

Zeitschrift:	Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band:	41 (1978)
Artikel:	Puppentheater in der Schweiz
Autor:	Bissegger, Ursula
Kapitel:	Spektrum des schweizerischen Puppenspielschaffens seit 1903. Marionettenbühnen
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: 14.01.2026

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

V Spektrum des schweizerischen Puppenspielschaffens seit 1903

MARIONETTENBUEHNEN

DAS MARIONETTENTHEATER ST. GALLEN 1903 - 1943

Während eines längern Aufenthaltes in München lernte der Kaufmannsohn 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 Poccii 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 Poccii, 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 Münchener 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 verwandlet."

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 Wintersonnagnachmittagen, 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 Marionettentheaterchen im "Dörfliwirtshaus 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 kürzere oder längere Zeit im Theater mitgewirkt hatten, auf 162 angestiegen.

Aber auch die Bühne selbst war mit den Scheinwerfern, Widerständen und den mechanischen Versenkungen auf dem bestmöglichen 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 Taschenspielereien und mechanische Wunderwerkchen in uns wecken.

Es soll gar nicht bestritten werden, dass solchen Dingen ein gewisser Reiz innewohnt. Mit tieferem Geniessen von Kunstmärkten 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 willentlich 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 Theäterchen 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.

Wittenmeier
St. Gallen

S. J. Gallen, 4. März 1943.

Sehr geehrter Herr Drach!

Mit innerstem Interesse entnehme ich der Weltwoche die kostliche Notiz über Ihr erstes Gastspiel - Erleben in Zürich & erfreue mich Ihrer öfflichen Marionettenauftritte. Wie wohl tut es mir, in Ihnen einen klugen, humorvorspielten Kollegen zu finden, der in der grossen Welt das beschaulichste Marionettentheater erblickt; im bunten Bildern wenig Klarheit, viel Irrtum & ein wenig Wahrheit, so wird der beste Frank gebräut, der alle Welt beglückt & auferblüht!"

Es sind nunmehr 40 Jahre her, seit ich es wagte, der st. gallischen Jugend ein Marionetten-

Theater zu bringen & als Neunjähriger ist es mir noch vergönnt, dessen Leiter zu sein.

Es hat mich jung erhalten & ich wünsche Ihnen von Herzen ein gleiches Erfahren.

Ich hoffe Kommandant Herbst anlässlich seiner Hochzeitsfeier Ihr Theater in Ascona
geniesen zu können & überreiche Ihnen beigegeben als Gedanken „30 Jahre Marionettentheater“
& „einen Kollegen“

Ihnen im Fürrich beste Erfolge wünschend,

begriesse Sie hochachtungsvoll & freundlich:

Einlagen: Denkschrift
Marionett. Pappa.


Hermann Scherer senior

Dubrovi 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 Poccia, der mit diesen Figuren vor Ludwig I. und der bayrischen Hofgesellschaft gespielt hatte. Rechts aussen der Münchener 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 Werkbundausstellung in Zürich. Aus der Plananlage zur Schweizerischen Werkbundausstellung 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 geschnittenen 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 Werkbundausstellung 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 Architektenchaft, 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 ungezüchtet von selbst entwickeln konnten, so wäre dieses schweizerische Teatro dei Piccoli nicht entstanden, eine Stätte der Kunstausübung, ernsten 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 Textilklassie an der Kunstgewerbeschule
19) tätig war.

"...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".

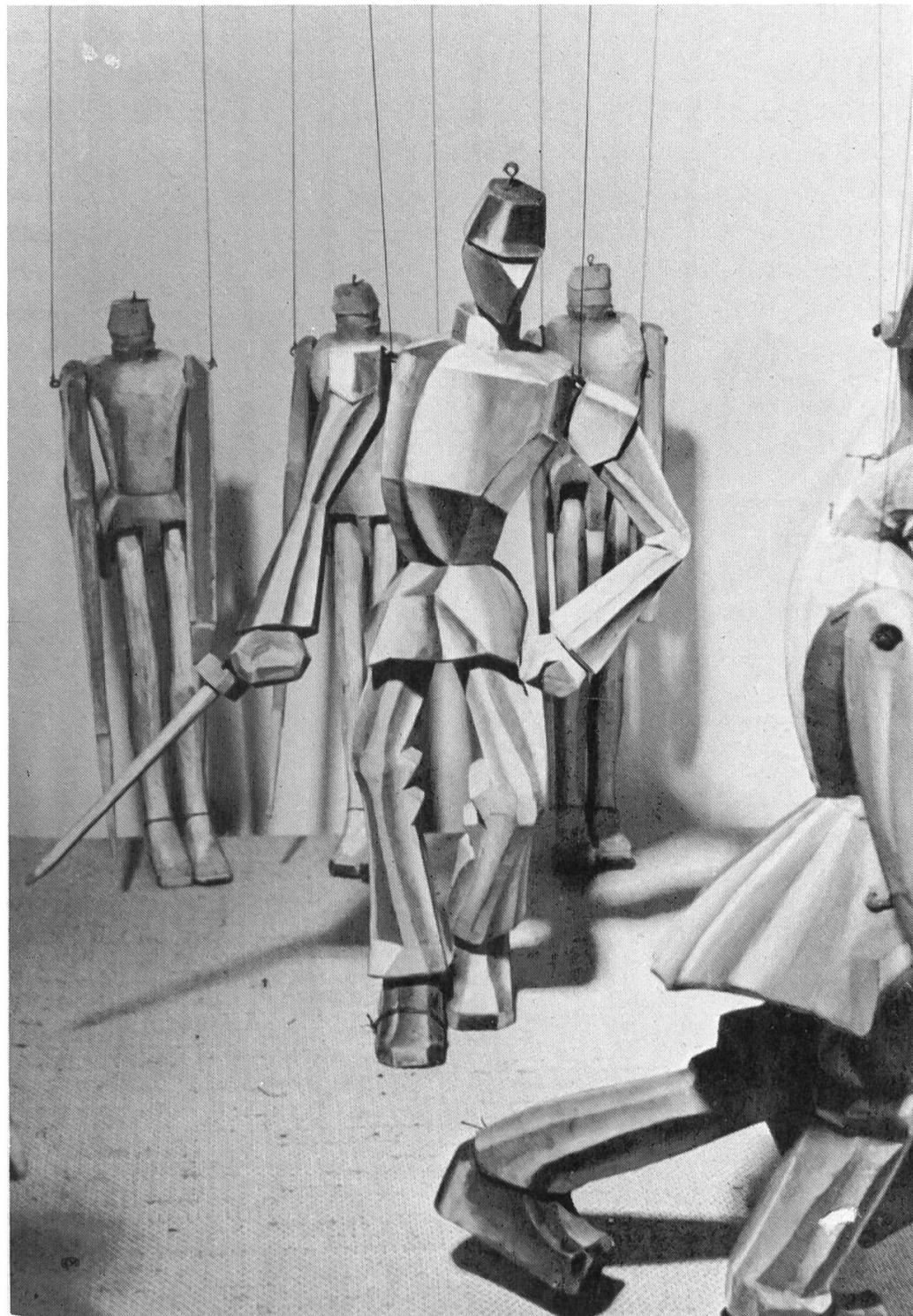
Ganz dem Kunststil der Zeit, dem Kubismus, sind die Figuren von Otto Morach zu "La boîte à joujoux" angepasst, nach einem Ballett von Claude Debussy, welches auch im Jahre 1918 uraufgeführt wurde.

