

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. Andere Formen
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: 25.12.2025

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

ANDERE FORMEN

PUPPENKABARETT FRED SCHNECKENBURGER

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

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

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

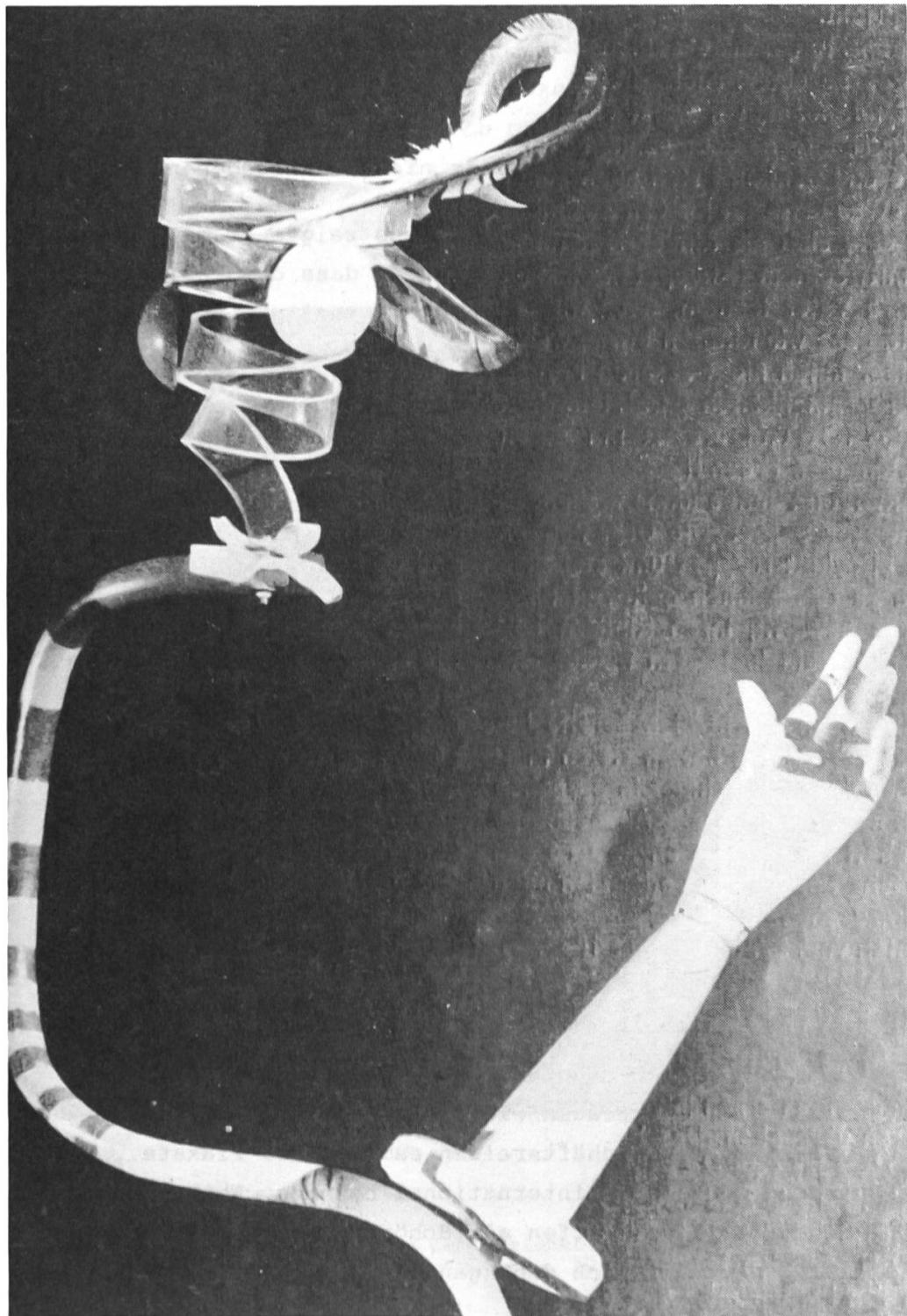
Schon seine abstrakten Kunst-Puppen lassen sich nicht in den üblichen Puppenkategorien unterbringen. Es sind in der Regel eine Mischung von Stab- und Handpuppen. Doch finden sich unter seinen Figuren auch ganz skurrile Geschöpfe, die nichts mehr mit einer herkömmlichen Hand- oder Stabpuppe gemeinsam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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

37) Vergleiche Liste der Aufführungen im Anhang.

Uebersetzer: Franz Wurm

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

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

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

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

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

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

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

Zum Inhalt:

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

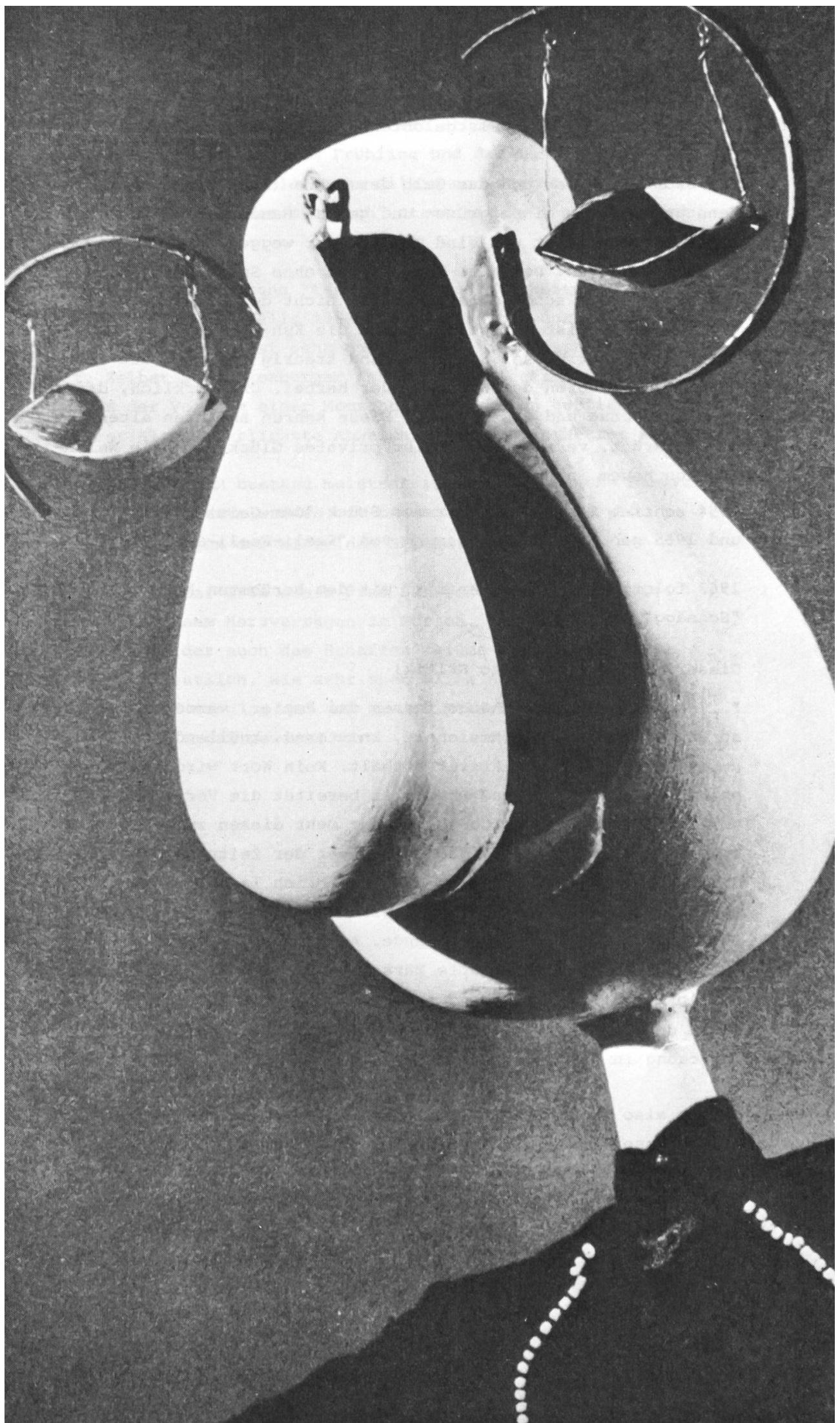
Schon 1947 entstanden, aber erst später aufgeführt, ist das Stück "Reeli-Feeli-Seeli", eigentlich ein dadaistisches Märchen.

