenberggesellschaft Hotel Baer
1956	Bielefeld	(19.11.)	vor Theater- und Konzertfreunden
1957	Düsseldorf	(20. 3.)	Schweizerwoche/Kommöd- chen

1957	Braunschweig	(	März)	Woche des europäischen Puppenspiels
1957	Dortmund	(	27. 3.)	Humboldt-Gymnasium
1959	Zürich	(27.6. - 16. 7.)		Muraltengut, Gast der Zürcher Marionetten
1959	St. Gallen	(	5. + 6. 9.)	Talhof Singsaal, Gast des St. Galler Puppentheaters
1960	Baden	(	18. 2.)	im Martinsberg für BBC
1962	Bern	(	2. + 25. 2.)	Kunsthalle, Ausstellung Puppen, Marionetten, Schattenspiele
1962	Zürich	(	28. 3.)	Fernsehen "Ueber Puppenspiel"
1963	Zürich	(27.4. - 11. 5.)		Helmhaus, Ausstellung Zürcher Puppenspiele. Uraufführung: Reeli Feeli Seeli, Wir lesen Kritik, Mädchen ohne S, Tanz des Lebens. Veranstalter: Kunstgewerbemuseum
1963	Colwin Bay	(	21. 5.)	International Puppet-Festival, Prince of Wales-Theater TV-Sendung
1964	Zürich 11	(	13. 1.)	Kirchgemeindehaus Baumacker, Podium 11
1966	München			Unima Kongress, Internationales Puppenspiel-Festival der Stadt München (2 Aufführungen)

Schluss des Regiebuches "Der Unentschlossene"

Einfluss: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei;
ich will dir zeigen, was Liebe ist.
Die Liebe, bitte...

Unentschl.: Schön... schön...

Engel: Ein bescheidenes Veilchen...

Unentschl.: Aber schön. - Zeig mir Dein Gesicht.

Engel: Sie hat keins, sie hat keinen Kopf.

Einfluss: Sie wird immer das Gesicht haben, das du dir
wünschst.
Stell dir vor:
eine Geliebte ohne Kopf - wie schön
ist das, wie einfach ist das. Sie sagt nichts,
sie widerspricht dir nicht, du kannst
sie umarmen, wann auch immer du willst,
sie ist immer da für dich, sie ist immer
schön für dich, sie ist
die wahre Liebe.

Engel: Und hat keinen Kopf, hat keine Seele.

Unentschl.: Wie einfach wäre das: Liebe ohne Probleme.

Engel: Und gibt es Liebe ohne Probleme?
gibt es denn Glück ohne Probleme?
ohne einen Partner, der einmal "nein" sagt?
mit einer Frau ohne Kopf?

Unentschl.: Ich seh sie blond; aber vielleicht
könnt' ich sie schwarz mehr lieben.

Einfluss: Und sieh:
hier ist sie schwarz, ganz wie du es gewünscht.

Unentschl.: Ich kann zu schwarz auch mich
nicht ohne weiteres entschliessen;
brünett - das wäre wohl das richtige.

Einfluss: Da hast du sie Brünett; und, wenn du willst,
kann sie auch rot sein.

Engel: Und grün wirst du dann selbst, wenn sie so oft
die Farbe wechselt.

SCHMETTERLING KOMMT

Unentschl.: Ich möcht' zu ihr!

Engel: Zum wesenlosen Ding,
zum seelenlosen Umhang; die Frau ist leer!

Einfluss: Doch ist sie praktisch, also geh mit ihr.

Stimme: Der Engel und der böse Einfluss streiten sich;
das Liebchen aber geht ganz einfach weg,
es hat inzwischen wohl
ein besseres Objekt entdeckt.

Der Unentschlossene ist traurig.
Er lässt den Kopf hängen.

Aber der böse Einfluss gibt sich einen Ruck - so -
und fängt wieder an.

Einfluss: Ich bewundere dich: du stehst über allem;
geh noch einen Schritt weiter, und du wirst weise
sein.
Weisheit macht frei.

Engel: Für diesmal hat sie, ausnahmsweise, recht:
Weisheit macht frei. - Da wir jedoch nicht wissen,
welch Tücke sie verbirgt mit ihrem Vorschlag,
will ich die Weisheit rufen. -
Der nächste Herr, bitte.

CLOWN KOMMT

Einfluss: Ein Spassmacher - ha, der dient auch mir!

Unentschl.: Ist das die Weisheit?

Clown: Ich weiss nicht, wie ihr mich nennen wollt;
ich nenn' mich Lächeln.
Durch tiefe Traurigkeit und überschäumend Lustig-
keit
bin ich zum Lächeln letzten Ends gekommen.
Ich lächle...vielleicht über euch, vielleicht
über mich...ich lächle.

SCHMETTERLING FANGEN

Einfluss: Halt, Clown, du handelst wider meine Regel;
die Rolle ist nicht ausgespielt.
So hab ich Weisheit nicht verstanden.
Ist das die ganze Weisheit?

Engel: Das ist die ganze Weisheit.

Unentschl.: Ich möcht' ihm nach...

Engel: Ja, geh und folge ihm!

Einfluss: Nein, bleibe hier!

Unentschl.: Ich möcht' ihm nach...

Engel: Ja, geh!

Einfluss: Nein, bleib!

Stimme: Moment! Und jetzt, meine Damen und Herren, Achtung!
Sie sehn den grössten Trick unseres Jahrhunderts.
SO werden Probleme gelöst. Bitte ruhig sein, ganz
ruhig. Der Unentschlossene braucht vollkommene
Stille zur Konzentration, - er, der einzige auf
der Welt, der diesen Trick ausführen kann, ris-
kiert schliesslich jeden Abend sein Leben - für
Sie, meine Herrschaften, für Sie; - darum: Ruhe,
bitte Ruhe.

TROMMEL - SEIFENBLASEN

Stimme: Und die Moral von der Geschicht' -

An eine abstrakte Puppe

Es taugen
Die Augen
Die an Gestängen
Ein wenig vor seiner Stirne hängen.

Sie sind ganz alleine
Als Edelsteine
Und leuchten in klarem,
Kristallenem Licht.

Es baumelt die Nase
Vom Stoff einer Vase
Vor einem hohlen
Und bleichen Gesicht.

Es zeigt seine Hand
Auf mancherlei Tand
Und plötzlich,
Die Selbstgescheite,

Macht frei sich
Und stürzt in die Weite.
Und doch, es wird sicher empfunden,
Ist irgendwo alles verbunden.

Wenn es auch bimmelt
Und baumelt und schielt
Wird alles so köstlich
Zusammengespielt,

Als ob Porzellane, Gewebe und Ketten
Gemeinsam eine Seele hätten,
Im doppelten Sinne zusammengeführt,
Dass man beim Beschauen das Menschliche spürt.

Rudolf Stössel

Inszenierungen des St. Galler Puppentheaters

1956/57

Das Apostelspiel	von Max Mell. Marionetten-Spielgruppe Armin Rüeger.
Das Gottes-Kind	von Herrmann. Marionetten-Spielgruppe unter Hans Hilty. Puppen und Bild: Hans Wagner.
Goethe im Examen	von Friedell/Polgar. Abu Hassan. Marionetten und Bild: Ralph Bänziger, Regie Hans Hiller.
Rumpelstilzli und Das tapfere Schneiderlein	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild, Regie: Jörg Widmer.
Von dem Fischer und seiner Frau	nach Grimm. Text, Marionetten, Bild, Regie: Klara Fehrlin.
Kalif Storch	nach Hauff. Text, Marionetten, Bild unter der Leitung von Magda Werder.
König Violon und Prinzessin Clarinette,	St. Anton oder der Heiligenschein, von Bernus. Schattenfiguren, Bild, Regie: Anton Blöchlinger.
Heidi	nach Johanna Spyri. Text, Marionetten, Bild: "St. Galler Marionettentheater". (Hermann Scherrer sel.), Regie: Irma Scherrer.
Genoveva	Text, Marionetten, Bild unter der Leitung von Jörg Widmer.

1957/58

Die kluge Bauerntochter	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Jörg Widmer.
Schneeweisschen und Rosenrot	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild: Kindergärtnerinnen-Seminar St. Gallen unter Nelly Luginbühl.
Der gestiefelte Kater	nach Perrault. Text, Marionetten, Bild unter der Leitung von Magda Werder.
Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu	nach dem Urtext von Hans Reinhart. Schatten- und Transparentfiguren und Bild unter der Leitung von Willi Baus, Sprechregie Berty Zweifel.
Theseus und der Minotaurus	von R.J. Humm. Handpuppen, Bild, Regie: Rudolf Stössel. Kostüme: Tilde Stössel.
Tischlein deck dich	nach Grimm. Text, Marionetten, Bild des "St. Galler Marionettentheaters", Regie: Irma Scherrer.
Die Bremer Stadtmusikanten	nach Grimm, von Bergese/Schmolke. Handpuppen, Bild: Kindergärtnerinnen-seminar Ebnat-Kappel unter Christian Wiher.

Vogel Gryff	nach Grimm. Text, Handpuppen (Entwürfe David Bürkler), Bild unter der Leitung von Jörg Widmer.
<u>1958/59</u>	
Rumpelstilzli	nach Grimm. Neuinszenierung mit Handpuppen von Jörg Widmer.
Eseli Hipphopp	Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Rosmarie Alder.
Chantecler	von Edmond Rostand. Marionetten und Bild: David Bürkler, Jörg Widmer. Regie: Jörg Widmer.
Reis is Märlliland	Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Nelly Luginbühl.
<u>1959/60</u>	
Sechse kommen durch die ganze Welt	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Hans Hiller.
Tredeschin	nach dem Bündner Märchen. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Jörg Widmer.
Die sieben Raben	nach Grimm. Text, Marionetten, Bild unter der Leitung von Magda Werder.
Der betrogene Kadi	von Gluck. Galgenlieder von Morgenstern. Handpuppen, Bild, Regie: Rudolf Stössel. Kostüme: Tildy Stössel.
<u>1960/61</u>	
Jorinde und Joringel	nach Grimm. Text, Marionetten, Bild unter der Leitung von Jörg Widmer.
Der Teufel mit den drei goldenen Haaren	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Hildegard Camenzind.
Hänsel und Gretel	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von
Vom krummen Weihnachtsbaum	nach Andersen. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Hedy Rapin.
De Chaschper und sis Vögeli	Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Nelly Luginbühl.
Die Maienkönigin	von Gluck. Goethe im Examen, von Friedell/Polgar. Handpuppen, Bild, Regie: Rudolf Stössel. Kostüme: Tildy Stössel.
Spielerei an Fäden:	Marionetten-Pantomimen von Wilfried Sakowitz
<u>1961/62</u>	
Der kleine Muck	nach Hauff. Text, Marionetten, Bild: Noldi Bächler, Thomas Müller; Kostüme: Ursula Hiller. Regie: Hans Hiller.