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.

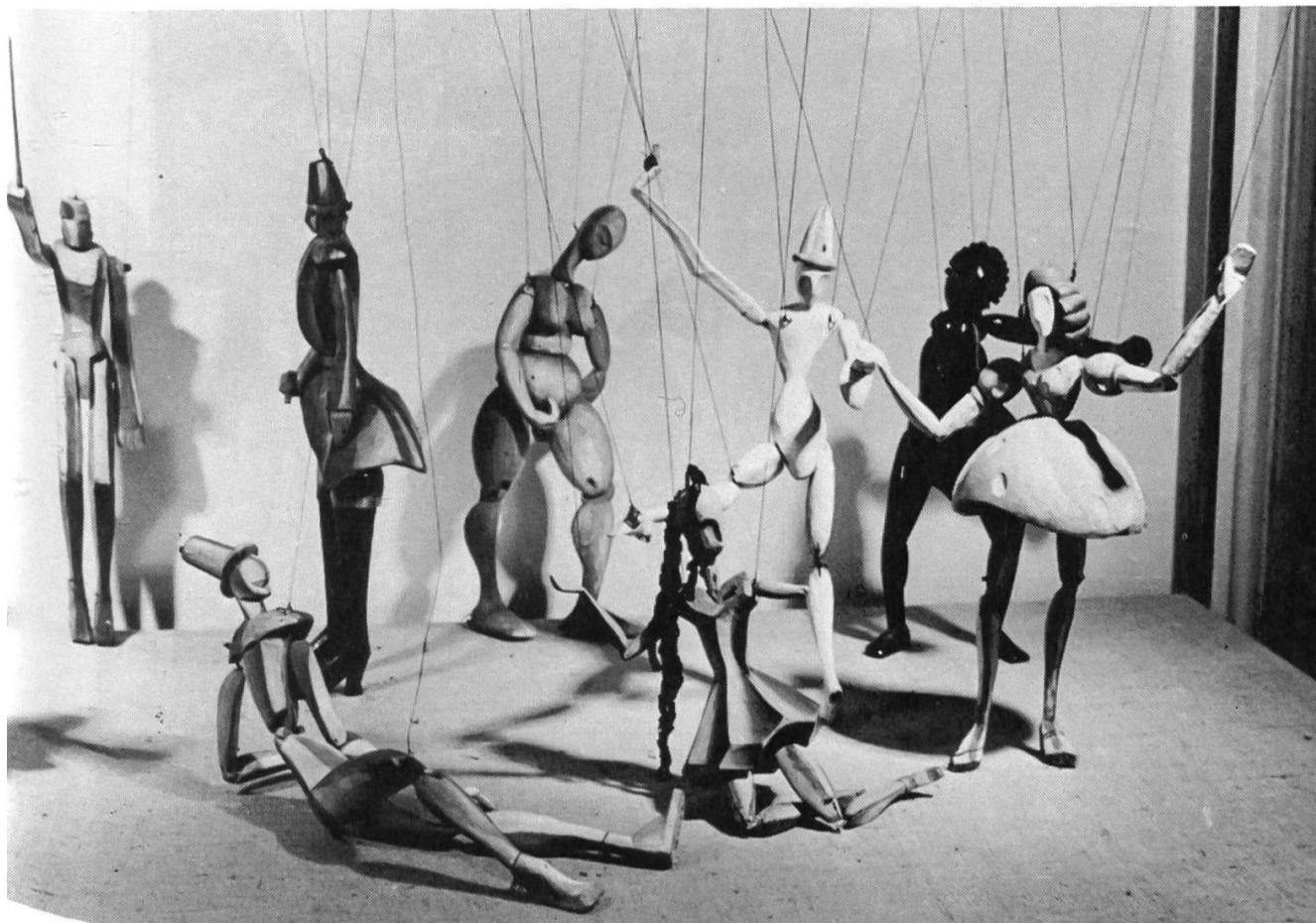


"La poupée rosée"
aus "La boîte à joujoux".



Eine neue Möglichkeit für das Marionettentheater sah man in der Einbeziehung von Singspielen als Marionettenopern. 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), "Livietta 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.