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

38) Vergleiche dazu die Regiebuchblätter im Anhang.



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



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

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

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

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

Dieser Kasper liest also Kritik:

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

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

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

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

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

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

DAS ST. GALLER PUPPENTHEATER

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Genoveva

Die kluge Bauerntochter (nach Grimm)

Chantecler (nach Rostand)

Tredeschin (nach dem gleichnamigen Bündner Märchen)

Der krumme Weihnachtsbaum (nach einem Märchen von Andersen)

Jorinde und Joringel (nach Grimm)

Nach eigenen Ideen entstanden:

Der blaue Garten

Die kleine Putzfrau

Anorak Lumpensacks Abenteuer im Röhrenwald

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

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

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

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



besser: dank - ihrer Einfachheit eine märchenhafte Ausstrahlungskraft.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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





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



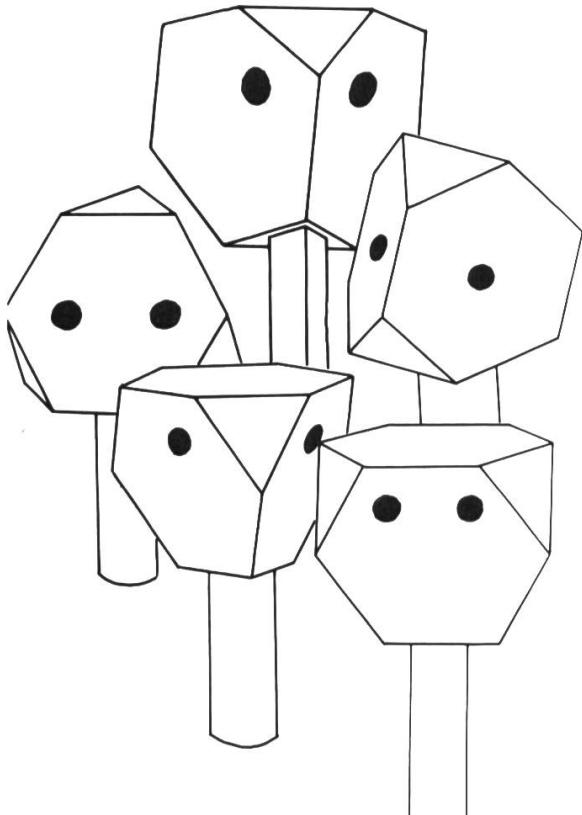
Der verschlagene Mephistopheles. Wurzelfigur für das St. Galler Puppentheater von Rudolf Stössel, 1974. Ausser ein paar Hervorhebungen mittels Farbe und Einsetzen von farbigen Steinen als Augen liess Stössel die Wurzeln unverändert, so wie er sie draussen im Wald gefunden hatte.

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

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

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





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

Ebenfalls von Stössel stammen die über sechzig geometrischen Papier- und Kartonfiguren zum literarischen Figurenkabarett "Pressiflage", das Hans Hiller nach Texten von Fred Kurér und Renward Wyss 1971/72 inszeniert hatte.³⁴⁾

Die Köpfe der Figuren waren lauter stereometrische Gebilde. Die komplizierte Form des abgeeckten Tetraeders, gebildet aus vier kongruenten, regelmässigen Sechsecken und vier gleichseitigen Dreiecken, ergab zum Beispiel die Köpfe der vier Studenten und des Professors aus dem "journalistischen Seminar".

Die Papierfiguren wurden nicht bemalt, sondern nur mit andersfarbigem Papier beklebt, wodurch man eine stilistisch einheitliche Wirkung erreichte. Obwohl die Figuren aus nicht besonders widerstandsfähigem Material bestehen, haben sie doch alle Aufführungen heil überstanden.

"In dem erwiesen sie sich aber auch als ausdrucks voll und spielbar. Wir mussten oft staunen, welch feine Nuancen menschlicher Empfindungen mit den doch ziemlich abstrakten Puppenköpfen durch gute Regie und Führung zum Ausdruck gebracht

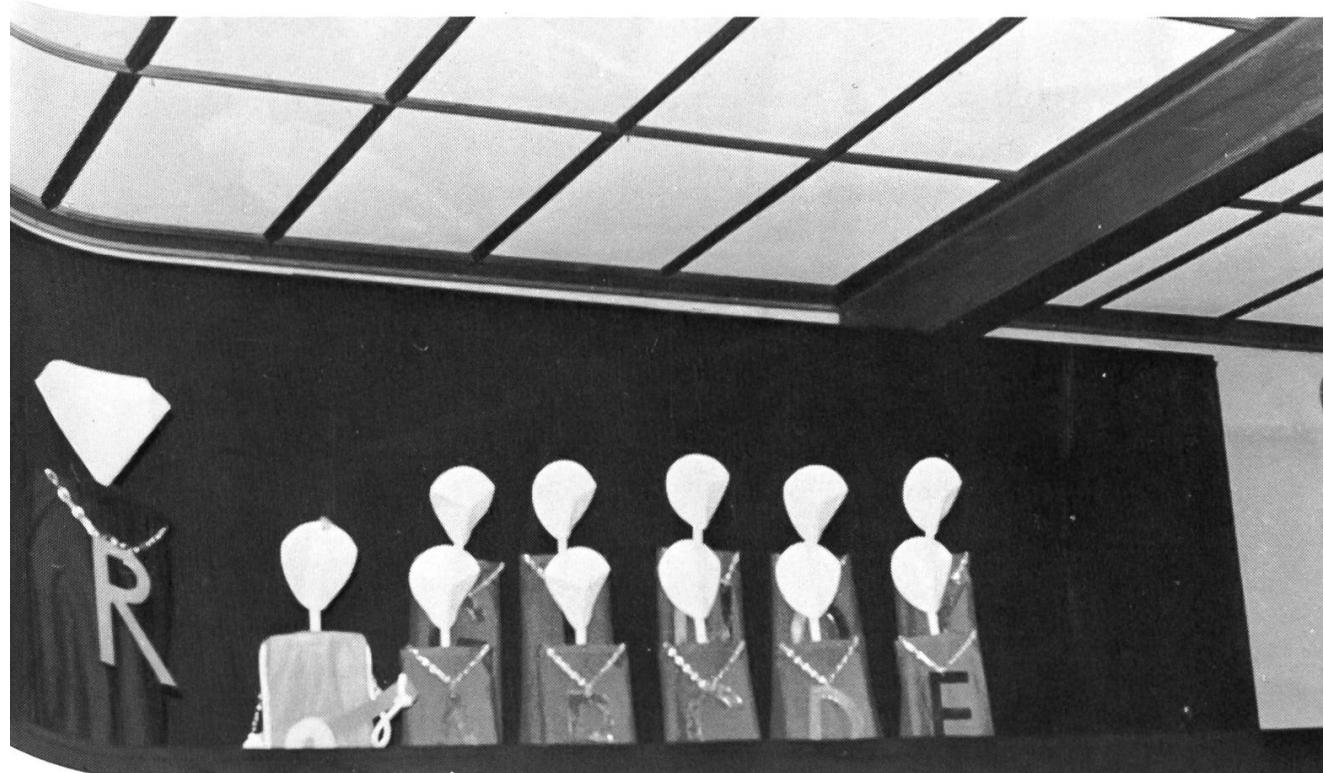
39) Siehe dazu das Programm im Anhang.

werden können. Rückblickend glauben wir, dass der Griff nach der mathematischen Urform richtig war, handelt es sich doch dabei um prächtige, harmonische und symbolgeladene Gebilde, über welche während Jahrtausenden grosse Geister, Philosophen, Mathematiker und Kristallographen immer wieder nachgedacht und meditiert haben. Die Wirkung konnte nicht ausbleiben", schrieb Rudolf Stössel in pp 40.

Da die übliche Marionettenbühne zu klein war für die grossen Figuren, musste eine neue Spielfläche geschaffen werden: Eine Spielabdeckung von 3 m Länge, dahinter eine schwarze Wand, vor der die farbigen Papierpuppen gut zur Geltung kamen.

Neben den Inszenierungen mit ausgefallenen Puppen hat das St. Galler Puppentheater aber auch traditionelle Marionettenaufführungen herausgebracht, die weitherum von sich reden machten. So inszenierte Hans Hiller 1965 Gozzis "König Hirsch" mit den legendären Marionetten der Sophie Täuber-Arp, und 1968 zeigte

Das Femegericht der Buchstaben aus der Nummer "s klemmt". Papierstabfiguren von Rudolf Stössel für das St. Galler Puppentheater, 1971.





man den "Kreidekreis" von Johannes von Guenther, für den der Künstler Wilhelm Preetorius zauberhafte Marionetten und Kostüme entworfen hatte und auch selber die Regie besorgte. Er stiess dann durch Zufall auf das Puppentheater St. Gallen und inszenierte dort mit Sprechern und Führern der Marionettentheaterbühne das Stück von neuem.