Schneewittchen	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild unter der Leitung von Ursula Hiller.
Der blaue Garten	von Jörg Widmer. Marionetten, Bild, Spiel unter der Leitung von Jörg Widmer.
Zwerg Nase	nach Hauff. Handpuppen, Bild, Spiel: Elsbeth Aigner-Altherr, Elisabeth Eberle-Staub, Ursula Schönenberg-Züllli.
Wasserkönigin Lilofee	Text, Marionetten, Bild, Regie: Magda Werder.
Eugen, eine merkwürdige Geschichte	von Tankred Dorst. Marionetten, Bild: Kleines Spiel, München. Regie: Hans Hiller.

1962/63

Hexenbirnen	von Therese Keller. Handpuppen, Bild, Spiel: Aigner, Eberle, Schönenberg.
Das Lumpengesindel	nach Grimm. Text, Marionetten, Bild, Regie: Hildegard und Paul Camenzind.
Wilhelm Busch-Programm	Musik von Heinrich Sutermeister. Handpuppen, Bild, Regie: Rudolf Stössel. Kostüme: Tildy Stössel.

1963/64

Die kleine Putzfrau	Text, Handpuppen, Bild, Regie: Elisabeth Eberle, Hedy Rapin, Lisbeth und Jörg Widmer.
Der Froschkönig	nach Grimm. Marionetten: Peter Köpp. Text, Bild Kostüme, Regie: Ursula und Hans Hiller.
Das Sonnenschloss	Tessiner Märchen. Text, Marionetten, Bild, Regie: Magda Werder.

1964/65

König Hirsch	von Gozzi. Marionetten von Sophie Täuber-Arp, Regie: Hans Hiller.
--------------	---

1965/66

Kasper und die verzauberten Erdbeeren	Text, Handpuppen, Bild, Spiel: Kindergärtnerinnenseminar St. Gallen unter Lilly Niederer.
Anorak Lumpensack im Röhrenwald	Text, Handpuppen, Regie: Jörg Widmer

1966/67

Aschenbrödel	nach Grimm. Text, Marionetten: Magda Werder. Kostüme: Ursula Hiller-Vogt. Bild: Rainer Bross. Regie: Hans Hiller.
--------------	---

Schattenspieler Luchsens Neckarreise	Episoden aus den "Reiseschatten" von Justinus Kerner, als fantastisches Spiel mit Puppen und Lichtern, Farben und Schatten, von Rudolf Stössel.
<u>1967/68</u>	
De Chaschper helft em König Malo	Text, Handpuppen, Bild, Spiel unter der Leitung von Lilly Niederer.
<u>1968/69</u>	
D'Wurzelmanndli	Text, Handpuppen, Bild, Spiel unter der Leitung von Ursula Hiller-Vogt.
Tischlein deck dich	nach Grimm. Marionetten: Magda Werder. Kostüme: Maria Vollmeier, Text, Spiel unter der Leitung von Hans Hiller.
Der Kreidekreis	von Johannes von Guenther. Marionetten, Kostüme, Bilder, Regie: Wilhelm Preetorius.
<u>1969/70</u>	
Zirkus Marionetti	Idee, Text, Marionetten, Bild, Regie: Hans-Ueli Trüb.
<u>1970/71</u>	
Vo chliine Lüüt	(Das Bergmännlein, Die faule Spinnerin) Text, Handpuppen, Bild, Spiel unter der Leitung von Ursula Hiller-Vogt.
<u>1971/72</u>	
Brüderchen und Schwesterchen	nach Grimm. Marionetten: Brigit Lutz, Text, Bild, Spiel unter der Leitung von Tobias Ryser.
Lismerhex	Text von Therese Keller. Handpuppen, Bild: Ursula Hiller-Vogt, Bearbeitung und Regie: Hans Hiller.
Press-iflage	heiter-kritische Kurzszenen für Stockpuppen zum Thema Presse. Text: Fred Kurer, Renward Wyss. Musik: Armin Hofstetter. Figuren: Rudolf Stössel, Jörg Widmer. Sprechregie: Hannes Maeder; Spielregie: Hans Hiller.
<u>1972/73</u>	
Prager Manndli	nach Zdenek K. Slaby. Marionetten: Regula Trüb. Bild: Urs Stieger. Text und Regie: Hans-Ueli Trüb.
<u>1973/74</u>	
Schneekönigin	nach Andersen. Marionetten: Magda Werder. Kostüme: Maria Vollmeier. Text und Regie: Tobias Ryser.

Kater Mikesch	nach Josef Lada. Text, Handpuppen, Bild, Spiel: Regula Trüb, Katrin Widmer, Hans-Jakob Bischof, Jörg Widmer jun.
Das Puppenspiel vom Doktor Faust	Bearbeitung: Hans Hiller. Stab/Handpuppen (Wurzelfiguren): Rudolf Stössel. Kostüme: Ursula Hiller-Vogt. Bilder: Willy Baus, Jörg Widmer. Musik: Josef Oetiker. Regie: Friedrich Arndt, Hamburg, Hans Hiller.
<u>1975/76</u>	
Die drei Federn	nach Grimm. Text, Handpuppen, Bild: Ursula Hiller-Vogt. Regie: Friedrich Arndt, Hamburg
Hexenbirnen	Text von Therese Keller. Handpuppen, Bild: Anita Büchel, Käthy Forrer. Regie: Elisabeth Eberle-Staub.

press-iftage

12. Kleines Sommertheater des
St.Galler Puppentheaters 1972

Lämmli Brunnenstrasse 34, bei
der Kantonsschule

10 bis 20 Abendvorstellungen
17. Aug. bis 1. evtl. 9./16. Sept.

Kabarettistische Kurzzenen für
Figurentheater zum Thema
«Presse». Uraufführung
Text: Fred Kurer und Renward
Wyss

Musik: Armin Hofstetter, ge-
spielt vom Komponisten
Figuren: Rudolf Stössel und
Jörg Widmer

Es sprechen und singen: Eva
David, Silvia Jost, Christian
Dolny, Hannes Maeder; Hans-
jakob Gabathuler, Fred Kurer,
Albert Scherrer, Jörg Widmer,
Renward Wyss

Sprechregie: Hannes Maeder
Ton: Albrecht Ehl

Es spielen: Anita Büchel, Brigit
Lutz, Kathrin Widmer, Hans-
jakob Bischof

Spielregie und Gesamtleitung:
Hans Hiller

Numerierte Plätze

Fr. 7.-/Für Mitglieder des Ver-
eins St.Galler Puppentheater
(abzüglich Freikarten-Gut-
scheine am Mitgliederausweis),
für Mitglieder des Theaterver-
eins und für Migros-Genossen-
schafterfamilien: Fr. 5.- / Für
Studenten und Schüler: Fr. 4.-/
Bei Besuch durch Schülergrup-
pen (von 10 Schülern an, Vor-
verkauf benützen!): Fr. 3.-.

Abendkasse

im Puppentheater vor den Vor-
stellungen von 19 Uhr an, Tele-
fon 22 60 60 (übrige Zeit auto-
matische Auskunft)

Vorverkauf und Reservation

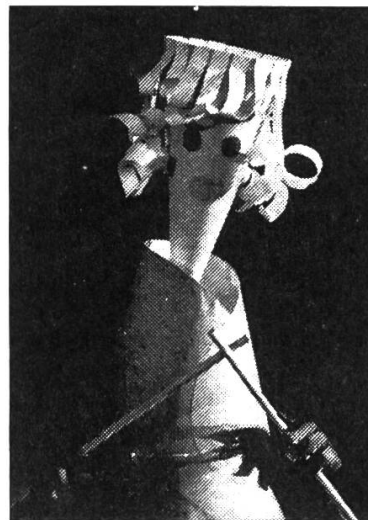
im Musikhaus Hug, Markt-
gasse, Telefon 22 43 53 (Mont-
tag morgen geschlossen).

Reservierte Karten können im
Vorverkauf oder an der Abend-
kasse abgeholt werden. Reser-
vationen können nur bis zum
Vorabend rückgängig gemacht
werden.

Automatische Auskunft Telefon
22 60 60 (an den Spieltagen
19.00 bis 20.15 Uhr Abend-
kasse).

Beziehen oder bestellen Sie Ihre
Karten möglichst frühzeitig und
bereits für die ersten Vorstellun-
gen; die eventuell angesetzten
Vorstellungen finden nur statt,
wenn das Platzangebot der de-
finitiven Vorstellungen nicht ge-
nügt.

Extravorstellungen sind in be-
schränkter Zahl möglich, auch
auswärts. Bestellungen an den
Theaterleiter: Dr. H. Hiller,
Oberhofstettenstrasse 14b, 9012
St.Gallen, Tel. 25 15 45 oder
Puppentheater 23 12 47.



Spieldaten

Donnerstag, 17. Aug. 20.15 Uhr
Freitag, 18. Aug. 20.15 Uhr
Samstag, 19. Aug. 20.15 Uhr

Dienstag, 22. Aug. 20.15 Uhr
Mittwoch, 23. Aug. 20.15 Uhr
Freitag, 25. Aug. 20.15 Uhr
Samstag, 26. Aug. 20.15 Uhr

Montag, 28. Aug. 20.15 Uhr
Mittwoch, 30. Aug. 20.15 Uhr
Freitag, 1. Sept. 20.15 Uhr

Bei grosser Nachfrage eventuell
auch:

Dienstag, 5. Sept. 20.15 Uhr
Donnerstag, 7. Sept. 20.15 Uhr
Samstag, 9. Sept. 20.15 Uhr

Montag, 11. Sept. 20.15 Uhr
Mittwoch, 13. Sept. 20.15 Uhr
Freitag, 15. Sept. 20.15 Uhr
Samstag, 16. Sept. 20.15 Uhr



St.Galler
Puppen
theater

Die einzelnen Nummern

1. Buchstäbliches

Es treten auf: der Verleger Moll, der Druckfehlerteufel, Buchstaben

2. Zeitungskopf

Es treten auf: selbiger persönlich / das kecke (Dämchen) Inserat / die Gesinnung

3. Gesinnung und Meinung

fast zum Verwechseln ähnlich

4. Leitartikel

Es treten auf: der nichtssagende Titelheld (kommt ohne einen Ausrufer nicht aus)

5. Frauenseite

Es treten auf: die Köchin Emma

6. s klemmt

Es treten auf: der Grossrichter R / das kleine s / das Femegericht der Buchstaben / der Druckfehlerteufel

7. Journalistisches Seminar

Es treten auf: der Professor / die Studenten Abegglen, Birgler, Windpolz und Bössiger

8. Wir sind im Bild

Es treten auf: Herr James Klick (Solo für eine Kamera)

9. Lokalreporter

sein Traum – kein Leben

10. Papier, Papier, Papier

Es treten auf: ein Redaktor / seine Sekretärin
Schemen: Redaktor, Setzer, Korrektor, Drucker; Maschinen, die, einmal in Gang gesetzt, eine Pause nötig machen

Pause

11. Aussichten eines Clowns

Es treten auf: ein Unterhalter und sein Publikum

12. Kultuuur

Es treten auf: Marie, das personifizierte Feuilleton / ihr sich langweilender Papagei Giuseppe

13. Ein Wort vom Sport

Es treten auf: ein Schnorrer / zwei indiskrete Flüsterer

14. Inserate erschliessen den Markt

Es treten auf: ein Marktschreier / das diesmal verschämte (Dämchen) Inserat / sowie ein Polizist (Statist)

15. Zeitungsenten

Sie legen schnell ein Ei / der verblüffte Leser

16. Im Tagblatt steht's – nicht

Es treten auf: eine kommentierende Stimme / Hans Schnauz, Reporter BR / irgendein Redaktor

17. Chor der Rubriken

Es treten auf – wenn nicht tutti – folgende Solisten: Dirigent / Erste Seite / Zweite Seite (Inland) / Kolumnen / Wetterbericht etc. / Unfälle und Verbrechen / per voi italiani

Dazwischen

und immer wieder bei Gelegenheit: 's Zitigsmändli

Zitigsmändli

Sie – also i chönts willsgott nöme säge, öbene Zitig hüt scho brocht heg oder nöd. Aber Sie sind jo so oder so bedient.