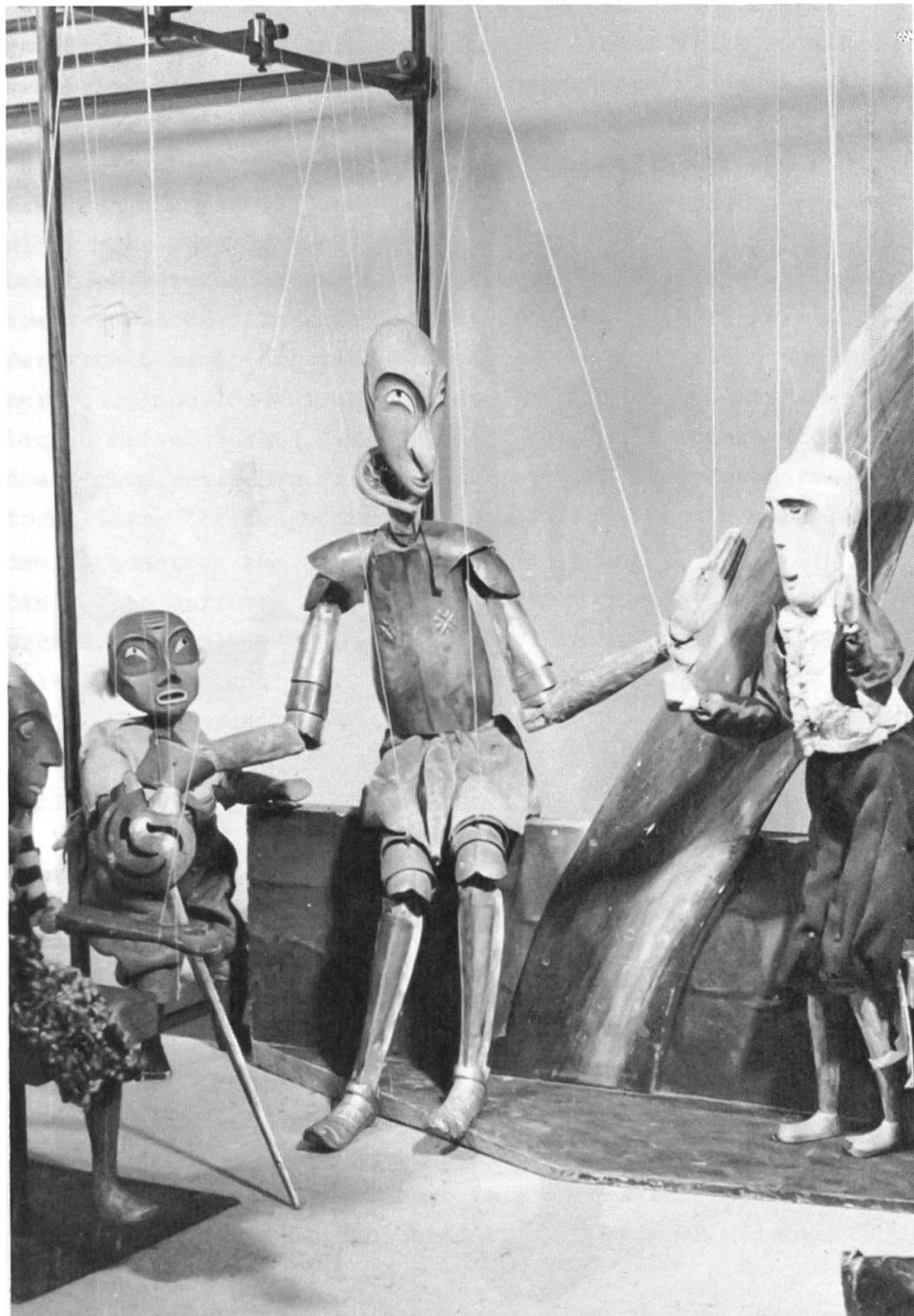
Figuren aus "La boîte à joujoux".
Man beachte vor allem das "kubistische" Ballettkleid der knienden Tänzerin im Vordergrund.



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. Welti 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 Gönern zustande. Prekär aber wurde die Lage in den wirtschaftlichen Krisenjahren. Jakob Rudolf Welti, 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 Altherrs, 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 Aera 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 geschnitten.
Er paroliert 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 Kalifenliebling 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 Ägypten.

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



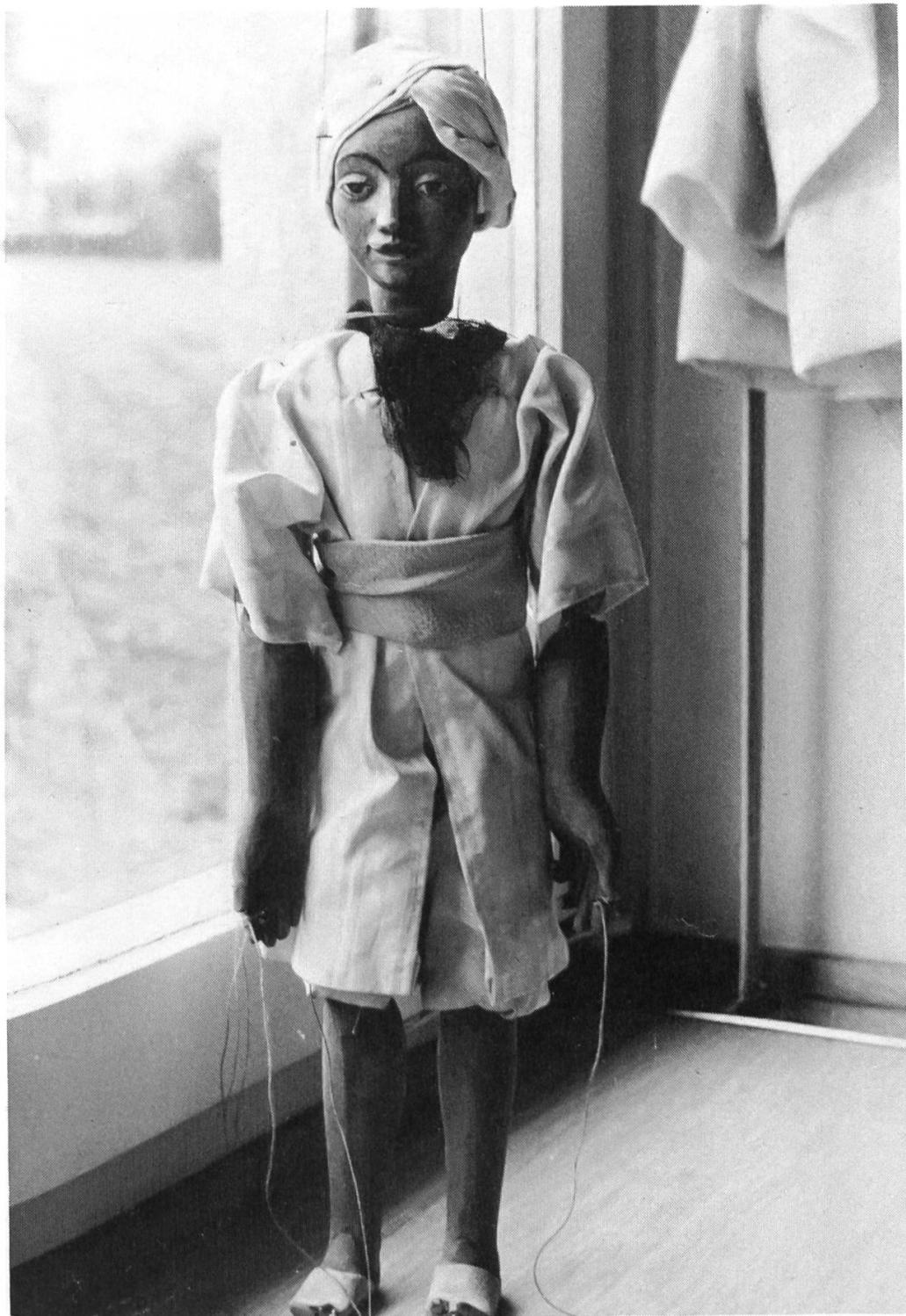
Das gelungene Werk des Schnitzers Carl Fischer. Dieser Kopf des Kalifen zeigt deutlich, dass der Puppenschnitzer eigenständige künstlerische Arbeit geleistet hat und nicht stur den Entwurf Gauchats in Holz transponierte. Es ist nicht selten im Marionettenschaffen, dass der Zeichner und der Schnitzer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