Das St. Galler Puppentheater steht jetzt in seiner 20. Spielzeit. Es hat im Laufe dieser Jahre 67 verschiedenste Inszenierungen mit jährlich 120 Vorstellungen gezeigt, auf die hier nicht mehr eingegangen werden kann.⁴⁰⁾ Ueber vierzig Mitarbeiter unter der koordinierenden Leitung von Hans Hiller, alles Laienspieler ohne jegliche Gage, sind heute bemüht, den guten Namen, den sich das Theater durch seine sorgfältigen Einstudierungen erworben hat, aufrecht zu erhalten und die Tradition des Puppenspiels in St. Gallen so lang als möglich in diesem Sinne weiterzuführen.

40) Siehe dazu das Verzeichnis der Inszenierungen des St. Galler Puppentheaters im Anhang.

Haitang und Liu-Po aus dem "Kreidekreis". (Bild links)
Preetorius hatte die Marionette zuerst für sich allein geschaffen und das Spiel in einem privaten Kreis in Zürich gezeigt.

HANS UND HANSPETER BLEISCHS STABPUPPEN



Joggeli, Stabpuppe, gestaltet von Hans Bleisch

Joggeli ist die Lieblingsfigur von Hans Bleisch, und jeder, der Bleisch mit Joggeli spielen sieht, erliegt der Faszination, die von dieser einfachen Stabpuppe ausgeht. Dabei ist Joggelis Kopf eigentlich nicht viel mehr als ein Ei aus rohem Holz, aufgesteckt auf ein 75 cm langes Rundholz. Dieses Rundholz wird bedeckt durch ein einfaches Kleid, an dessen Ärmelenden die zwei Holzhändchen befestigt sind. Trotzdem steckt in dieser Puppe mehr Leben als in vielen schlecht gebauten Marionetten, und Bleisch bringt mit Joggeli allein einen grossen Saal voll Zuschauer zum Schweigen, Staunen, Lachen.

Bleisch, der hauptberuflich in der Sozialfürsorge tätig ist, hat schon früh erkannt, dass Puppen, und vor allem das Spiel mit ihnen, für Kinder und Jugendliche, ja sogar für Erwachsene, etwas ausserordentlich Wichtiges bedeuten, da es auf alle Menschen eine enorm befreiende Wirkung ausübt.

Am Anfang, als Bleisch im Auftrag der PRO JUVENTUTE auf dem Freizeitschiff im Jugendzentrum Wollishofen tätig war, unterhielt er die Kinder und Jugendlichen mit Marionettaufführungen, zu denen er die Figuren selbst herstellte. Auch später, als er im Bündnerland als Hausvater im Ferienheim Langwies, das den Luzerner Stadtschulen gehört, tätig war, führte er Lehrer und Schüler in die Kunst des Marionettenanfertigens und in das Spiel mit diesen ein.

Daneben gab er immer noch Vorstellungen seiner selbst inszenierten Marionettenstücke. Mit der Zeit jedoch befriedigte ihn diese künstlerische Art des Puppentheaters nicht mehr ganz. Er wollte die Leute vor allem zu eigener Freude und Begeisterung am Puppenspiel anregen, und da schienen ihm die Marionetten, die doch relativ kompliziert zu bauen und zu führen sind, nicht am geeignetesten zu sein.

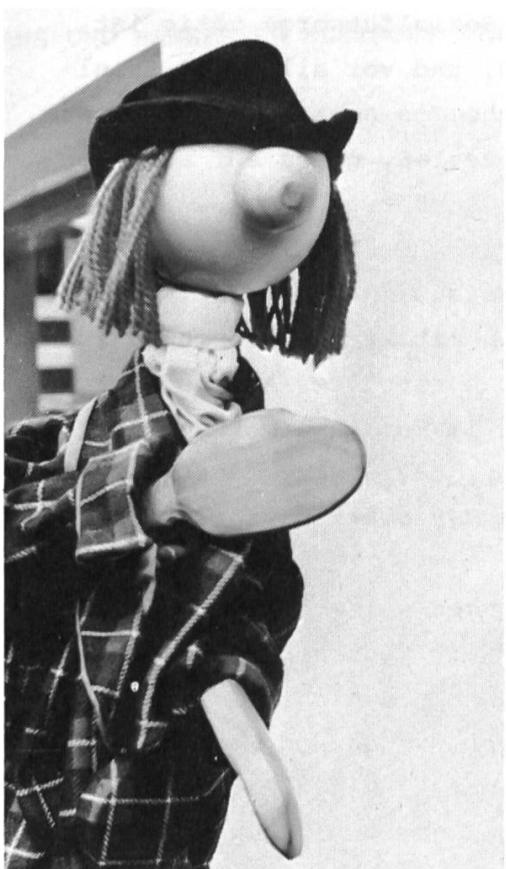
So entwickelte er seine einfachen Stabpuppen, die von jedermann leicht selbst hergestellt werden können und die auch beim Spielen keine Schwierigkeiten bieten.

Sie vermögen wunderbar zu Musik zu tanzen, von Walzer bis Beat beherrschen sie alles, und sie eignen sich vor allem zu spontanem, improvisiertem Spielen.

Dass diese Puppen in den schweizerischen Puppenspielkreisen aber so bekannt und berühmt wurden, ist vor allem das Verdienst von Bleischs Sohn Hanspeter.

Hanspeter Bleisch, der mit den Marionetten seines Vaters, die im ganzen Haus an den Wänden hingen, aufgewachsen war, durfte mit 12 Jahren zum erstenmal in einem Spiel mitwirken. Er war verantwortlich dafür, dass die Engel, wenn sie mit Petrus über Erziehungsfragen diskutierten, jedesmal die Flügel hoben, die sonst lose hinunterhingen.

Nach diesem erfolgreichen Debüt als "Fadenzieher" half er, zusammen mit seinem Bruder, in jeder neuen väterlichen Inszenierung mit.



Der Clown, Stabhandpuppe entworfen von Hans Bleisch. Die Hände der Puppe können dank langen Kartonröhren, die ins Innere der Ärmel verlaufen und in die der Spieler seine Finger stecken kann, bewegt werden. Der Gesichtsausdruck, hervorgerufen durch die zwei rohen Holzku-geln, ein paar Wollfäden und einem kleinen Hut, ist verblüffend.



Nach dem gleichen Prinzip gebaute Figur. Es ist der Zauberer. Durch die längliche Kopfform und die kantige Nase sowie dem spitzen Hut ist er ein völlig anderer Typ als der Clown geworden.

Dann aber stellte er, nach dem Vorbild seines Vaters, eigene Stabpuppen her, die allerdings anstelle der ans Kleid genähten Holzhändchen Händchen aus gewöhnlichen Kochkellen besitzen. Mit diesen Puppen beschritt Hanspeter Bleisch einen für das schweizerische Puppenspiel ungewohnten Weg: Er spielte Puppentheater als Mittel der Verkündigung des christlichen Glaubens. Zuerst spielte er nur kleine, selbst dramatisierte Stellen aus der Bibel während eines Jugend- oder Abendgottesdienstes in der Kirche. Sein Spiel kam bei den Gläubigen an, obwohl Hanspeter Bleisch am Anfang selbst nicht überzeugt gewesen war, dass die Kombination von Bibel und Puppe funktionieren würde.

Aber eigentlich setzte er damit nur eine Tradition fort, die lange Zeit unterbrochen gewesen war.

"... So war das Puppenspiel bereits im Barockzeitalter Bestandteil der Liturgie. Puppenspieler waren aber nicht immer die "Günstlinge" der Kirchenväter. Man fand sie bald neben dem Altar, bald auf der Strasse, aus der Kirche hinausgeworfen. Oft machten die Puppen lautstark Opposition gegen Staat und Kirche durch zeitkritische Einlagen in den "geheiligten Spielen". Die Puppen entwickelten ein derartiges Eigenleben, dass man sie verhaften wollte, sie aber dazu dem Schauspieler hätte gleichstellen müssen. Bis jetzt wurden meine Puppen noch nicht verhaftet, obwohl einmal ein junger Zuschauer von der Kirchenbank aufsprang, weil ihn die Schlägerei auf der Bühne mitriess. Meine Stabpuppenbühne hat sich als brauchbares Instrument für die Verkündigung erwiesen."