Gälezi.

I bi hüt echli dörenand. I han echli zvill denggt. Wössezi, am Morge früe, wenni amel eso omenandschiegge, got mer alechog im Chopf ome.

Hütmorge säge i zo mer: Walter, säg i, do treisch de ganz

die Zeitung **AZ**
mit einer klaren Konzeption
mit einer klaren Zielgruppe
und einer klaren Richtung!

Aussichten eines Clowns

Wir treten geistig gern beiseite
Sei's auf der ANDERN /
LETZTEN Seite.

Lass uns an Seilen nur herunter!
Schlag uns mit Zeilen wieder
munter!

Du sollst uns kräftig vorne
kitzeln!

Und über Sakrosanktes witzeln!
Bring uns doch etwas Grusiges!
Bring uns doch etwas Schnu-
siges!

Zeig uns doch sehr viel Busiges!
Wir haben dich doch engagiert!
Wir haben dich doch abonniert!
Du sollst uns doch in vielen
Spalten

(Sowohl die Jungen wie die
Alten)

Nur unterhalten!

UNTER-halten!

(Publikum)



Mischt – 's isch aber au wöhr –
und verzettlesch en i d Hüser,
und die arme Lüt müend das
Züg osenandneh und wider zä-
metue und zämebinde, das es d'
Abfuhr cha mitneh in Gale-
mescht. Es wär doch eifacher,
oder?, wenn i amel gad direkt
wör – oder?

Einer trägt des andern Last. Wa
seb isch, hani scho früe gwösst.
Mer sind drizeh Stock gsi de-
hamm. Da got mer hüt no no.
Verstönzi? Ebe. Gälezi.

Realistisch gesehn, realistisch!
Wer weiterkommt heute als

Mann
ist, wer analytisch und kritisch
denken und handeln kann

Hiezu dient, als Vorbereitung
statistisch erwiesen, NUR die
Zeitung

Inland

(Chor der Rubriken)

Rezitativ:

Es zogen hinaus viele Menschen, zu sehen, wie's wohl in der Welt, der grossen, zuginge, jedoch sie fanden, Glückliche, heim immer ins Vaterhaus, das, wengleich problemhaft, so doch stets eng, gemütlich, heimelig:

Zweite Seite:

Zwar stimmt auch hier so manches nicht

Mit vielem, merkt man, hinkt's
Doch nein, ganz schlimm wird's
ewig nie:

Nur dort, im Ausland, stinkt's
Dort sitzt die Meute

Mieser Leute

Dort ist es schlimm:

Bei uns – nun gut – doch
immerhin:

Chor:

Inland, Heimat, wie bist du schön

Heimat, Inland, selbst noch
bei Föhn.

Buchstäbliches

Ich bin der Verleger Moll
Sage WER WAS WIE WANN
soll

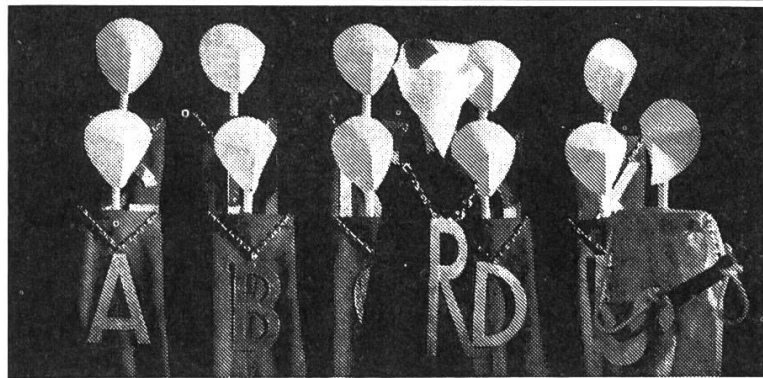
Bin bekannt in die Weit und
Breit
als VERLEGERPERSON-
LICHKEIT.

Schon morgens beim Rasieren
Verlege ich den Kamm
Und später kommt so manches
Andre auch noch dran.

Ich bin – nicht nur! – im Ver-
lage
Bei allen hoch geschätzt
Halte mich und meine Lieben
In Schwung. Und stets gehetzt.

Ich bin, was SIE so gern wären:
Dynamischer Ausdruck der Zeit!
Hart im Nehmen, UNERBITT-
LICH im Geben.
Hier steh ich. FUSIONSBE-
REIT.

(Verleger Moll)



s klemmt

Bürger des Druckes, seht
Wächter uns über das Recht:
Dass der Druck stets Druck
bleibe

Immerfort, ewig
Und keiner zu tanzen sich an-
masst

Aus der legitim sichern
setzgebuchstabten Reih.
Er, der wächtert, der Chor
Sofort begreift er, was droht:
Ordnung zu wahren
Gesetztes zu hüten
Ist uns heilige Pflicht.

*Femegericht der Buchstaben
(Chor buchstäblichen Rechts)*

Gestatten schnell? Dankschön.
Und pröstchen:
Ich bin's Männchen vom Kiösk-
chen.

Bin unbedeutend, bin ganz klein
Und will es Gott: so soll es sein:
Verkaufe meine Säckelchen
Stets freundlich und mit Lächel-
chen

Bonbons für Zäh'n' und Zun-
gen –

Zigaretten für die Lungen
Wie meinen? Ob ich Zeitun-
gen . . . ? Zeitungen . . .

Durchaus! Noch immer! Notge-
drungen.

BILD BLICKPUNKT KLINK:
DIE BUNTE PRESSE
stösst nach wie vor auf Inter-
esse.

Gewiss: nicht immer schön, was
zieht

Doch unschön ist auch, was ge-
schieht.

Der Gang zum Kiosk hat Herrn
Dings enerviert
drum hat er sich da die Dings
abonniert
seither wird er täglich mit Dings
bombardiert
mit Dingsda, so Dingsda, Sie
wissen.

Der Gang zum Kiosk hat Herrn
Dings enerviert
er kriegt jetzt die Dingsda, die
Dingsda frei hier
und seither versäuft der Herr
Dings da im Dings
wie sagt man, im Dings da, im
Dings, im PAPIER

Lesenswert

fürs Zitigsmandli sind solche
Gedichte:

Es trauern mit all deinen Lieben
Die du gehabt, auch wir dazu
Du hast dein Handwerk gut be-
trieben

Nun ging dein Laden leider zu.
Das irdisch Brot, die Himmels-
gabe

Du bukst's und brachtest es uns
nach Haus

Wolltest Bäcker sein schon früh
als Knabe

Und warst es dann, tagein tag-
aus.

Und die Kultur du pflegtest treu
Sangst freudig mit im Sängers-
bund

Lasest dein Leibblatt treu und
warst

Ein Turner bis zur letzten Stund.
Du hast dein Lebensziel erreicht

Als ernstes, doch fideles Wesen.
Nun sei dir auch die Erde leicht

Wie deine Pürli es gewesen.

Auf dem eigenen Mist gewachsen

Lassen Sie mich kurz die Entstehungsgeschichte unserer neuen Produktion darlegen. Am Ausgangspunkt stand der Leiter des St.Galler «Cabaret Sälewie» Renward Wyss. Als Autor von Kabaretttexten und Zeitungsglossen und langjährigen Mitarbeiter des Puppentheaters lockte es ihn, Texte mit dem relativ engen Thema «Presse» zu schreiben und das Ganze auf die szenische Realisierung nicht durch das Personen-, sondern durch das Figurentheater auszurichten. Diese Aufgabe faszinierte auch Fred Kurer. Das Studium der Zeitungswissenschaft wirkte in ihm nach und als Programmleiter der «Kellerbühne» schaute er den «Sälewie»- und anderen Kabarettleuten Jahr für Jahr nicht nur auf die Finger. – Solche Autoren wünscht sich ein Puppentheaterleiter sehnlichst, sucht er doch stets Texte, die sich nur mit Figuren oder besser mit Figuren als mit andern szenischen Mitteln realisieren lassen.

Wer konnte die Ausführung übernehmen? Hannes Maeder, Schauspieler und Regisseur am Stadttheater, stand schon seit längerer Zeit in Kontakt mit den Autoren und mit dem Puppentheater. Er machte im «Stab» mit und übernahm die Leitung der Sprecher vom Stadttheater und Puppentheater. Ton und Vertonung besorgten weitere bewährte Kräfte: die musikalische Seele des «Sälewie», Armin Hofstetter, und der Tonmeister des Stadttheaters, Albrecht Ehl. – Ideen für Figuren wurden zunächst im Team entwickelt. Rudolf Stössel und Jörg Widmer legten dann konkrete Entwürfe vor und führten sie in exakter Arbeit mit einigen Helfern aus. Gemeinsamer Nenner für die Modelle und Skizzen waren streng geometrische Grundformen und das Hauptmaterial Papier/Karton. Die teilweise abstrakten und recht

grossen Figuren erhärteten die Absicht, aus der Guckkastenbühne heraus- und hinter eine einfache Abdeckung zu gehen; erste Proben legten nahe, ausschliesslich den Typus der Stockpuppe zu verwenden. Die Gesamtleitung der Inszenierung und die Regie über vier einsatzfreudige und talentierte Spieler der jungen Garde des Puppentheaters blieben bei mir. Also: Auf dem eigenen Mist gewachsen, d. h. von A bis Z aus St.Galler Boden gesprossen ist die «Press-iflage»; Kräfte des «Sälewie», der Kellerbühne, des Stadttheaters und des Puppentheaters haben zusammengearbeitet. Darüber freue hoffentlich nicht nur ich mich.

Zum Thema des Programms kurz: Was sich liebt, das neckt sich. Übrigens: Grosszügigkeit und dass Sie nicht nur Hohn und Spott von unserem neuen Abendprogramm erwarten, beweisen die Druckereien der drei städtischen Tageszeitungen mit ihrer Bereitschaft, diesen Programmzettel zu drucken und zu berappen. Herzlichen Dank! Und ausserdem, wer das «Kulturwerkzeug Zeitung» kritisiert, befasst sich nicht nur mit den Produzenten, sondern ebenso sehr mit den Konsumenten, also mit Ihnen, lieber Leser und Besucher.