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



Abu Hassan, geschnitten 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 Expresser 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 Aerzteehepaar 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 Schuberthause in Wien vor mir zu haben. Diesen Hof mit den unpedantischen Pflastersteinen, dem Hausgewinkel, den alten Haustüren und dem Baumgrün präudierte 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 Theäterchen 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 Aera, 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 Hänsslein, 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 seit-her 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 Mario-netten.



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 grösseren 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 marionnettes 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 Strafgefängenenlager 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'œuvre 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 Kindergarten-schüler 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 Leicht-metallbühne 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... marionnettes 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 Fischerdorfchen 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 Prima-donna und fädelt einen dicken Zwirn in ein schmales Ohr... Schon hier zeigte sich, was für uns Marionettendarren 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, unbeschwertem 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"²⁸⁾ von Jakob Flach und der Musik von Leo Kok erwähnt.

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 Regiebuchs im Anhang.

dem Akrobaten, welcher Fabian leblos im Sand der Manege auffindet.

Der zweite Akt zeigt eine Parade vor der Raritätenschau.

Stubbs, der Rekommendeur, 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!

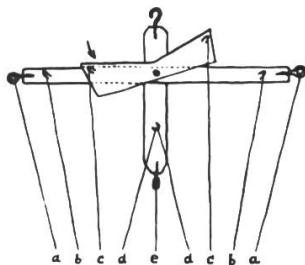
Im Laufe der Jahre wurde es immer schwieriger, das Publikum, das, überfüttert von den Medien in der Stadt, nach Ascona kam, mit solch einfachen, harmlosen Stücken zu gewinnen.

Aber Köbi Flach sah die Aufgabe der Marionetten darin "... dem Zuschauer vor der Bühne eine fröhliche Welt vorzuzaubern 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, hangen 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".

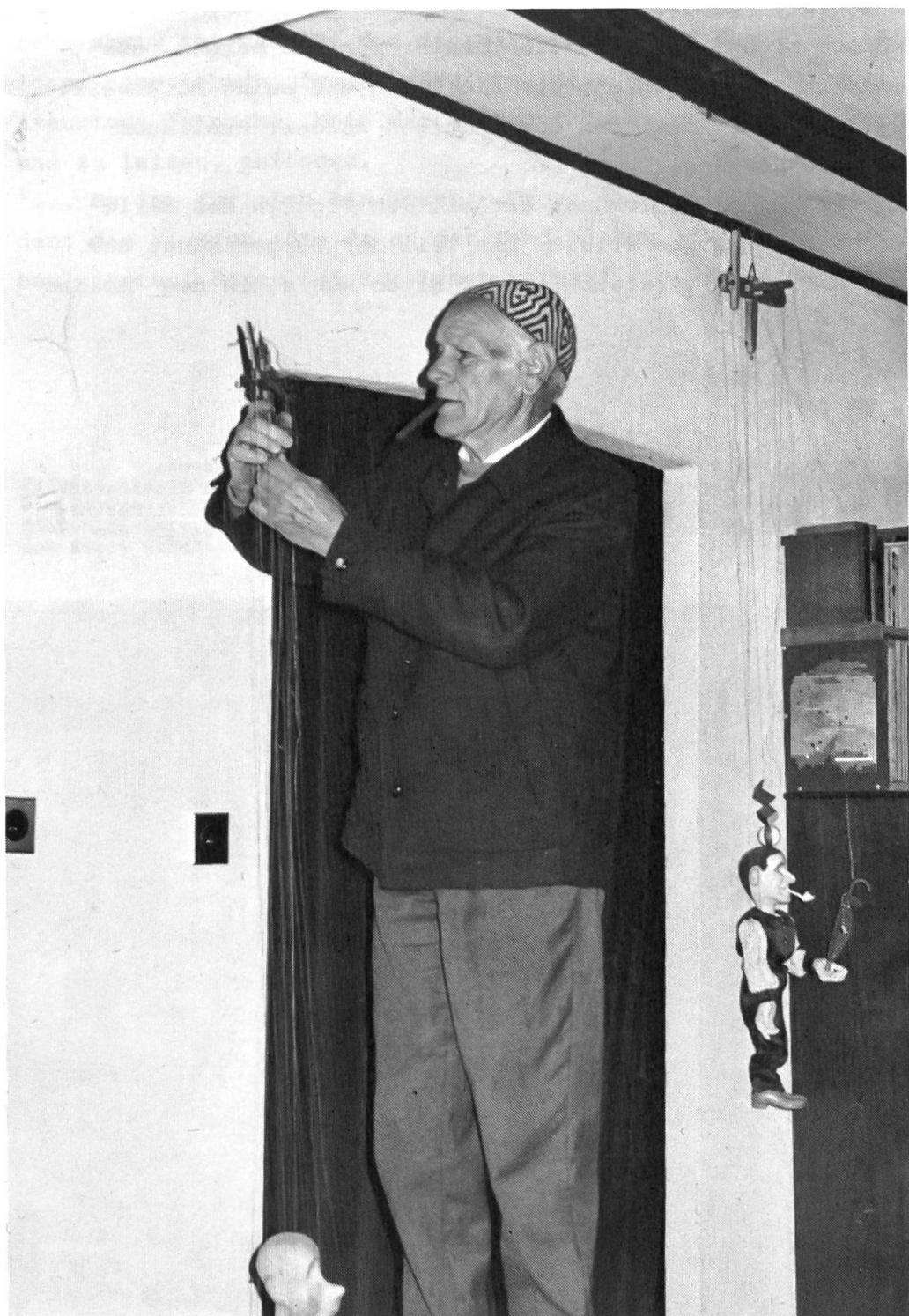
Flach hat sich mit dem Gedanken einer Verwendung des Tonbandes in seinem Marionettentheater nicht anfreunden können, und so wurde bis 1960 auf die oben beschriebene Weise Marionettentheater gespielt. So waren denn auch über 150 Mitarbeiter im Laufe der 23jährigen Spielzeit über kürzere oder längere Zeit 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 einen Drittels 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 Mänächmen", 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 Ueberlegenheit 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. Seitdem 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⁾