Bleisch stellte immer mehr Puppen her und wagte sich an grössere Spiele. Da er aber allein nicht so viele Figuren führen konnte, begann er, in Freizeitgruppen und Schulen Jugendliche in die Spieltechnik des Stabpuppenspiels einzuführen. Die Figuren, das Tonband mit dem Text und der Musik sowie seine selber hergestellte Bühne hatte er zu Beginn der Einstudierung mit einer Spielgruppe immer schon bereit.

Zu der Uraufführung "Vom reichen Mann und dem armen Lazarus", das Bleisch mit Marionetten, Stabpuppen, Masken und Menschen am 8. Oktober 1971 in der Kirche Zofingen gezeigt hatte, schrieb die Handpuppenspielerin Käthy Wüthrich:

"... Was die Puppen von Hanspeter Bleisch auszusagen vermögen, ist so faszinierend, dass in der Kirche Jugendliche, Krankenschwestern und zufällig herbeigelaufene Leute spontan zu klat-schen beginnen. Die Einfachheit und Selbstverständlichkeit, mit der die biblischen Themen angepackt werden, überzeugen Katholiken, Protestanten und Nichtgläubige gleichermassen. Nicht zuletzt ist es aber die künstlerische Leistung, die ins Gewicht fällt. Die Puppen wirken nie, aber auch gar nie, frömmelnd, gekünstelt oder (wie es auch sein könnte) kitschig."

Und Renate Amstutz, Handpuppenspielerin und Kindergärtnerin aus Biel, schrieb:

"... Es wäre falsch, hier rein ästhetische, perfektionistische Wertmaßstäbe anzulegen. Der Sinn liegt im Gemeinschaftserlebnis, in der Spontaneität und in der Improvisation, in der lebendigen Auferstehung der von vielen totgeglaubten "heiligen Schrift". Durch die aktive Beteiligung am Nachvollziehen der Geschichte, die durch das Rollenspiel ermöglicht wird, integriert sie der Spielende in seinem Bewusstsein..." Hanspeter Bleisch besitzt die seltene Gabe, in Erwachsenen die oft verschüttete Spielfreude zu wecken, Talente zu entdecken und sich frei entfalten zu lassen. Dabei verliert er trotzdem sein Ziel, die klare Aussage, nicht aus den Augen..."

Bleisch beschränkt jedoch sein Stabpuppenspiel nicht nur auf Verkündigung in der Kirche. Wie er selber einmal sagte, betreibt er sein Puppenspiel vor allem zur Freude der Zuschauer.

Mit vierzig Oberstufenschülernder Gemeinde Männedorf übte Bleisch das Bechsteinsche Märchen "Die vier Gesellen" ein. Er hatte dazu über fünfzig Stabpuppen hergestellt und den Text, der durch Musik und Geräusche unterbrochen wird, als Erzähler auf Tonband gesprochen.

Kulissen wurden weggelassen, da sie, der vielen Ortswechsel wegen, vermutlich gestört hätten. So spielte man nur vor einem schwarzen Tuch, auf welchem von zwei Spotlampen ein Rechteck von ungefähr 7 x 5 m ausgeleuchtet wurde. Das Märchen wurde von den Puppen eigentlich nur illustriert, indem sie das Gesprochene ohne Unterbrüche, Einzelbilder, Gruppenszenen und Massenveranstaltungen darstellten und das Gesagte ausspielten.

"... Ich bin überzeugt, dass diese Art von Stabpuppenspiel sowohl für das Publikum als auch für die Spieler eine Bereicherung sein kann. Nur ein Beispiel von der Spielerseite: Ich staunte, wie sich Schüler im Laufe der Proben entwickelt haben. Ein schwerfälliger Schüler ging plötzlich leicht und im Rhythmus der Musik mit seiner Figur auf Wanderschaft. Er selber hätte das nie gemacht auf einer grossen Bühne; wieder

Drei Wachen, Stabpuppen zum Märchen "Die vier lustigen Gesellen", gestaltet von Hanspeter Bleisch. Die Konstruktion der Puppen ist äusserst einfach: Auf einem Rundstab (alter Besenstiel) sitzt der rohe Holzkopf, der nur ganz minim bearbeitet wurde. Ein Querstab dient als Schultern, an ihm sind auch die Holzkellen (die Arme) befestigt.



andere waren sichtlich eins mit ihrer Figur, indem sie ständig zur Figur hinaufschauten und jedes Wort (ab Band) mitsprachen und somit der Figur ungeheure Ausdruckskraft verliehen. Bei Gruppen hatte ich erleben können, wie eine Gruppe zu einer Einheit wachsen kann, zu einem Team. Man muss aufeinander aufpassen, Rücksicht nehmen, reagieren, sich konzentrieren, sich einfügen, sich wieder lösen. Hier liegt der grosse Wert dieser Art von Spiel. Sie kann einer Gruppe zu neuer Aktivität verhelfen. Dazu trägt sicher auch der Inhalt der Spiele wesentlich Verantwortung. Die Auseinandersetzung mit dem Spielstoff folgt den Proben auf Schritt und Tritt."

Hanspeter Bleisch meint zu seinen Puppen:

"Viel Ausdruck beim Spielen erreicht man durch das Drehen des Stabes, durch Neigen sowie Senken und Heben. Eine Hand bleibt frei, um unter dem Stoffsack eine Kelle zu ergreifen (manchmal auch beide zugleich), wodurch die Arme gehoben werden können oder das Verhältnis von Kopf zu Rumpf geändert werden kann. Die Arme braucht man nicht immer zu bedienen. Bei Massenszenen kann ein Spieler zwei Figuren hochhalten. Dann ist ja schon Bewegung genug auf der Bühne. Die Arme hängen gerade am Körper entlang herab und beginnen zu schlenkern, wenn der Spieler den Haltestab leicht dreht und schwenkt."

Mit einer vierten Primarklasse aus Unterengstringen übte Hanspeter Bleisch Andersens Märchen "Die wilden Schwäne" ein. Zum ersten Mal brachte er weder die fertigen Stabpuppen noch das Tonband mit dem Text. Zusammen mit ihrem Lehrer und Hanspeter Bleisch erarbeiteten die Schüler alles selber.

Das Produkt, eine in allen Belangen gelungene Aufführung, zeigten sie an der Puppentheatertagung im September 1973 in Zug und verblüfften damit die "professionelle" Zuschauerschaft.

Hanspeter Bleischs Stabpuppenspiel ist zur Zeit sehr gefragt. Von allen Seiten wird er bestürmt, Kurse zur Herstellung der Puppen und Einführungen in ihre Handhabung zu erteilen. Zur Einstudierung eigener neuer Stücke findet er momentan beinahe keine Zeit. Doch ist er darüber sicher nicht allzu traurig, denn das Ziel, viele Leute zum Puppenspiel zu führen und sie dadurch zu erfreuen, scheint er erreicht zu haben.

PUPPEN- UND SCHATTENSPIELBUEHNE MONICA DEMENGA

Eine vielversprechende Hoffnung für das schweizerische Puppentheater ist die 1949 geborene Monica Demenga aus Köniz bei Bern.

Zu dem nicht alltäglichen Beruf einer Stabpuppenspielerin fand Monica Demenga, die eigentlich Lehrerin werden wollte, durch einen Aufenthalt im Institut für Puppenspiel in Bochum. Dort hatte sie 1968 einen Kurs für Stabpuppenspiel absolviert. Mit Entwürfen zu acht Puppen und vielen neuen Ideen für Stabpuppenspiel kehrte sie in die Schweiz zurück. Hier zeigte sie an Weihnachten 1968 vor einem engen Verwandten- und Bekanntenkreis ihr erstes Spiel, "den kleinen Hirten" von Silja Walter.

Ein Jahr später trat sie dann, zusammen mit ihrem damaligen Mitarbeiter, Willi Nussbaumer, an die Öffentlichkeit.

Als Vorlage für ihr zweites Spiel diente ihr die 1950 erschienene Novelle "Macario" von B. Traven.

Sie dramatisierte die Geschichte des armen mexikanischen Holzfällers und schuf dafür grosse ausdrucksvolle Stabpuppen und Schattenfiguren. Zur Untermalung des Stückes verwendete sie echte Indianermusik.⁴¹⁾

Der Text wurde unter der Sprechregie von Jörg Zimmermann auf Band gesprochen. Da die Stabpuppen von Monica Demenga in ihren Bewegungen beschränkt sind (sie sind nach dem Vorbild der javanischen Wayang-Figuren konzipiert), musste dem Text und den Sprechstimmen eine besondere Bedeutung beigemessen werden.