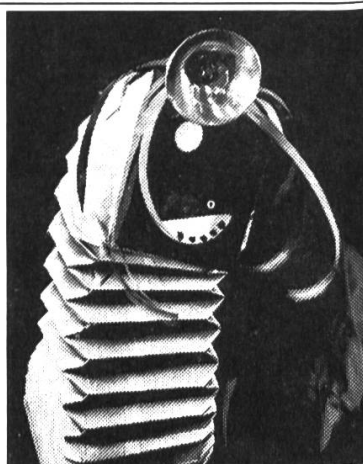
Hans Hiller

Kultuur

Es spielte von Karaajaan
Den Beet den Hoven den Schu
Den Moz und auch Corelli
Und manches noch dazu

Bert Brecht, Therese Giehse
Max Frisch, Fritz Dürrenmatt
War'n alle lieb geziemend
Besprochen in unserm Blatt

Die Oper, das Operettchen
Die Wissenschaft, die Kunst
Für zwei Prozent der Leser
Bin ich da. Gediegen, Umsunst.
(Feuilleton-Marie)



Wir sind im Bild

Schon als Pubertätskarnikel
Fasste ich das Glück beim
Wickel.

Dankeschön.

Klick!

Sie! Was soll das dumme Lesen,
Wo nur time und money gilt?

Eine Foto, zwei drei Worte,
Ende Punkt:

Wir sind im Bild.

Denn zu meinen Aktiöchen
Gehört auch Ma-Manipulön-
chen.

Pardon

Quickly

KLICKLI

Sie! Was soll das brave Lesen,
Wo das Visuelle gilt?

Zwei drei Fotos, dann Retusche.
Wichtig ist:

Wir sind im Bild.

(Herr James Klick, [Foto] Graf)

Die Ostschweiz

für Ostschweizer

Impressum

Redaktion: Autorenkollektiv

Fotos: Karl Künzler

Clichés: gratis hergestellt durch
John & Co.

Gestaltung: Frischknecht & Har-
der, visibilité, Schaan

Druck: «Ostschweiz»

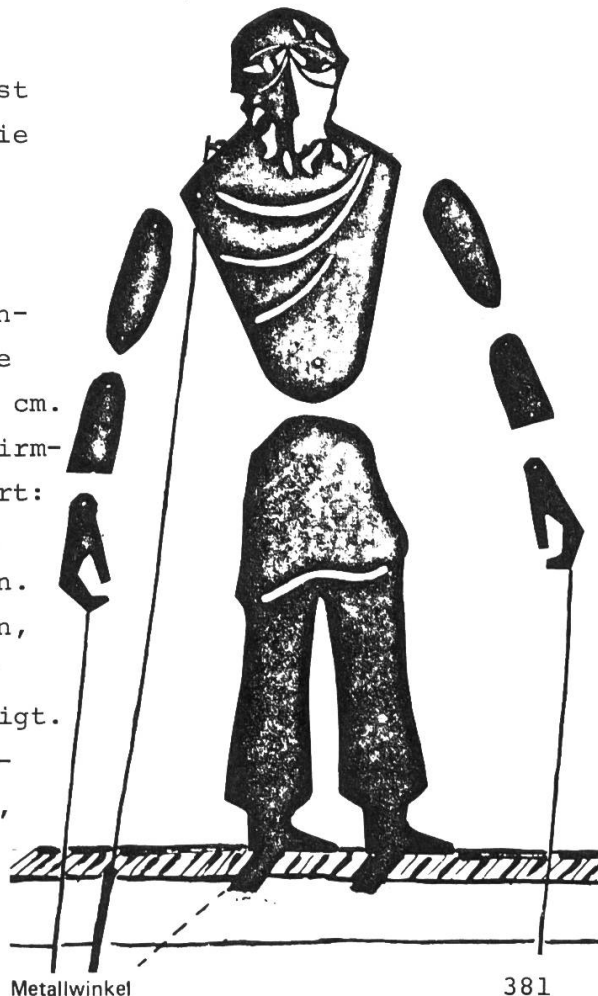
Preis: von den Druckereien des
«St.Galler Tagblatts», der «Ost-
schweiz» und der «Ostschweizer
AZ» bezahlt

Technische Angaben von Monica Demenga und
Willi Nussbaumer zu ihren Figuren
und der demontierbaren Puppen- und Schattenbühne:

Die Puppen

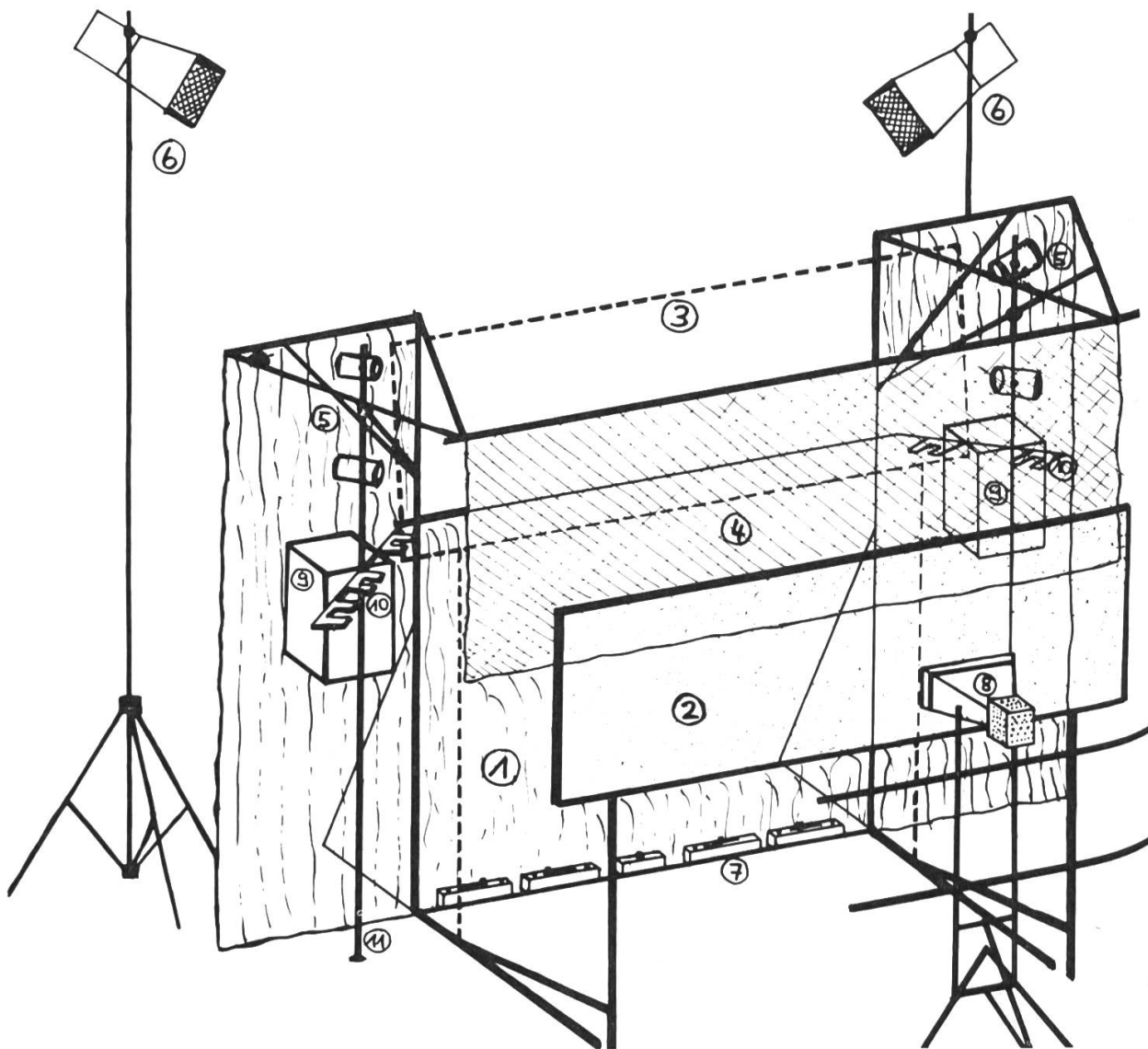
Die Köpfe der Stabpuppen modellierten wir zuerst als Maske in Ton. Mit Ago-Plast (flauschiges Papier mit Leinengewebe), diagonal in etwa zwei cm breite und beliebig lange Streifen geschnitten und in Ago-Löser getaucht, wird nun der nasse Tonkopf mit zwei Lagen überklebt. Nach der zwei- bis dreistündigen Trocknungszeit wird der Tonkern herausgelöst und die Oberfläche der Ago-Plast-Maske mit Schubi-Mehl kaschiert. Der Hinterkopf wird aus Schaumstoff geschnitten und eingeklebt. Der Kopf ist bei dreiviertel Lebensgrösse dennoch sehr leicht. In den Kopf wird nun ein etwa 30 cm langer Haltestab gesteckt, der durch das Schulterholz führt. Arme und Hände werden gleich gebaut wie bei Marionetten. Zur Führung der Arme befestigten wir Schirmstäbe an der Innenfläche der Hände. Die Stabbefestigung mit Fischgarn ist nicht ganz befriedigend, besser wären kleine, starke Spiralfedern.

Die Schattenfiguren werden zuerst als Ganzes entworfen und dann die Glieder einzeln aus Presspan (besser wäre Zinkblech) ausgeschnitten und mit Rundkopfklemmern oder Drahtspiralen zusammengeheftet (siehe Abbildung). Höhe der zusammengesetzten Figur: 60 cm. Zur Führung dienen wiederum Schirmstäbe mit Bambusstäben verlängert: ein Haltestab am Oberkörper und zwei Führungsstäbe an den Händen. Muss man die Figur kehren können, so wird der Haltestab mit einer Drahtöse an der Schulter befestigt. Damit die Figuren auf der Spiel- leiste abgestellt werden können, klebten wir an den Füßen zwei Metallwinkel an.