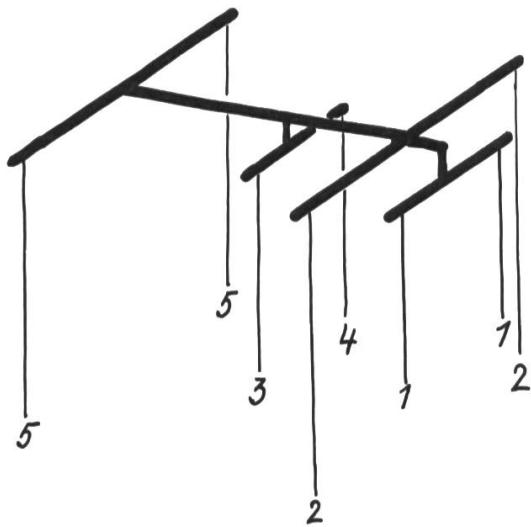
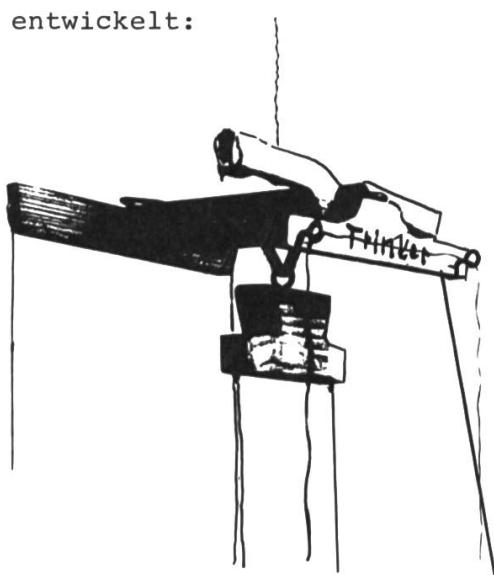
Nachdem man zuerst in verschiedenen Sälen gespielt hat und für die Vorbereitungsarbeiten nur eine enge Dachkammer im Hause der Koelners und ein ausgedienter Pferdestall zur Verfügung standen, kann man 1956 endlich ein eigenes festes Theater im neu renovierten gotischen Zehntenkeller am Münsterplatz in 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 Barbiere 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 Puppetentheater 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 Bürgermeisterssohn 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 Lanzelots 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 Lanzelot 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 ausschiebar, 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 grösseren 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. Besondern 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 Körner 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 Mausi, 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 Marionetten-Schulkindern Max und Mausi, 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 unbeschwert Marionettenspiels, das den Kindern einfach Freude bereiten soll, sei das Märchen "D' Räuber vo Kardemummlige" 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 Kardemummlige-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 Kinder-aufführungen 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 Kardemummlige", entworfen von Rico Koelner für das Basler Marionettentheater 1966. Die Pudelballerina 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 weitern 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 Reinhardt; 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 streitet 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 Wyrsch 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 Marionetten-spiel "Der kleine Prinz" von Antoine de Saint-Exupéry.

Schon 1960 bringt Loosli Saint-Exupérys zauberhaftes Lebens-märchen mit von ihm selbst entworfenen Marionetten auf die Bühne.

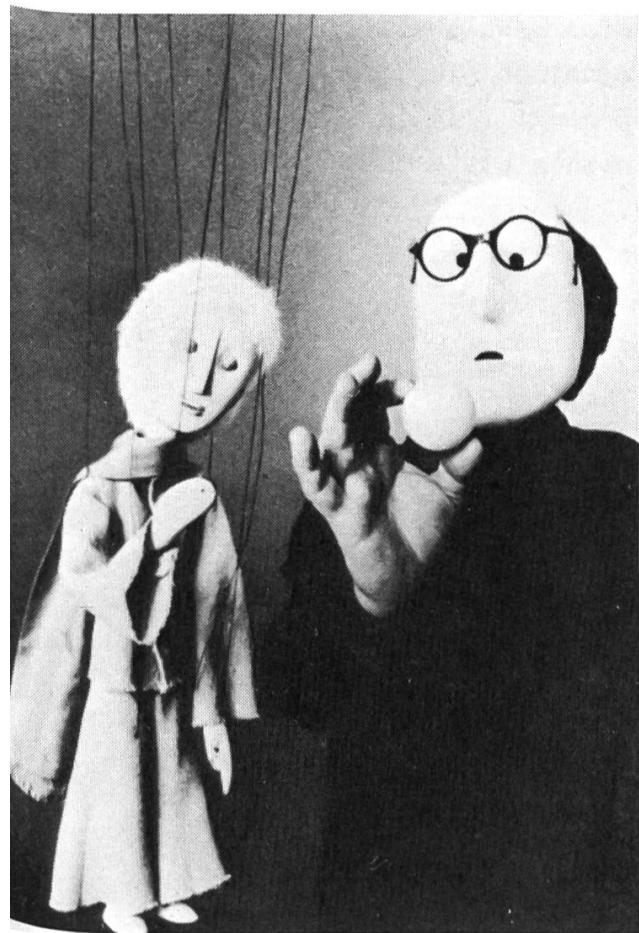
"... Es hat mich gereizt, all den negativen Problemstücken, die heute die Bühne beherrschen, ein Theater - ein ganz kleines allerdings - gegenüberzustellen, das tröstlich und positiv ist...", meint er.