Die Inszenierung wurde von der Fachpresse und dem Publikum äusserst wohlwollend aufgenommen. Besondere Beachtung fand vor allem die Schattenspieleinlage, mit welcher der Traum Macarios dargestellt worden war. "... Die Kombination von Schatten- und Puppenspiel erwies sich als ideal für die Inszenierung der Geschichte des "Macarios", können doch dadurch Wirklichkeit und Traum unterschieden werden..."

Oder aus einer andern Kritik: "... Besonders schöne Effekte werden durch die Schattenfiguren als Verkörperung der Traumgesichte herausgearbeitet..."

Und als drittes Beispiel: "... Besonders eindrücklich war die

⁴¹⁾ Siehe dazu "Technische Angaben zu Figuren und Bühne" von Monica Demenga im Anhang.

Traumszene, die mit Schattenspiel realisiert wurde. Die grafisch unerhört schön gestalteten Figurentypen zeigten dem Zuschauer die auf ihre Grundzüge reduzierte Person. Gleichsam eine Schablone, die es galt mit dem Eindruck des gesprochenen Wortes zu verbinden und so zum Leben zu erwecken..." Monica Demenga und Willi Nussbaumer zeigten ihre Aufführung als Gastspiel in allen Teilen der Schweiz und hatten überall grossen Erfolg damit.

Weniger gut wurde die nächste Inszenierung (1971 uraufgeführt) aufgenommen: Monica Demenga zeigte die Komödie "Aus dem Leben der Insekten" von Karel und Josef Capek.

Gustav Gysin findet schon die Wahl des Stückes nicht glücklich getroffen: "... 'Aus dem Leben der Insekten' ist ein pessimistisches Stück, eine Weltschau widerspiegelnd, in der die

Stabpuppen aus "dem Leben der Insekten"
von Karel und Josef Capek,
gestaltet von Monica Demenga, 1971.



Die Puppen sind zwischen 60 und 80 cm hoch. Der Kopf der Puppe ist für seine Grösse sehr leicht, da der Hinterkopf aus Schaumstoff besteht. Die Arme und Hände sind gleich gebaut wie bei einer Marionette (Holzgelenke mit Scharnieren verbunden). Zur Führung der Arme sind an den Innenflächen der Hände Schirmstäbe befestigt. Im Kopf steckt ein 30 cm langer Haltestab, der durch das Schulterholz führt und an welchem der Spieler die Figur bewegt. Vorbild dieser Stabpuppen sind die alten Wayang-Golek-Figuren aus Java.



gewaltige Erschütterung im Selbstverständnis des Menschen Ausdruck findet, die der erste Weltkrieg ausgelöst hatte. Heute, genau 50 Jahre nach der Entstehung, haben wir den zweiten, noch schmerzhafteren Kater hinter uns und leben in einer morösen Nüchternheit dahin. Wir nehmen den Schock, den die ersten Inszenierungen dieses Stücks bewirkt haben soll, zur Kenntnis als historisches Faktum. Wirklich packen kann uns die Insekten-Allegorie so wenig wie die gereimten Appelle zur Würde des Menschen, die der alte Landstreicher kommentierend und philosophierend ans Publikum richtet..."

Samuel Eugster, der sich auch mit dem Stück auseinander gesetzt hat, ist mit der Gestaltung der "Insekten"-Stabpuppen nicht ganz einverstanden: "... Warum muss jede Figur einen Körper, einen Kopf und zwei Hände haben, statt z. B. einen "Pillendreher" in eine Drehmaschine zu verwandeln und einen Räuber und Mördertyp mit jenen insektenhaften Zangen und Beisswerkzeugen auszustatten und metallene, harte, schillern-de und kontrastierende Farben zu verwenden? Gerade in diesem Spiel kann man nicht genug Formen verwenden!... So meine ich, dass sich für dieses Stück Marionetten und nicht Stabfiguren geradezu aufdrängen. Technisch raffinierte Figuren an Dräh-ten und Fäden (die sichtbar sein sollen), ja halb oder ganz mechanische Wesen dahinter, würden dem Wesen der Insekten viel näher kommen. Insekten können ja auch fliegen, springen und hüpfen..."

Weniger bekannt als "Macario" und "Aus dem Leben der Insekten" wurden das Kinderstück "D'Mondscheine", ein Dialektmärchen von Peter Suter, mit der Musik des Tschechen Jiri Ruzicka sowie "Das verlorene Gewissen" von Michail Saltikow Schtschederin.

Letzteres, vom Dichter als Märchen für "Kinder gehörigen Alters" bezeichnet, handelt im zaristischen Russland, und der Satyriker Schtschederin prangert darin das allgemeine Sinken des sittlichen Verantwortungsbewusstseins an.

Das arme Gewissen, im Stabpuppenspiel von Demenga dargestellt durch einen zerfetzten dreckigen Lappen, wird von allen ausgestossen und fortgejagt. Niemand möchte es besitzen, allen fällt es lästig, und man schiebt es weiter. Zuletzt liegt es in der

Gosse und hofft, dass vielleicht einmal ein Kind mit einem unschuldigen Gemüt sich seiner doch noch erbarmt und es aufliest.

Auch für dieses Spiel hat Monica Demenga grosszügige Stabpuppen geschaffen und Ulrich Baumgartner ein einfaches, grossflächiges Bühnenbild gestaltet. Der Text kam auch hier ab Band, da ein spontanes Sprechen zusammen mit dem Führen von Stabpuppen einfach nicht gleichzeitig zu bewältigen ist.

Monica Demenga zeigt das Spiel zusammen mit ihrem neuen Mitarbeiter André Glauser, der an die Stelle von Willi Nussbaumer getreten ist. Die beiden sind Berufspuppenspieler ohne eigene Bühne. Sie bereisen mit ihrer demontierbaren, selbsthergestellten Bühne die ganze Schweiz und spielen überall dort, wo man ihnen einen Raum zur Verfügung stellt. In der Region Bern, wo die Bühne schon gut bekannt ist, sind die Vorstellungen meistens ausverkauft.

Manchmal ereilt aber auch sie das gleiche Schicksal wie andere schweizerische Puppenspieler, nämlich dass sie vor einem Publikum aus drei bis fünf Personen ihr Spiel zeigen müssen, was deutlich macht, dass selbst ausgezeichnete Puppenspieler noch immer um die Gunst eines Publikums ringen müssen.⁴²⁾

Ihr jüngstes Stück "D'Għüderhäx", ein modernes Märchen für Kinder, hat Monica Demenga zusammen mit ihrer Mutter selbst geschrieben. Mit diesem Dialektstück hat sich Monica Demenga dem immer grösser werdenden Problem der Umweltverschmutzung angenommen.

Auf unterhaltende Art versucht, sie den Kindern nahezubringen, wohin unser unüberlegtes Konsumverhalten führt und wie man gegen dieses Uebel ankämpfen kann.

Alle Figuren im Spiel sind real; der Gärtner Florian, der Fabrikdirектор, die Verküferin, das kleine Mädchen und die Tiere. Nur für die Anstifterin des ganzen Uebels hat sich Monica Demenga zu einer Märchenfigur, eben der "Għüderhäx", geflüchtet. Diese sitzt auf ihrem grossen "Schlossberg", der aus lauter Abfällen der Menschen besteht, und freut sich, wenn

42) Poletti konnte sein Gastspiel des "Pop Fausts", das an vier Abenden in Zürich stattfinden sollte, nicht zeigen, da keine Leute kamen. Auch Fred Schneckenburger zeigte sein Programm in Zürich einmal vor drei Zuschauern.