Metallwinkel

Die demontierbare Puppen- und Schattenbühne



Wir bauten uns ein demontierbares Holzgestell mit Latten (2 cm x 5 cm) aus leichtem Holz (Abachi). Die Latten sind mit eingeleimten Schlossschrauben und Flügelmuttern verbunden. Die Bühne besteht aus einer Vorhangwand (1) mit dem Bühnenausschnitt von 2 m x 0,85 m. Die Spielleiste befindet sich auf der Höhe von 1,80 m. Während des Schattenspieles ist der Schattenschirm (2) (Holzrahmen 2,40 x 0,85 m mit weißem Baumwollstoff bespannt) hinaufgeklappt (3). Dabei wird der Hintergrundvorhang (4) am Schattenschirm oben eingehängt. Die Beleuchtung besteht aus vier in Röhren eingebauten Spot-Birnen

(100 W) (5) und zwei durch Kasten abgeschirmten Scheinwerferlampen zu 150 W (6) auf Ständern, die bis auf 4,50 m ausziehbar sind. Gesteuert wird die Beleuchtung durch vier thyristorgesteuerte Widerstände (7), die wir mit den Füßen betätigen. Im Fächer der Schattenlampe (8) (100 W-Klarlampe) ist ein Schlitz angebracht, in den die Hintergrundkulissen gesteckt werden können. Die Höhe der Schattenlampe wird dadurch bestimmt, dass das Publikum die Birne durch den Schirm hindurch nicht sehen darf und dass die Köpfe der Spieler nicht auf den Schirm projiziert werden. Der Ständer der Schattenlampe dient zugleich als Aufhängegestell für die Schattenfiguren. Das Tonbandgerät (Uher-Royal-de-Luxe, Stereo mit eingebautem 2 x 10 W-Verstärker) wird mit einem Fussfernschalter bedient. Wiedergabe der Stereo-Aufnahme über zwei Lautsprecher (9) zu beiden Seiten des Bühnenausschnitts. Damit die Bühne nicht überbelastet wird, sind die 6 kg schweren Lautsprecher an einem separaten Leichtmetallrohr (11) aufgehängt. Ueber den Lautsprechern befindet sich die Aufhängevorrichtung für die Stabpuppen (10). Die demontierte Bühne mit Tonanlage und Beleuchtung sowie sämtliche Puppen und Requisiten finden in unserem "Dööschoo" gut Platz.

Chronologische Zusammenstellung von Polettis Schaffen: Wichtigste Inszenierungen

- 1966 ALICE AU PAYS DES MERVEILLES Lewis Carroll
- 1967 LE DIABLE AMOUREUX Jacques Cazotte
- 1967 UMAGES POUR FRANCOIS VILLON
- 1968 LES JEUX DE LA SCENE (Pantomime)
- 1968 LEONCE ET LENA Georg Büchner
- 1969 THE REVENGER'S TRAGEDY Cyril Tourneur (mit Schauspielern)
- 1969 BAROCOCOCO (Pantomime)
- 1969 VIOLENCE (Pantomime)
- 1970 IL VECCHIO DELLA MONTAGNA/LE VIEUX DE LA MONTAGNE
Alfred Jarry
- 1970 L'AMORE ASSOLUTO/L'AMOUR ABSOLU Alfred Jarry + Michel
Poletti

1971 IL PICCOLO CAVALLO/LE PETIT CHEVAL Michel Poletti
1972 POP FAUST Michel Poletti + Corry Knobel
1973 UBU "SUR LA BUTTE" Alfred Jarry
1974 BARTHELEMY Michel Poletti + Corry Knobel

Stücke für Kinder

1966 12 brevi commedie/12 courtes pièces
1967 I FIORI DI LUNA/LES FLEURS DE LUNE (nachträglich ins Englische und Deutsche übersetzt)
1970 CYRANO
1970 LA PIETRA INCANTATA/LA PIERRE ENCHANTEE
1973 BABSHOW
1974 IL VIAGGIO STRAORDINARIO/L'EXTRAORDINAIRE VOYAGE
1973 GLI EXTRATERRESTRI/LES EXTRATERRESTRES

Kindersendungen im Fernsehen

1969 IL PROFESSORISSIMO (10 Episoden)
1970 PAPUM (32 Episoden)
1971 CACCIAVITISSIMO (10 Episoden)
1972 FUFFO E LILLA (13 Episoden)

Inszenierung für's Fernsehen

1973 UBU "SUR LA BUTTE", in Zusammenarbeit mit Sergio Genni

Film

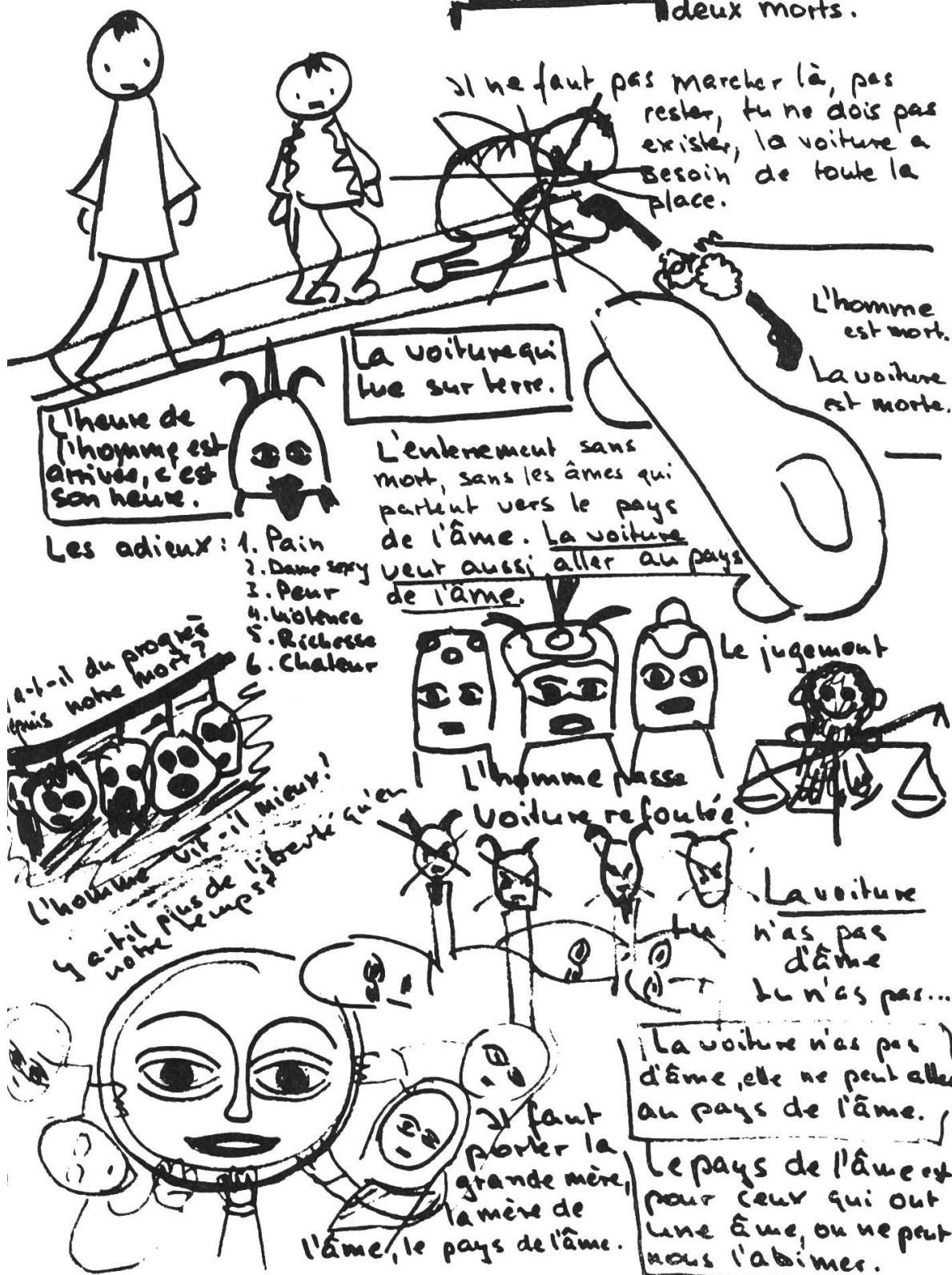
1973 1 + 1 = 4

Publikationen

1968 INTRODUCTION AUX MARIONNETTES
1973 VAUMIRE Roman (in französischer Sprache)
1973 - 1974 Erzählungen:
TROCADERO
LA MARQUISE, CINQ HEURES DU MATIN
L'INICHATION

Juliette, un accident ⁴⁸

C'est mieux que la télé.... il y a deux morts.



Einladung
zum Puppenspiel:
„Der Zauberlehrling“
nach einem Gedicht
von J. W. Goethe

Programme	
1. Spiel nach	Gedicht
2. Spiel nach	Musik
3. Zürichdeutsche	Bearbeitung

Wann: am 19. 12. 74 19⁰⁰h

Wo: im Schulhaus Obstgarten Süd
Zimmer 15

Klasse 1.0b

S'Puppeschpil vom Zauberlehrling Sebaschtian

Ansager: Es isch emal en junge Maa gsi, de hät Sebaschtian gheisse. Er hät umbedingt welle Zauberer werde und so isch er zum grosse Zaubermeischer Zwickel-Zwackel gange und hät en gfröget, ob er binem id Lehr chönnti cho. De isch iverschtande gsi, hät ja gseit, und so isch de Sebaschtian bim Zwickel-Zwackel iträte. Ihr gsend jetzt i dem Schpil, wo grad afangt, wie 's am Sebaschtian gaht i siner Lehr.

Sebastian: Oh de blödi Zwickel-Zwackel dä! Jetzt bin ich dänn scho ä ganzes Jahr bi däm i de Lehr und no nie hät er mich öppis elei zaubere laa. Meint dänn de, ich seigi z'dumm, ich chon das nöd? Hät de ä Ahnig, was de cha, das chan ich no lang. Ich würdi doch viel lieber zaubere, als dem Galöri Tag für Tag sini Badwanne mit stinkigem Moorwasser fülle. Aber mer sött ja flissig si und nöd hinderem Rugge vom Meischer dumm rede. Dänn mer weiss ja nie, wänn er plötzlich uftaucht. Hoppla, chum redt mer vom Tüüfel, so chunt er. Salve, grosse Meischer!

Zauberer: Los Sebaschtian, ich han gmerkt, dass ich de Zädel vergässe ha, wo druf staht, was ich für Chrütli muess go sueche im Wald. Gisch du mir dä bitte. Ja, das isch en. So, jetzt muess i halt nomal schnäll ga und im tüfe Wald ä ganzi Garette voll dene feine Blettli hole. Du tuesch mer underdesse mini Badwanne mit em Moorwasser fülle, du weisch ja wie. Also Sebaschtian, ich gang jetzt. Läb wohl und mach ja kei dummi Sache, adje!

Sebastian: Tschau grosse Meischer.
Oh de ecklig Zwickel-Zwackel, meint dänn de, ich mach em immer nu de Dräck? Ich will zaubere, susch nüt. Jä, wer hät dänn gseit, ich chön das nöd?

Jetzt wämmer doch das emal probiere. E gueti Glä-
heit. De Zauberer isch furt und merkt's ja nöd.
Gschnäll, ich bruche s'Zauberbuech, wo hät er ächt
au das verschteckt? Ah, da hämmer's ja.