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 gedrechselseite 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)

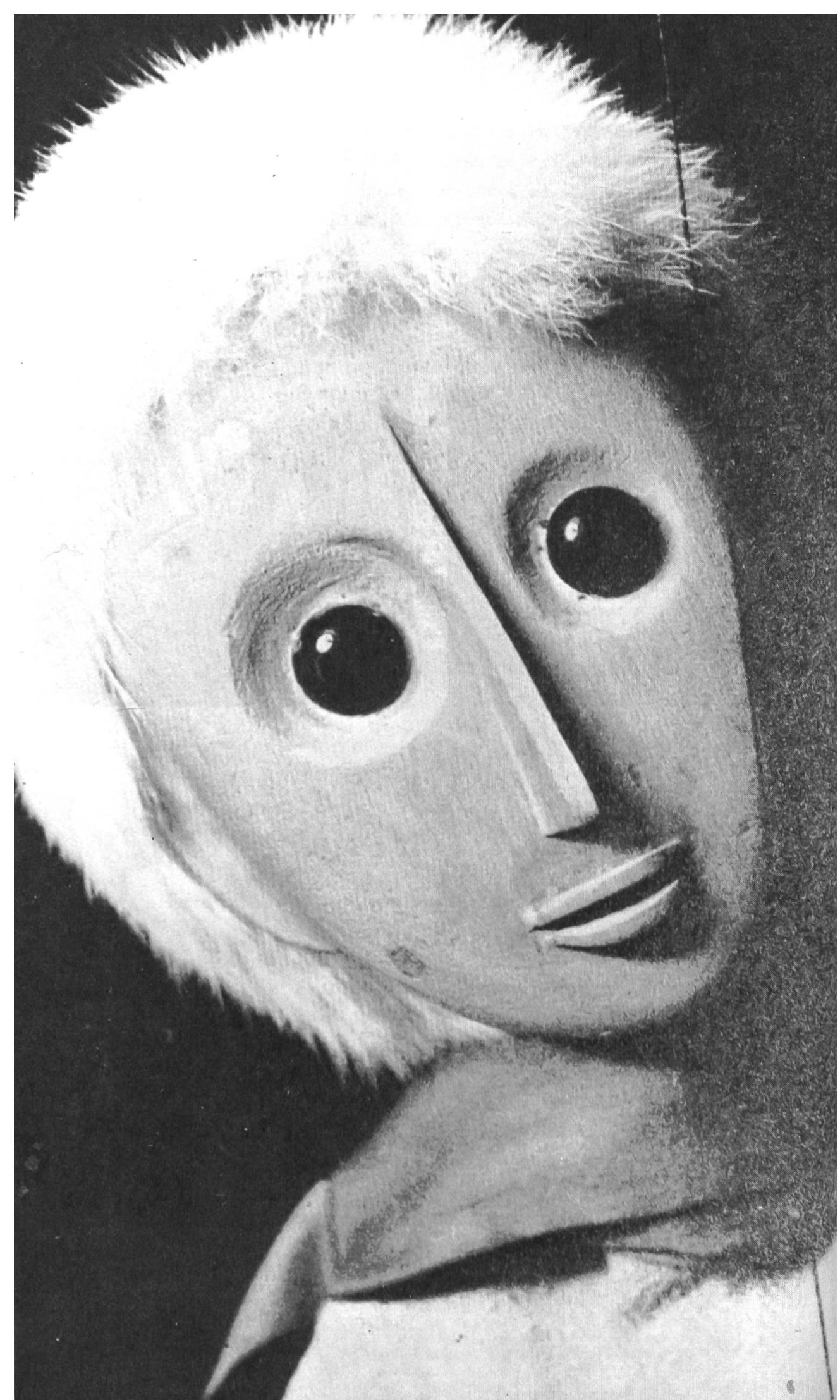




Peter W. Loosli, in der Maske des Pillenverkäufers, zusammen mit dem kleinen Prinzen. Der kleine Prinz trägt einen grünlichblauen Anzug aus Wollstoff und einen orangefarbigen Schal. Hände und Füsse sind aus dem gleichen unbehandelten Holz wie sein Kopf. (Foto Christian Vogt, Basel)

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 liebenswerte 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 Höllen geister.

Eindrücklich sind die grossen Marionetten mit den überdimensionalen, ausdrucksvollen Köpfen von Humm. Die rohen Balsaholzköpfe 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.

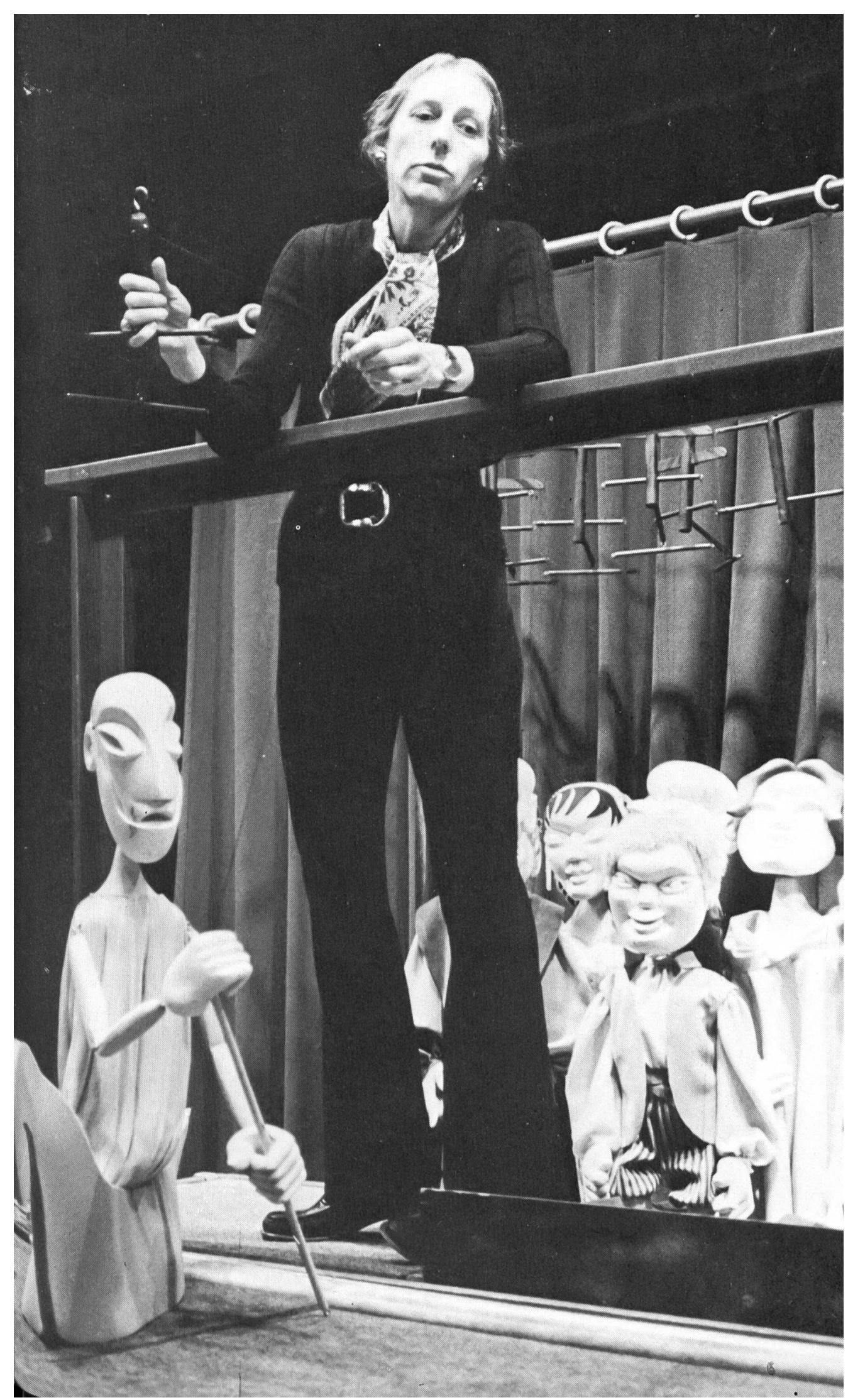
Trudi und Peter W. Loosli spielen aber nicht nur für Erwachsene, sondern bemühen sich seit ihren frühen Anfängen auch um die Gunst eines kindlichen Publikums.