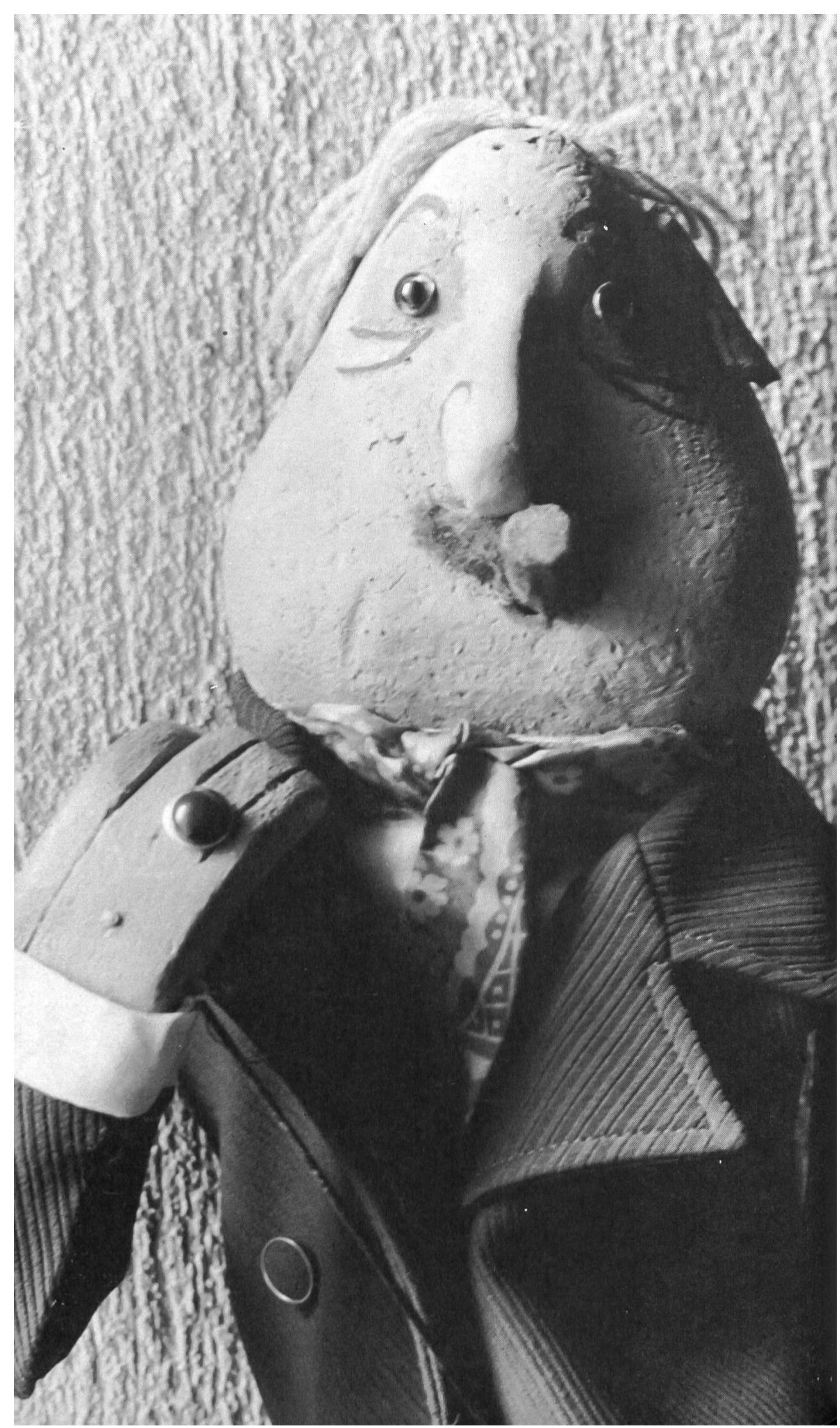
Zwei Aufnahmen der Mimikpuppe "D'Ghüderhäx", gestaltet von Monica Demenga. Die ganze Hexe besteht nur aus einem Fetzen Kunstseide und einem giftgrünen Schaumstoffkopf. Durch das

Bewegen der Finger des Spielers im Innern des Kopfes kann die Hexe die fürchterlichsten Grimassen schneiden. Der Handpuppenspieler Martin Spühler stellt vor allem Mimikpuppen her.

möglichst viel weggeschmissen wird, damit ihr Berg wächst. Sie bringt auch den braven Gärtner Florian dazu, seinen Garten aufzugeben und den lukrativen, aber langweiligen Posten in der Fabrik anzunehmen. Jetzt wird Florian selbst zum tüchtigen Verbraucher und leistet sich jeden Tag etwas Neues. Dabei wird er aber nicht glücklicher, sondern immer unzufriedener und trauriger. Eines Tages öffnen ihm die Tiere, seine Freunde, die Augen über sein verwildertes Gartenland. Unter ihrem Beistand räumt er nun den Dreck weg und kehrt zu seinem Gärtnerberuf zurück. Für einmal hat die Abfallhexe also ihr gemeinses Spiel verloren.

"Das Schloss der Hexe", der riesige Abfallberg der Wohlstandsgesellschaft (Bild rechts). Einzelne Stücke dieser Collage können während des Spiels weggehoben werden, z.B. der Leibgardist, das Sportauto, ein Ball und eine Puppe. Sie erzählen ihr trauriges Schicksal, warum sie, noch fast neu, schon auf diesem Abfallhaufen liegen.







Man darf dieses Kinderstück, das auch die Erwachsenen zu fesseln vermag, als vollkommen gelungene Darbietung bezeichnen. Gustav Gysin bezeichnet es lobend als "... Ein Zweckspiel, das als reines Spiel daherkommt. Ein Lehrstück, das ohne Belehrung auskommt..."

Dieses Spiel ist sehr reich an Zwischentönen und hat nie einen Anstrich von belehrender Moral an sich.

Es bleibt zu wünschen, dass Monica Demenga in dieser Weise im Schaffen für das Puppentheater weiterfährt.

Bild Seite 230: Der aufgeblasene Fabrikdirektor und Nachbar Florians. Er bringt Florian dazu, die Gärtnerei aufzugeben und bei ihm in der Fabrik eine stumpfsinnige, aber dafür einträgliche Arbeit anzunehmen. Er verkörpert im Stück den Prototyp des Verbrauchers und Wegschmeissers.

Bild Seite 231: Der brave Gärtner Florian, der auch ein Opfer der "Ghüderhäx" wurde, der aber später mit der Hilfe seiner Tiere wieder auf den richtigen Weg zurückfand.



Die Raupe, eines der Tiere, welches in Florians Garten Zuflucht gesucht hat und ihm dann später bei der Beseitigung des Müllberges hilft. Sie besteht aus orangefarbigem Schaumstoff und kann mit Hilfe der beiden Führungsstäbe, die beim Spielen nicht sichtbar sind, lustige Kriechbewegungen ausführen.

PICCOLO TEATRO DI LUGANO

Der 1943 in Lausanne geborene Welschschweizer Michel Poletti lebt heute zusammen mit seiner Frau Michèle im kleinen Tessinerdorfchen Bré, hoch über dem Lagonersee.

Poletti ist einer der wenigen Berufspuppenspieler der Schweiz, und mit Stolz weist er darauf hin, dass er als einziger Schweizer Puppenspieler eine richtige Berufsausbildung genossen hat. Seit 1969 nennt Poletti sein Theater auch "Teatro Antonin Artaud". Auf die Frage, weshalb gerade "Antonin Artaud", meinte er: "Artaud est l'homme de théâtre qui a défini avec le plus de véhémence et de précision un théâtre dont les préoccupations de caractère métaphysique". Michel Poletti in pp 38, 2/1971, frei ins Deutsche übersetzt von Gustav Gysin ebd.

In Puppenspielkreisen tritt sein Name zum erstenmal am Puppenfestival in München im Juni 1966 auf. Hier spielte er als Leiter einer dreiköpfigen Gruppe mit dem Namen "Compagnie du castelet" eine Version von "Alice au Pays des Merveilles". Seit diesem Jahr war Poletti ununterbrochen für das Puppenspiel tätig.⁴³⁾ Sein grosses Vorbild ist das Lyoner Guignol des 19. Jh.⁴⁴⁾

"... Guignol, echtes Guignol, war politisches Theater. Guignol war subversiv; im Rahmen seiner beschränkten Möglichkeiten, wenn man so will, aber immerhin, er war auf den politischen Umsturz aus. Geboren in den Strassen Lyons, der ersten Industriestadt Frankreichs, die zudem für ihre Massaker bekannt wurde, nahm er eindeutig Partei für die Armen, für die Seidenweber und gegen die Bourgeoisie und die Ausbeuter. Als fünfjährige Kinder in den Fabriken arbeiteten, war Guignol ein Name, den man laut unter den Fenstern der Profiteure rufen konnte und in Hörweite ihrer Polizei. Damals ist Guignol ins Bewusstsein des Volkes gedrungen, damals als er für die Freiheit eintrat... Guignol gehört ins 19. Jh. Er hat dem Puppenspiel einen Weg gezeigt. Weder seine Nachfolger, noch Puppen-

43) Siehe chronologische Zusammenstellung von Polettis Schaffen im Anhang.