Aber was söll i au zaubere? Mir chunt e gueti Idee.
Dä säb alt, stübig Stinkbäse söll statt mir em
Meischter sini Badwanne fülle. Ha, das isch guet.
Also, wo isch ächt da de passend Zauber hpruch?
Lueged mer emal under Be Be Be Besen - da isch es.
(Liest) Der Besen soll eine Arbeit verrichten.
Genau das, de Bäse söll schaffe. Dänn muess ich
jetzt säge: Zim, zam zuck, Bäse, nimm en Ruck.

Das wird grad usprobiert: Zim, zam zuck, Bäse, nimm
en Ruck, du muesch jetzt zum Weier springe und mir
flissig Wasser bringe. Lueged au, es klapped. Hei,
wie de zum Teich rännt, wie de de Chessel füllt
und wien er en schleppt, me chönnti meine, es wär
de gröschti Muskelprotz. Jetzt chunnt er scho mit
em zweite Chübel, das gaht ja wis Bisiwätter, die
Badwanne isch ja scho gli voll. Du, du Bäse, du
chasch ufhöre Wasser bringe, ich ha gnueg. Ghörsch
nöd, ufhöre söllsch, es langed, ich bruche kei Was-
ser meh. De tusigs Bäse lost gar nöd, de rast nuno
meh mit sine vermaledeite Chübel. Hilfe, was söll i
au mache, ich will doch nöd versuufe. Wänn er wider
chunt, so will en packe und en nüme los la. So jetzt.
Oh verfluecht, er isch mer ersch no dur d'Latte.
Was cha mi au rette, ich weiss mer nöd z'hälfe, doch
halt, ich has. Ich hau en mit dem alte Bieli i
tuusig Schtückli, dänn isch dänn mit dere Sintfluet
bald verbi. So, guet zile und - tschägg. Ha, ha,
genau troffe, bin ich aber froh, das isch nomal
guet use cho, jetzt muss i nu das vile Wasser
ewäg schaffe, bis de Meischter zruggchunnt. Nei,
nei, das törf nöd wahr si: Zwe Bäse stönd uf und
ränned scho wider zum Teich. Allmächtige Ladislaus,
hilf mer, ich muess undergah, oh ihr verfluechte
Bäse, fahred zum Tüüfel oder wohi er wännd, aber

höred doch bitte, bitte uf mit dere Ueberschwämmig.
Meischter, grosse Meischter, chumm mer z'Hilf, ich
muess susch sterbe. Oh, was han ich Esel agstellt,
ich muess i dem dräckige Moorwasser undergah. Hilfe,
hilfe!

Meister: Was, du häsch mir grüeft, Sebaschtian? Das isch ja
e schöni Gschicht, wo du da agschtellt häsch und
eigentlich sött ich dich i dem Dräck versuufe laa.
Doch jetzt zu eu, ihr Bäse: Es isch gnueg, in Egge,
in Egge, wänn öpper eu rüeft, bins nur ich, de alti
und grossi Meischter. Und du, Sebaschtian, schöpfsch
jetzt zur Schtraf das ganzi Wasser wider zrugg in
Teich, verschtande, und zwar es bitzeli tifig,
susch mach der dänn Bei. E sonen Blödsinn will ich
nie meh erläbe, susch chasch schtandepede verschwin-
de, jawohl no mal.

Sebastian: Oh ich gschlagne Tropf, jetzt han ich no vil meh
Arbet, als wänn ich sälber die Badwanne gfüllt
hetti. S'Zaubere muess halt doch au glehrt si!

LITERATUR

Bücher

Altherr, Alfred	Schatten- und Marionettenspiele, Zürich 1923
-	Marionetten, Erlenbach 1926
Arndt, Friedrich	Das Handpuppenspiel. Erzieherische Werte und praktische Anwendung, Kassel-Basel 1959
-	Puppenspiel - ganz einfach, München 1960
Arnet, Edwin	Zürcher Impressionen, Zürich 1968
Baur, Elke	Theater für Kinder, Stuttgart 1970
Blochmann, Annemarie	Schattentheater. Eine Anleitung zur Herstellung von beweglichen und unbeweglichen Figuren, Ravensburg 195.
Böhmer, Günter	Puppentheater, München 1969
Boehn, Max von	Puppen und Puppenspiele, München 1929, 2 Bde.
Bolliger, Max	Trudi und Peter W. Loosli, Wetzikon 1973
Borig-Pedroff, Pierre	Marionettes à gaine et marottes, Neuchâtel 1970
Bührmann, Max	Das farbige Schattenspiel. Besonderheit, Technik, Führung, Bern 1955
Chesnais, Jacques	Histoire générale des Marionettes, Paris 1947
Eichler, Fritz	Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels, Emsdetten 1949
Fehr, Max	Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz 1600 - 1800, Einsiedeln 1949

Fettig, Hansjürgen	Hand- und Stabpuppen. Ein Werkbuch für Gestaltung und Technik der Akteure im Figurentheater, Stuttgart 1970
Flach, Jakob	Ascona, Zürich 1971
Friedländer, Eva	Das Puppenspiel in Oesterreich, Diss., Wien 1948
Gauchat, Pierre	Marionetten, Erlenbach 1949
Günzel, Klaus	Alte deutsche Puppenspiele, München 1971
Hadamowsky, Franz	Richard Teschner und sein Figuren- spiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters, Wien-Stuttgart 1956
-	Das Puppentheater. In: Atlantis- buch des Theaters, Zürich 1966
Jacob, Max	Wollt ihr Kasper spielen? Kleines Lehrbuch für Freunde des Handpuppenspiels, Hamburg 1948
Jeanne, Paul	Bibliographie des Marionettes, Paris 1926
Kampmann, Lothar	Puppe, Bühne, Spiel, Ravensburg 1969
Keller, Therese	Das Kasperspiel, Bern 1954
-	Der musikalische Bär. 4 Kasperstücke, Bern 1960
Kleist, Heinrich von	Ueber das Marionettentheater, München 1961
Klingler, Adalbert	Chaschper fängt einen Dieb. D Chürbs. D Fuulänz-Peschtilänz- wurscht. (3 Handpuppenspiele), Aarau 1952
-	Chaschper, Chrischt und Königs- sohn. 3 Handpuppenspiele auch für grosse Leute, Bern 1959
Krafft, Ludwig	München und das Puppenspiel, München 1961

- | | |
|------------------------------|--|
| Kraus, Gottfried | Die Salzburger Marionetten,
Salzburg 1966 |
| Küpper, Gustav | Aktualität im Puppenspiel,
Emsdetten 1966 |
| Kupferberg, Florian (Hrsg.) | Die Bühne im Bauhaus,
Mainz-Berlin 1965 |
| Leibrecht, Philipp J. | Zeugnisse und Nachweise zur
Geschichte des Puppenspiels in
Deutschland,
Diss. Leipzig 1919 |
| Martini, Ella und Fritz | Kasperle-Bastelbuch. Eine
Anleitung zur Herstellung von
Handpuppen aus verschiedenem
Material, von Bühne und Kulissen,
Ravensburg 195. |
| Mignon, Paul | Marionettentheater,
Lausanne 1963 |
| Müller, Eugen | Schweizerische Theatergeschichte,
Zürich 1944 |
| Münchner Studenten | Theater der Mechanik,
Ravensburg 1972 |
| Niculescu, Margareta (Hrsg.) | Puppentheater der Welt,
Berlin 1968 |
| Nöbel, Manfred | Stücke für Puppentheater 1900 - 1945,
Berlin 1974 |
| Pocci, Franz | Sämtliche Kasperl-Komödien,
München 1909 |
| Poletti, Michel | introduction aux marionettes,
Quebec 1968 |
| Purschke, Hans Richard | Das ABC des Handpuppenspiels,
Rotenburg 1951 |
| - | Puppenspiel in Deutschland,
Darmstadt 1957 |
| - | Liebenswerte Puppenwelt,
Hamburg 1962 |
| - | Das allerzierlichste Theater
(alte und neue Geschichten vom
Puppentheater),
München 1968 |
| Rambert, Madeleine L. | Das Puppenspiel in der Kinder-
psychotherapie, Basel 1969 |

- | | |
|--------------------------|--|
| Rapp, Eleonore | Die Marionetten im romantischen
Weltgefüge,
Diss. Bochum 1964 |
| Rehm, Hermann Siegfried | Das Buch der Marionetten,
Berlin 1905 |
| Sandig, Holger | Ausdrucksmöglichkeit der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen,
Diss. München 1958 |
| Schedler, Melchior | Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte,
Frankfurt a. M. 1972 |
| - | Mannomann,
Köln 1973 |
| Schuhmann, Peter | Puppen und Masken. Das Bread and Puppet Theater,
Frankfurt a. M. 1973 |
| Sembdner, Helmut | Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater,
Berlin 1967 |
| Simmen, René | Die Welt im Puppenspiel,
Zürich 1972 |
| Simrock, Karl | Faustbuch,
Basel 1903 |
| Streit, Jakob (Hrsg.) | Therese Keller, Porträt einer Puppenspielerin,
Bern 1974 |
| Trümper, Herbert (Hrsg.) | Handbuch der Kunst- und Werk-
erziehung,
Berlin 1958 |
| Wittkopp, Gabrielle | Von Puppen und Marionetten,
Zürich-Stuttgart 1962 |
| Wüthrich, Käthy | Der verwunschene Brunnen.
10 Handpuppenstücke,
Bern 1963 |
| - | Mit Puppen, Händen und Requisiten,
Bern 1965 |

Zeitschriften, Broschüren
und Kataloge

Almanach der Wiener Festwochen 1971	Wien-München 1971
Altherr, Alfred: Die Geschichte des Marionettentheaters in der Schweiz	Broschüre, Prag 1930
Borig, Pierre Jean: Pierre Pedroff et ses marionettes	Genf 1967
Eugster, Samuel: Möbelgeschichten und Wohnspiele	Dokumentation über Kinderaktionen in der Kunsthalle Basel 1973
Figurentheater Rolf Meyer/Martin Friedli	Broschüre o.J.
Flach, Jakob: Wir bauen ein Marionettentheater	Schweizerisches Jugend- schriftenwerk, Zürich 195.
Information, Mitteilungen für die Mitglieder des Verbandes Deutsche Puppentheater	
Jeanneret, Roland: Mein Kasperli- Theater	Eigenverlag Rjkas-Bühne, Bern 1966
Katalog zur Theaterkunst Ausstel- lung	Zürich 1914
Katalog zur Ausstellung von Mario- netten und Schattenspielfiguren 8.2. - 21.3. 1920	Zürich 1920
Katalog zur Ausstellung Mario- netten Gewerbemuseum Basel, 8.1. - 20.2. 1955	Basel 1955
Katalog zur Ausstellung Zürcher Puppenspiele Helmhaus 1963	Zürich 1963
Krafft, Ludwig: Ein Kapitel Puppenspiel	Neue Zürcher Zeitung, Nr. 340, 6.6. 1968
Moynier, Marcelle: Marionettes de Genève	Broschüre, Genf 1973
Meister des Puppenspiels: Heft Nr. 4: Richard Koelner und sein Basler Marionetten- theater Heft Nr. 5: Therese Keller, Münsingen Heft Nr. 30: Das St. Galler Puppentheater	Hrsg. Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum

Perlicko-Perlacko, Fachblätter für Puppenspiel	Hrsg. H.R. Purschke, Frankfurt a.M.
Puppenspiel und Puppenspieler, Zeitschrift der Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler	Zürich 1960 ff.
Schneckenburger, Fred: Gesam- meltes und Gestammeltes	Broschüre, Frauenfeld o.J.
Schweizerische Lehrerinnenzeitung Nr. 4, 20. April 1975	Chur 1975
Serenellini, Mario: Les mario- nettes	atlas Nr. 84, Juni 1973
30 Jahre St. Galler Marionetten- theater 1903 - 1933	Festschrift 1933
Schedler, Melchior: Was vermag das Figurentheater?	Theater heute 10, Oktober 1971
Wüthrich, Käthy: Wir basteln eine Kasperlfigur	Schweizerische Arbeits- lehrerinnen-Zeitung, Separatdruck, 15. Febr. 1972

Zitierte Rezensionen aus Tageszeitungen und Angaben, ent-
nommen aus Programmheften und -zetteln der einzelnen Bühnen
sind teils in den Anmerkungen und teils im Text aufgeführt.