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 Simrock,
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.

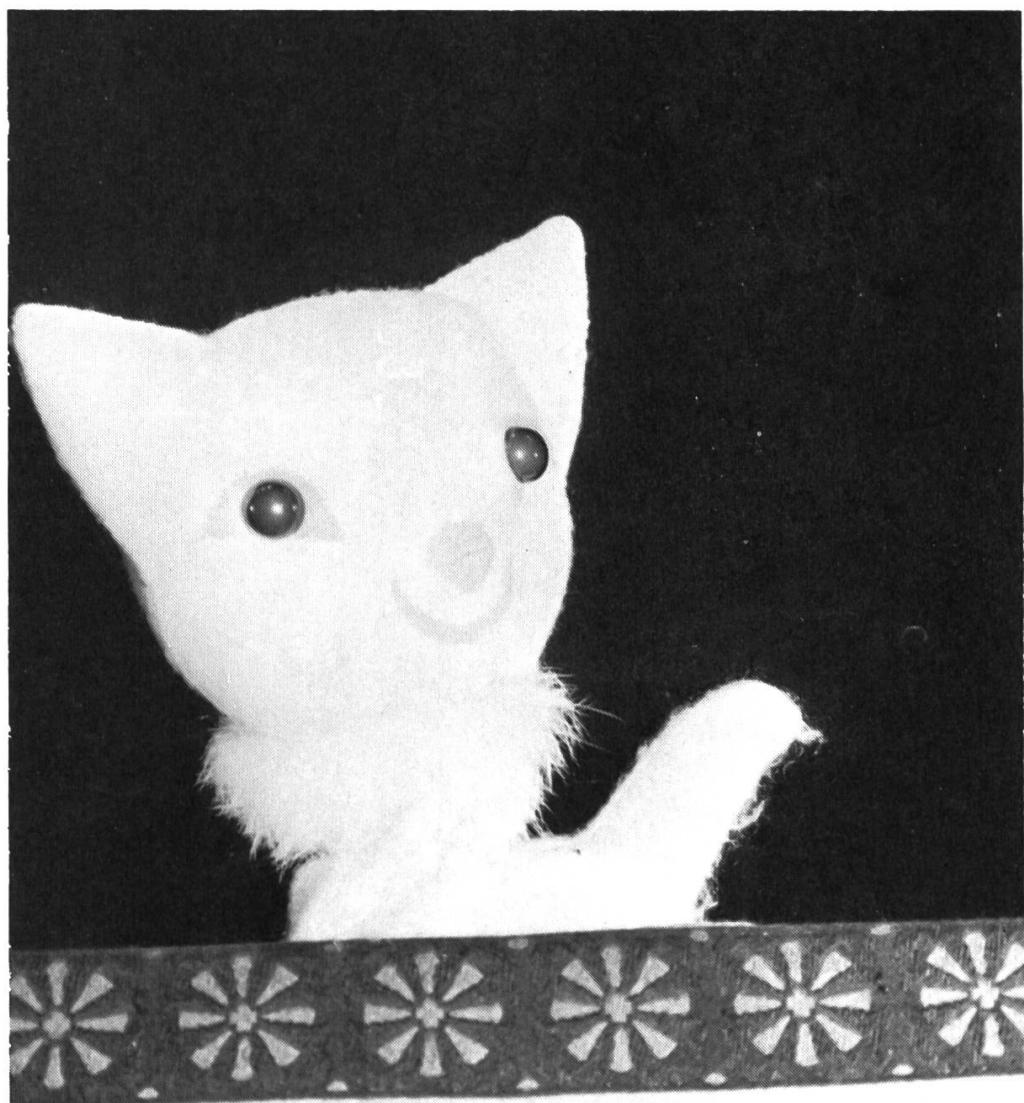
Peter W. Loosli und Max Bolliger nehmen ihre Arbeit für ein jugendliches Publikum sehr ernst:

"... 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 Schnäggeloch" 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 Schnäggeloch". 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 Plüscher, gestopft mit elastischem Material.