44) Der Lyoner Puppenspieler Laurent Mourguet (1745 - 1844) schuf die Handpuppenfigur des "Guignols". Guignol trägt die Tracht des Seidenwebers der damaligen Zeit: braune Jacke und Weste, schwarzer Rock, schwarze Kappe. Guignol wurde in Frankreich so berühmt, dass er die Figur des Polichinelle verdrängte und das Handpuppenspiel nur noch "Guignol" genannt wurde.

spieler anderer Art sind ihn gegangen... Das Puppenspiel hat heute seine Durchschlagskraft verloren, seine "violence" und seinen Mut zur Subversion. Es ist ein Konsumprodukt geworden, was ihre Schöpfer nicht wahrhaben wollen. Wenn die Puppe aber mehr sein will als eine kunstvoll verzierte Kartoffel, muss sie damit anfangen, dem Beispiel Guignols zu folgen. Hinterher erst kann sie sich Sorgen machen über ihr Aeusseres, ihren Humor, ihre Metaphysik. Ihr "allerliebstes" Theater ist noch keine Kunst", sagte Michel Poletti.

Poletti empfindet eine wahre Abscheu vor dem engbegrenzten Handpuppentheater und dem "braven" Marionettentheater. Er sieht im Medium Puppenspiel die Möglichkeit, "Totales Theater zu produzieren", und möchte diese Möglichkeit auch voll aus schöpfen. Diese Idee der Totalität verwirklichte Poletti zum erstenmal in seinem Puppenstück "Pop Faust".

Mit dieser Aufführung begeisterte er das gesamte Exekutiv-komitee der UNIMA im April 1973 in Stockholm.

Ueli Balmer, Schweizer UNIMA-Vertreter, der die Aufführung in Stockholm gesehen hatte, meint dazu:

"Mit dieser Aufführung hat Poletti alle bisherigen Dimensionen gesprengt, die wir im schweizerischen Puppenspiel gewohnt waren, und dies nicht nur nach Metern und Phonstärke.

"Pop Faust" lässt sich nicht beschreiben - das muss man gesehen, gehört, gespürt, aufgesogen haben... Das war aktuelles, zeitkritisches Puppentheater, wie man es selten zu sehen bekommt. Die Gags und Einfälle überstürzen sich: Puppen, Projektionen und Musik verschmolzen zu einer nahtlosen atemberaubenden Einheit: Ein genialer Wurf, der unter die Haut ging und tagelang nachwirkte."

Für diesen Riesenspektakel brauchte Poletti unter anderem: Zwei verschieden hohe Spielabdeckungen, 43 Puppen aller Art, drei Diaprojektoren, eine Stroboskoplampe, eine UV-Röhre, viele Spots, mobile Blinklichter.

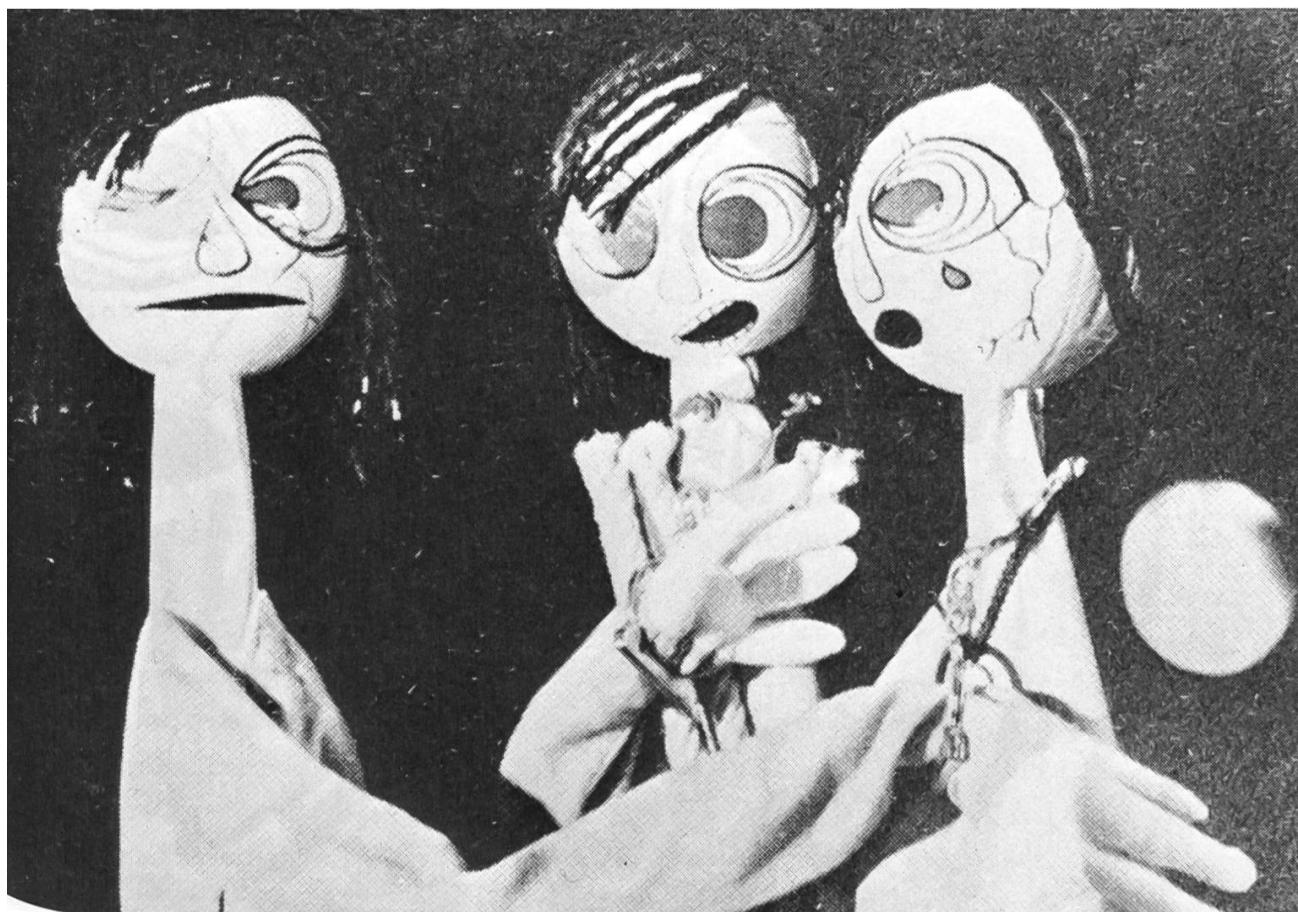
Nicht das Wort ist das wichtigste in diesem Puppenspiel, sondern der Zusammenklang von Farbe, Bewegung, Musik und szenischen Effekten.

"... Zum grossen Jahrmarktsrummel passen auch die Puppen: Märottes mit einer Spielerhand, bunt, Zirkusakteuren ähnlich

und die in Gruppen auftretenden mechanischen Figuren, Volk darstellend oder allerhand Inkarnationen der Hölle. Aus dem bunten Treiben leuchten die beiden grossen Figuren von Faust und Ophelia heraus. Dem Teufel beliebt es, als eine Art Scherzartikel zu erscheinen: mit einem kreiselnden Augenpaar und einer Blinklampe im hohlen Kopf... Mit "Pop-Faust" hat sich das Erwachsenenpuppenspiel befreit vom blossen Nachspielen literarischer Vorlagen. Poletti, der das Stück mit seiner Frau Michèle entworfen hat und auch spielt, weist mit seiner multi-medialen Show neue Wege für ein heutiges Puppentheater, das die Tradition hinter sich lässt wie eine abgestreifte Schlangenhaut...", schrieb Gustav Gysin in pp 42.

Polettis Puppen kann man nicht als ästhetisch im üblichen Sinne bezeichnen. Die zum Teil über 1 m grossen Figuren

"Les trois visages de Faust".
Puppen zum "Pop Faust",
1972 von Michel Poletti entworfen.



(Mischungen von Stab-, Handpuppen und Marottes) sind jedoch sehr bühnenwirksam. Als Köpfe verwendet Poletti meist die grossen weissen Sagexkugeln, die er mit Plakatfarben in den grellsten Tönen bemalt. Für die Kostüme ist Polettis Frau Michèle verantwortlich.

Noch totaler und spektakulärer als "Pop Faust" ist Michel Polettis neuestes Stück, "Barthélémy".