VERZEICHNIS DER SCHWEIZER PUPPENBUEHNEN

		Theater mit eigenem Theatersaal
100*		
100-150**		Professionelle Bühne
		Halbprofessionelle Bühne
		Amateur

* Vorstellungen pro Jahr

** Ideale Zuschauerzahl

() Gründungsjahr

HANDPUPPENBUEHNEN

Region Basel

20 ca. 200		DIE KLEINE BEPPIS (1973) Trudi Harmath Mattenstrasse 6, 4058 B a s e l Telefon 061/26 72 96
25 100-150		HANDPUPPENBUEHNE JAKOBSBERG (1970) Hilde Rüdisühli, Yvonne Altenbach Hochwaldstrasse 10, 4059 B a s e l Telefon 061/34 62 40
25 ca. 70		MAERCHENBILDERBUEHNE KINDERHEIM SONNEHOF (1973) Markus Kühnemann 4144 A r l e s h e i m Telefon 061/72 20 75

Region Bern

10 80-100		HANDPUPPENBUEHNE LISELOTTE ACKERMANN (1974) Schulhausstrasse 20, 3073 G ü m l i g e n Telefon 031/52 06 14
10 80-100		KASPERBUEHNE RENATE AMSTUTZ (1945) Blumenrain 15, 2563 I p s a c h Telefon 032/51 99 92

- 150
ca.150  KASPERLIBUEHNE BABAJAGA
(1978) Barbara Buri
Oberfeldweg 11, 3250 L y s s
Telefon 032/84 74 96
- 10
50-100  HANDPUPPENBUEHNE ELISABETH FORRER
(1975)
Allmendstrasse 25, 2562 P o r t
Telefon 032/51 53 83
- 5
ca.150  PUPPENBUEHNE MARIA LUETHI
(1975)
Hauptstrasse 334, 4654 L o s t o r f
Telefon 062/48 22 61
- 50
50-250  RJKAS-BUEHNE BERG
(1956) Roland Jeanneret
Unterdorfstrasse 14, 3322 U r t e n e n
Telefon 031/85 36 36
- 100
ca.150  HANDPUPPENBUEHNE VRENI SAURER
(1966)
Kirchbühlweg 44, 3007 B e r n
Telefon 031/45 71 49
- 10
30-100  KASPERBUEHNE ELSY VON DACH-MARTY
(1958)
Gesellschaftsstrasse 79, 3012 B e r n
Telefon 031/23 75 95

Region Zürich / Ostschweiz

- 50
100-200  KASPERBUEHNE KATHRIN BELVEDERE
(1972)
Dorfstrasse 111, 8424 E m b r a c h
Telefon 01/865 15 28
- 50
100-200  PUPPENBUEHNE IRENE BLEULER
(1971)
Rotfluhstrasse 45, 8702 Z o l l i k o n
Telefon 01/65 52 17
- 30
50-150  HANDPUPPENBUEHNE MAYA GAERTNER
(1975)
Böschacker, 8624 G r ü t b/Wetzikon
Telefon 01/932 22 20
- 5
50-100  PUPPENBUEHNE SUSY GUENTHARDT
(1965)
Knauerstrasse 1, 8800 T h a l w i l
Telefon 01/720 64 20

- 150
ca.150  KASPERLI-THEATER PETER MEIER
(1975)
Seestrasse 94, 8803 R ü s c h l i k o n
Telefon 01/724 19 82
- 30
60-100  PUPPENTHEATER RUDOLF METTLER
(1968)
Rütlistrasse 25, 8400 W i n t e r t h u r
Telefon 052/23 77 80
- 15
ca.100  NAEFELSER KASPERLI
(1954) Fam. Gallati
Giessenbrücke 12, 8752 N ä f e l s
Telefon 058/34 15 80
- 150
100-500  KASPERLIBUEHNE "PARK IM GRUENE"
(1946) Migros Genossenschaftsbund Zürich
Herr Wegmann, Büro für Aktionen
Pfingstweidstrasse 101, 8021 Z ü r i c h
Telefon 01/44 44 21
- 10
100-150  PUPPENBUEHNE MARIA SCHMID-JUON
(1976)
Torkelhüsli, 7310 B a d R a g a z
Telefon 085/9 13 82
- 30
ca.100  PUPPENBUEHNE MARLEN STAEDELI
(1973)
Bachstrasse 69, 8116 W ü r e n l o s
Telefon 056/74 34 96
- 5
100-150  SUSAN F. STRICKLER CHASPERLI
(1965)
Bergstrasse 54, 8704 H e r r l i b e r g
Telefon 01/915 2 915
- 10
ca. 50  PUPPENBUEHNE CHRISTIAN + ROESLI WIHER
(1950)
Badistrasse 11, 9642 E b n a t - K a p p e l
Telefon 074/3 15 74

Region Innerschweiz

- 5
100-500  SPIELGRUPPE KINDERG.-SEMINAR "BERNARDA"
(1970) Sr. Manuela Vasella
6313 M e n z i n g e n
Telefon 042/52 15 35
- 5
ca.100  SPIELGRUPPE ROSMARIE KLAUSENER
(1971)
Florastrasse, 6300 Z u g
Telefon 042/21 43 56

5
ca. 50  PUPPENBUEHNE MARIA WIDMER
(1970)
Artherstrasse 112, 6317 O b e r w i l
Telefon 042/21 09 72

60
150-180  PUPPENTHEATER KAETHY WUETHRICH
(1958)
Im Tschifferli, 6374 B u o c h s
Telefon 041/64 18 31

MARIONETTEN- UND
ANDERE BUEHNEN

Region Basel

100
170 Pl.  BASLER MARIONETTEN THEATER
(1944) Leitung: Richard Koelner
Münsterplatz 8 (Zehntenkeller), 4051 B a s e l
Telefon Sekr. 061/25 06 12 061/47 27 36

120
100-150  "FAHRENDI BUEHNI" PUPPENTHEATER
(1976) Margrit Gysin + Michael Huber
Gestadeckplatz 10, 4410 L i e s t a l
Telefon 061/91 56 79

30
ca.150  PUPPENTHEATER "FELICIA"
(1952) Mathias Ganz
Dorneckstrasse 15, 4143 D o r n a c h
Telefon 061/72 42 57

Region Bern

6
70-100  SCHULMARIONETTENBUEHNE BIGLEN
(1953) Walter Stoffer
Obere Mühlestrasse, 3507 B i g l e n
Telefon 031/90 15 47

100
150-250  PUPPENBUEHNE MONICA DEMENGA
(1969)
Blumenweg 6, 3084 W a b e r n
Telefon 031/53 79 65

50
50-200  HANDPANTOMINE HELENA KORINKOVA
(1975)
Obergässli 3, 2502 B i e l
Telefon 032/23 55 47

10
ca.100



SPIELGRUPPE MATTE
(1973) Rosemarie Steiner
Jennerweg 7, 3008 B e r n
Telefon 031/25 18 96

250
150-300



PUPPENTHEATER ROLF MEYER/MARTIN FRIEDLI
(1970)
Laubeggstrasse 10, 3013 B e r n
Telefon 031/41 81 41
oder Wydackerstrasse 45, 3052 Z o l l i k o f e n
Telefon 031/57 27 97



PUPPENSPIEL-ATELIER FUER KINDER
Dorothe Walter
Sonnenweg 24, 3073 G ü m l i g e n
Telefon 031/52 38 60

Region Zürich / Ostschweiz / Aargau

10
ca.200



PUPPENBUEHNE "BAESASTIEL"
(1975) Adelina Chiogna
Austrasse 46, 7000 C h u r
Telefon 081/24 62 06

150
ca.150



"BIRNE"-THEATER FUER KINDER
(1970) Kristov Brändli + Rita Ziegler
Holsteinische Strasse 6, D-1000 B e r l i n 31
Telefon 0049 30 87 87 79
oder Gladbachstrasse 42, 8044 Z ü r i c h
Telefon 01/26 00 63

25
ca. 50



PUPPENTHEATER HANS BLEISCH
(1952)
Nussbaumen 622, 8180 B ü l a c h
Telefon 01/96 98 95

80
50-600



PUPPENTHEATER HANSPETER BLEISCH
(1970)
Zur Alten Post, 8444 H e n g g a r t
Telefon 052/39 12 82

10
100-150



PUPPENBUEHNE HETTLINGEN
(1975) Ursula Balzli
Haslerstrasse 1, 8442 H e t t l i n g e n
Telefon 052/39 16 22

25
70-200



MARIONETTENTHEATER HORN
(1971) Hansruedi Mächler
Tübacherstrasse 41, 9326 H o r n
Telefon 071/41 38 90

400

-  LOOSLI MARIONETTEN
(1948) Trudi + Peter W. Loosli
8626 O t t i k o n
Telefon 01/935 19 69
- 20
100-200  OBERENGSTRINGER FIGURENTHEATER
(1972) Rosemarie + Robert Jakober
Rebbergstrasse 22, 8102 O b e r e n g s t r i n g e n
Telefon 01/79 35 23
- 20
ca.40 Pl.  KINDERMARIONETTENTHEATER "PONDEROSA"
(1976) Hansjürg Niederer
Huttenstrasse 9, 8006 Z ü r i c h
Telefon 01/28 48 33
- 120
100-300  ST. GALLER PUPPENTHEATER
(1956)
Lämmliisbrunnenstrasse 34, 9000 S t. G a l l e n
Telefon 071/22 60 60 071/27 76 85
- 10
ca.100  SCHAFFHAUSER MARIONETTEN
(1977) Hermann Amman
Tannenstrasse 7, 8200 S c h a f f h a u s e n
Telefon 053/4 36 83
- 100
50-250  PUPPENTHEATER CHARLI SCHLUCHTER
(1970)
Ludretikonerstrasse 18, 8800 T h a l w i l
Telefon 01/720 18 68
- 90
200-500  SCHWARZES THEATER ZUERICH
(1969) Jiri Prochazka
Rigiweg 6, 8604 V o l k e t s w i l
Telefon 01/945 57 62
- 150
1-300  PUPPENTHEATER MARTIN SPUEHLER
(1967)
8352 R i c k e t w i l
Telefon 052/28 21 10
- 5
80-100  PUPPENTHEATER IRMGARD STAUB
(1975)
Festung, 4663 A a r b u r g
Telefon 062/41 46 94
- 20
80-120  PUPPENTHEATER ESTHER STEINACHER
(1976)
Riedhofstrasse 355, 8049 Z ü r i c h
Telefon 01/56 80 90
- 20
ca.100  PUPPENBUEHNE HANSUELI TRUEB
(1973)
Sennhüsli, 9030 A b t w i l
Telefon 071/31 34 10