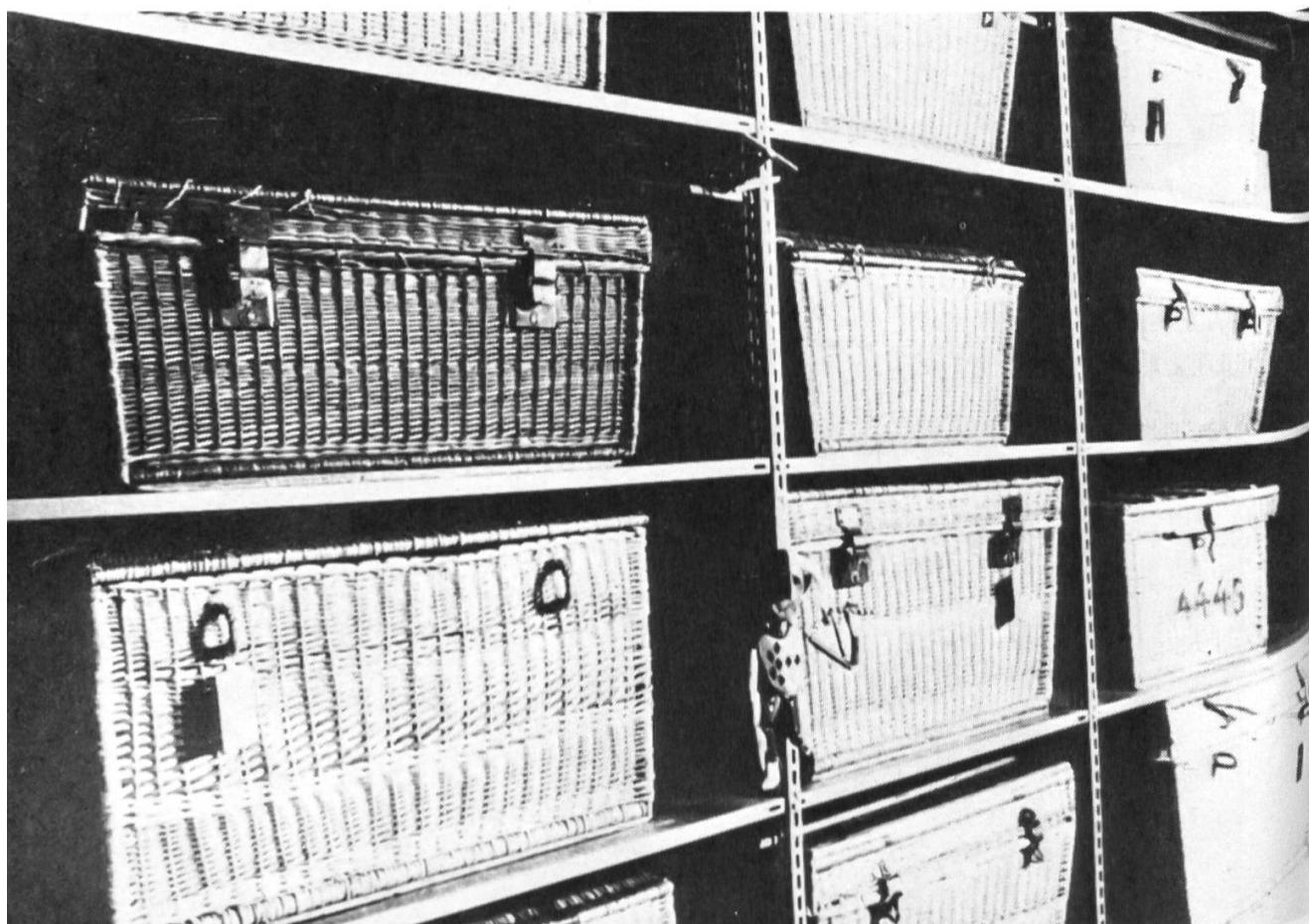
Auch diese lustige Handpuppe stammt von Trudi Loosli. Es ist der Hundefänger "Stärnefeufi-Donnertoria" aus dem Kinderstück "De Hansdampf im Schnägge-loch" von Max Bolliger, als Handpuppenstück gestaltet von Peter W. Loosli.



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 "Aucas-sin" nach maurischen Ursprungs sein dürfte, ist sehr einfach: Aucassin, der junge Sohn des Grafen von Beaucaire, liebt die reizende Pflegetochter 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 verlorengeglaubte 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.

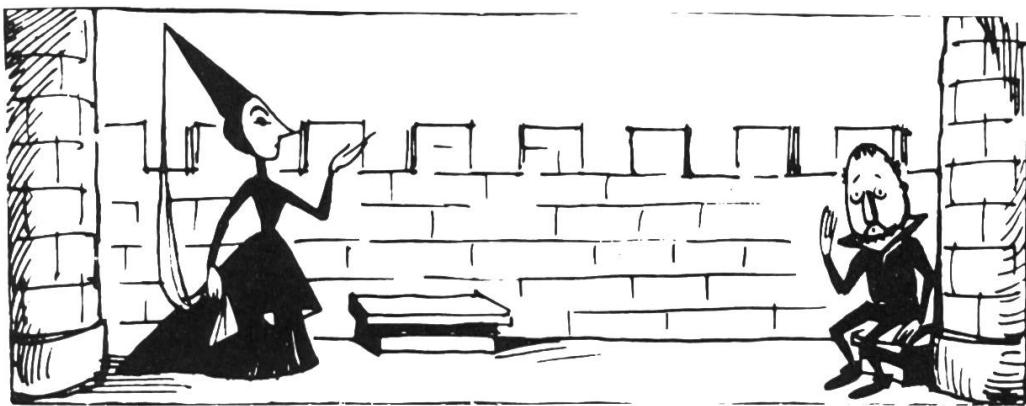
Auf die ehemals gesungenen Partien der Chantefable wird in der Inszenierung verzichtet. Dafür wird das Stück untermauert mit Musik aus der Gotik und der Renaissance, durch die der lyrische Charakter der ganzen Inszenierung noch mehr zur Geltung kommt.

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



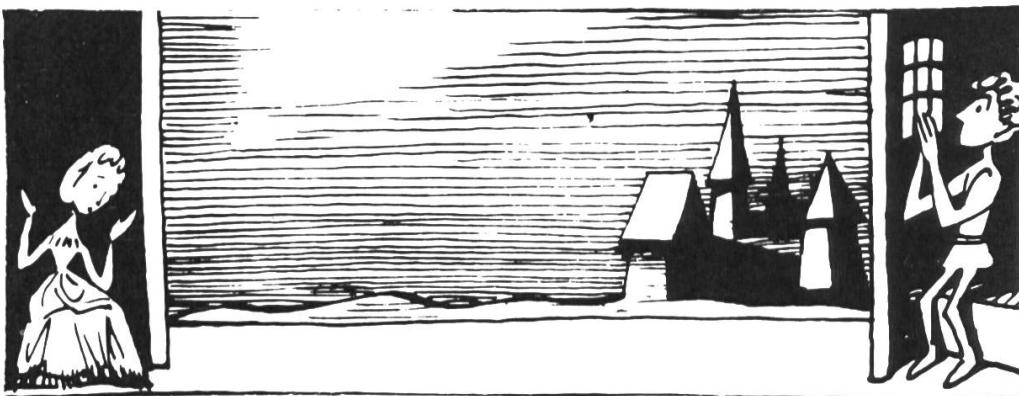
Die Gräfin von Beaucaire zu ihrem Gatten: "Es ist sinnlos, mein Freund, nach dem Sinn des Krieges zu fragen. Es wäre besser, wenn Ihr Euch Eurem Volke zeiget, es könnte sonst auf den Gedanken kommen, Ihr wäret schon gestorben".



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 Unterengstrin-ger 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 aktions-reiche 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 Klingler 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 Grün-de 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 "Schutzängel" 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.