30
ca.100  MARIONETTENBUEHNE UNTERENGSTRINGEN
(1971) Marlise Ruckli
Sparrenberg 7, 8103 U n t e r e n g s t r i n g e n
Telefon 01/79 28 14

10
50-100  VARIETE VERTICALE
(1972) Matthias Hubacher
Zollikerstrasse 206, 8008 Z ü r i c h
Telefon 01/53 30 10

10
50-100  SCHULTHEATER SAMUEL WEBER
(1967)
5504 O t h m a r s i n g e n

10
40-100  MARIONETTENBUEHNE SILVIA + URS WIESMANN
(1975)
Im Hasli, 5630 M u r i
Telefon 057/8 24 49

40
3-300  WINTERTHURER PUPPENTHEATER IM WAAGHAUS
(1960)
Marktgasse 25, 8400 W i n t e r t h u r
Telefon 052/29 12 39

30
ca.200  ZOFINGER PUPPENBUEHNE
(1956) Ueli Balmer
Engelgasse 2, 4800 Z o f i n g e n
Telefon 062/51 56 01

40
60-150  ZUERCHER HOBBY-MARIONETTENBUEHNE
(1970) Helen Blumer
Mühlebachstrasse 81, 8008 Z ü r i c h
Telefon 01/34 53 89

100
100-250  ZUERCHER PUPPENTHEATER
(1978) Gesellschaft des Zürcher Puppentheaters
Postfach 831, 8022 Z ü r i c h
Telefon 01/56 88 28 057/5 67 41

Romandie / Ticino

100
100-300  THEATRE ANTONIN ARTAUD
PICCOLO TEATRO DI LUGANO
(1967) Michèle + Michel Poletti
6911 B r é s / Lugano
Telefon 091/51 80 72

3
100-200  TEATRO NEL CASSETTO
(1973) Sylvia Koch
6981 A s t a n o
Telefon 091/73 22 43

- 10
70-250  THEATRE DE LA COQUECIGRUE
(1975) Marie-Jeanne + Frédy Rüfener
1261 T r é l e x
- 45
20-250  ATELIER DE MARIONETTES DE CORSIER-PORT
THEATRE D'ENFANTS
Ursula Tappolet
Quai de Corsier, 1246 C o r s i e r
Telefon 022/51 18 96
- 120
ca.200  ELZEVIR MARIONETTES
(1972) Jean-Claude Issenmann
case postale 351, 1000 L a u s a n n e 17
Telefon 021/28 44 58
- 150
ca.200  MARIONETTES DE GENEVE
(1929)
4, rue Constantin, 1206 G e n è v e
Telefon 022/46 46 30
- 50
ca.150  THEATRE DE MARIONETTES DE LA GRANGE
(1975) Jacques Favre
Rue du Château, 3957 G r a n g e s
Telefon 027/58 14 68
et rue de la Filature, 1227 C a r o u g e
Telefon 022/29 64 43
- 40
ca.200  MARIONETTES "LES MARIOLES"
(1972) Yvette + Roger Moser
1846 C h e s s e l
Telefon 025/7 51 24
- 80
150-200  PANNALAL'S PUPPETS
(1973) Tina + Michel Perret-Gentil
5b, Ch. du Jonc, 1216 C o i n t r i n
Telefon 022/98 70 27
- 30
80-300  TEATRO PANZINIS ZIRKUS
(1976)
Casella postale 118, 6906 Lugano-Cassarate 6
- 40
ca.100  THEATRE DE LA POUDRIERE
(1971) Yves Baudin
Poudrières 47, 2006 N e u c h â t e l
Telefon 038/25 57 53
- 100
100-250  MARIONETTES DE LA ROSE DES VENTS
(1967)
Place de la Cathédrale 10, 1005 L a u s a n n e
Telefon 021/23 51 08
-  PUPPENTHEATER VERSCIO/THEATRE TEL QUEL
(1977) Gérard Bétant
casella postale 11, 6653 V e r s c i o

N A C H W O R T

Seit ich meine Untersuchungen über das schweizerische Puppenspielschaffen abgeschlossen habe, sind bereits etwas mehr als zwei Jahre verstrichen.

In der Zwischenzeit hat sich erfreulicherweise wieder einiges auf schweizerischer und internationaler Ebene ereignet. So gehört der 12. UNIMA-Kongress von Moskau bereits der Vergangenheit an, und man steckt mitten in den Vorbereitungen für das nächste Treffen, das 1980 in Washington stattfinden wird. Die UNIMA kann nächstes Jahr übrigens ihr fünfzigjähriges Bestehen feiern. So wird 1979 zu einem wahren Puppentheaterfestivaljahr. Schon jetzt existiert eine lange Liste von Treffen in der halben Welt.

Zu einem grossen Erfolg wurden die Gastspiele des russischen Meisters Sergje Oblaszow bei uns in der Schweiz. Im Herbst 1976 zeigte er sein "Soloprogramm" und das "Ungewöhnliche Konzert". Ein Jahr darauf spielte die Truppe den "Don Juan", eine musikalische Parodie. Alle Vorstellungen waren jeweils bis auf den letzten Platz ausverkauft.

Leider kann an dieser Stelle nicht mehr auf das einzelne Schaffen der verschiedenen Schweizerbühnen in den letzten zwei Jahren eingegangen werden. Festgehalten aber sei, dass sich auch bei uns der Trend zu offeneren Formen des Puppenspiels immer mehr durchsetzt. Man folgt hier dem Beispiel der Oststaaten, die das Puppenspiel schon zum grossen Teil auf die Normalbühne verlegt

haben. Auf dieser agieren neben lebensgrossen Stabfiguren auch Schauspieler.

Etwas ähnliches zeigt die Berner Puppenspielerin Monika Demenga in ihrer neuesten Inszenierung. Sie spielt Ramuz' "L'histoire du soldat" mit sogenannten Humanetten. Diese menschengrossen Figuren schnüren sich die Schauspieler vor ihren eigenen Körper.

Das Puppentheater Hanspeter Bleisch entwickelte als neue Puppenform die Tischmarionetten. Diese werden an einem kurzen Stab, der am Kopf befestigt ist, geführt. Mit Hilfe eines andern Stabes kann auch eine Hand der Puppe bewegt werden. Die Beine jedoch schlenkern frei.

Die Inszenierungen des im Tessin lebenden Michel Poletti werden immer aufwendiger; er ist bereits bei seiner 25. Neuschaffung angelangt. Sein Puppenmusical "Romeo und Julia 80" ist eine totale Show. Neben 80 grossen Figuren verwendet Poletti über 300 Dias und verschiedene Filme auf fünf Leinwandebenen. Dazu kommt eine Hi-Fi-Musik, an der 15 Personen gearbeitet haben.

Aber auch die Bühnen, die vor allem mit den traditionelleren Figuren wie Fadenmarionetten und Handpuppen arbeiten, bringen immer wieder neue Inszenierungen heraus. Nächstes Jahr kann unsere älteste Bühne, die Genfer Marionettenbühne, bereits ihr fünfzigjähriges Bestehen feiern.

Wenn man das neueste Verzeichnis der Schweizerbühnen betrachtet, kann man feststellen, dass sogar wieder einige neue Bühnen ent-

standen sind. Als besonders erfreulich empfinde ich den Zuwachs in der welschen und in der italienischen Schweiz. Zur Zeit präsentiert sich folgende Situation:

16 professionell arbeitende Bühnen

17 halbberuflich betriebene und

41 Amateur-Bühnen

19 Bühnen verfügen über einen eigenen Theatersaal, sind aber mit wenigen Ausnahmen auch als Wanderbühnen tätig.

Auch die Organisation "Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler" wächst ständig an. 1968 hatte sie 156 Mitglieder, heute sind es bereits 470. Die Fachzeitschrift "pp", von der im Dezember die 52. Nummer erscheint, konnte ihre Auflage von 450 im Jahr 1968 auf 1700 vergrössern.

Seit November 1977 besteht auch ein Telefon-Spielkalender. Ueber die Nummer 031.42 20 55 erfährt man, wo in nächster Zeit Puppentheateraufführungen zu sehen sind.

Der administrative und organisatorische Aufwand der Vereinigung ist so gross geworden, dass er sich kaum mehr weiter von ein paar Freiwilligen nebenamtlich bewältigen lässt.

Nach wie vor geben auch viele Puppenspieler Kurse, so dass die Zahl der Lehrer, die in der Schule mit ihren Schülern Puppentheater betreiben, immer grösser wird. Puppentheater als pädagogisches und heilpädagogisches Mittel ist heute nicht mehr wegzudenken.

Ob aber die Stadt Zürich doch wieder ein festes Puppentheater bekommt, ist immer noch eine offene Frage. Bestrebungen in dieser Richtung sind seit einiger Zeit im Gange. Am 11. November 1976 konstituierte sich in Zürich der "Verein für eine Zürcher Marionettenbühne". Das Ziel dieser Vereinigung wäre eine stationäre Kleinbühne, auf der ganzjährig schweizerische Puppentheater gastieren könnten.

Daneben gibt es seit gut einem halben Jahr noch die "Gesellschaft des Zürcher Puppentheaters". Auch sie strebt eine ständige professionelle Puppentheaterbühne in der Stadt Zürich an. Bis jetzt hat aber noch keine der Gruppen, die beide eifrig Gönner suchen, ihre Pläne verwirklichen können. Ich finde es eigentlich schade, dass sich hier zwei Vereine rivalisierend gegenüberstehen, statt dass sie gemeinsam versuchen, ein Projekt auszuarbeiten, das nachher lebensfähig wäre.

Ein allgemeiner und langgehegter Wunsch der schweizerischen Puppenspieler und deren Anhänger wäre die Schaffung eines eigenen schweizerischen Puppentheatermuseums, wo endlich die vielen Figuren, die zur Zeit irgendwo versteckt herumliegen, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden könnten.

In der Hoffnung, dass dieser Wunsch bald einmal in Erfüllung gehen wird, möchte ich meine Arbeit schliessen und all denen noch einmal herzlich danken, die mir mit Auskünften und Ratsschlägen zur Seite gestanden sind.

Im November 1978

Ursula Bissegger