In diesem Puppenspiel werden 60 grosse Figuren, 300 Diapositive, drei Dia-Projektoren, Farbfilme und zahlreiche beleuchtete Bilder verwendet. Eine multimediale Show wird dargeboten, für die wiederum der junge Musiker Corry Knobel die Melodien verfasst hat. Die Kostüme der Puppen stammen wie immer von Polettis Frau Michèle.

Ophelia und Faust, die beiden Hauptfiguren in "Pop Faust", 1972 entworfen von Michel Poletti.



Als Vorlage zu diesem Stück diente Poletti die historische Bartholomäusnacht vom 24. August 1572 in Paris.

"Uns diesen Blickwinkel auf die Hugenottenkriege zu eröffnen und uns damit das wesentlich Gegenwärtige am geschichtlichen Prozess bewusst zu machen, hat Poletti eine Figur, einen modernen Helden, hinzuerfunden: Alfred Barthélémy.

Barthélémy ist Vertreter irgendeiner Versicherungsgesellschaft, zurzeit arbeitslos und also auf der Suche nach Arbeit und Abenteuern. Von den Machthabern "von damals" lässt er sich gut und gerne und ohne allzu genau auf das jeweils wechselnde ideologische Etikett zu achten, für allerlei blutige Geschäfte anheuern. Er schreibt mit, wenn Calvin und der Hugenottenführer Gaspard de Coligny mit englischen und französischen Unterhändlern Geheimbündnisse gegen die katholischen Niederlande in die Wege leiten. Er steht aber auch nicht abseits, wenn Katharina von Medici, Frankreichs katholische Königin, zum Zeichen ihrer Toleranz einerseits die Tochter mit einem Hugenottenkönig verheiratet und anderseits Mörder dingt, die in der Hochzeitsnacht, eben der Nacht zum Bartholomäustag von 1572 - in Paris und den Provinzen ein paar tausend Hugenotten niedermetzeln.

Barthélémy tut es den Grossen gleich, er nimmt die Staatsverträge und die heiligen Schwüre, wie sie gebrochen werden... (aus einer Besprechung von Marlene Schniepper in den "Luzerner Neuesten Nachrichten").

Poletti sagt zum Stück:

"Die Bartholomäusnacht 1572 kostete über 12 000 Menschen das Leben. Die Parallelen zur heutigen Zeit zu ziehen, bleibt dem Zuschauer überlassen."

Polettis Schaffen konzentriert sich vor allem auf die französisch und italienisch sprechenden Teile der Schweiz. Auch gibt er Gastspiele in Italien und Frankreich.

Zu den meisten Stücken existieren Tonbänder in französischer und italienischer Sprache. Für eine deutschsprachige Bearbeitung seiner Stücke fehlen Poletti im jetzigen Zeitpunkt die finanziellen Mittel. So kommen wir in der deutschen Schweiz selten in den Genuss von Michel Polettis Aufführungen, was in Anbetracht von Qualität und Originalität seiner Spiele sehr zu bedauern ist.

DAS BIRNE-ENSEMBLE BERLIN (VORMALS KI-MI-PU)

Kristov und Rita Brändli, beide Schweizer, er aus Zürich, sie aus Basel, sind die Leiter des heutigen Birne-Theaters Berlin, des ursprünglichen Kindertheaters mit Puppen, des ehemaligen ki-mi-pu. Eigentlich wollte der heute 28 jährige Kristov Schauspieler werden, musste aber die Schauspielschule in Zürich aus stimmlichen Gründen abbrechen. In England lernte er die Bühnenbildassistentin Rita kennen, und zusammen entdeckten sie ihre Begeisterung fürs Puppentheater. Sie reisten durch Europa und assistierten an den verschiedensten Puppenspielbühnen, unter anderem bei Genty aus Paris, beim Schwarzen Theater in Prag und bei "Tandarica" in Bukarest. Bei P.K. Steinmann in Berlin blieben sie dann hängen und holten sich das Rüstzeug für das Puppenspiel. 1970 trennten sie sich von Steinmann und gründeten ihr eigenes Puppentheater, welches Kristov Brändli folgendermassen umschreibt:

"das kindertheater mit puppen (ki-mi-pu) berlin ist ein gruppe von personen, die sich berufsmässig mit kindern, theater und puppen beschäftigen, ausgehend von der konkreten situation der kinder (soziale zugehörigkeit, wohnverhältnisse, entwicklungs-konflikte, bedürfnisse usw.), versucht das ki-mi-pu spielformen zu entwickeln (vor-, mit- und nachspiel), die den kindern helfen sollen, schrittweise zu kritischen, ichstarken, sozialen wesen zu werden.

die gruppe besteht bisher aus zwei vollamtlichen personen, weiteren fünf spielern (mit päd. erfahrung) und einer reihe zu-gewandter wissenschaftlicher mitarbeiter, die alle nicht nur beratende, sondern auch konstruktive mitsprache haben..."

Und den Kindern in der Schweiz, für die er spielt, erklärt er folgendes:

"Das Kindertheater mit Puppen kommt aus Berlin. Berlin ist eine grosse Stadt. Darin wohnen zweimal soviel Menschen wie im ganzen Kanton Zürich. In Berlin gibt es deshalb auch sehr viele Kinder. Und weil so viele Menschen ganz nah beieinan-der wohnen, sieht man in Berlin viele Probleme besser. Das Kindertheater mit Puppen arbeitet deshalb mit den Kindern zusammen und mit grossen Leuten, die Kinder mögen, und alle

zusammen wollen den Kindern helfen: ihnen zeigen, was man mit Problemen machen kann, wie man mit ihnen fertig wird.

Darum gibt es im Kindertheater mit Puppen keinen Kasper, keine Hexe und keinen Teufel, weil es die ja gar nicht gibt..."

Märchen und Märchenfiguren sind also bei den Brändlis verpönt.

"... ein vorgespieltes märchen kann den kindern nicht helfen. die leitlinien, an denen sich ein kind orientieren soll, die sozialen strukturen stimmen im märchen überhaupt nicht mit denen der heutigen kinder überein. könige und hofstaat kennt man nur noch aus illustrierten. kasper erinnert an fasnacht, von feen und zauberern ganz zu schweigen... was sollen wir also den kindern moralbegriffe "ins herz einpflanzen", wo es das absolute "gut und böse" doch gar nicht gibt..."

Für Kristov und Rita Brändli hat das übliche, gewohnte Puppentheater an Aktualität verloren. Diesen Umstand schreiben sie nicht den Puppen, sondern eben den abgestandenen Spielstoffen zu, die mit der heutigen Zeit und deren Problemen für Kinder kaum mehr etwas zu tun haben. Die Rollenträger in ihren Stücken sind Kinder und Erwachsene, wie es sie heute in Berlin, Zürich oder anderswo gibt.

Dass sie aber trotzdem an einem Spiel mit Puppen festhalten, begründen sie folgendermassen:

"... weil sie ihrer neutralität wegen für kinder besonders geeignet sind und durch die "verfremdung" aussagen und intentionen (pädagogischer oder anderer art) deutlicher, jedoch weniger "plakativ" übermitteln können..."

Um noch besser auf die besondern Probleme der Kinder eingehen zu können, konzipiert Kristov Brändli seine Stücke für ganz spezifische Altersgruppen.

So wendet sich das Stück "Olaf und Jerim" an Kinder im Kindergartenalter und der ersten Klasse der Volksschule, "äätsch" an die sieben- bis zehnjährigen und die "bülpen" an die zehn- bis vierzehnjährigen Kinder. Von diesen drei frühen Stücken haben wir in der Schweiz nur "äätsch" gesehen. Damit und dem Stück "Bohne, Furz und Annelisi" gastierte das ki-mi-pu im Winter 1971 zum erstenmal im Theater am Neumarkt in Zürich.

Anschliessend zeigten die Brändlis die beiden Produktionen auf einer Tournee durch die Schweiz.

Seitdem sind die Wahlberliner jeden Winter mit einem neuen Kinderstück in Zürich und andern Schweizer Städten und Gemeinden zu Gast.

Ich möchte an dieser Stelle nur näher auf die Stücke eingehen, die wir bei uns in der Schweiz vom Birne-Ensemble zu sehen bekamen.

Die Hauptfigur in "äätsch" ist Lisi, ein kleines Mädchen, das unbedingt an den Jahrmarkt möchte und deshalb den Vater, der müde und "sauer" von der Arbeit nachhause gekommen ist, um Geld angeht. Nach langem Drängen bekommt Lisi das Gewünschte, zusammen mit "Bölimaa"-Drohungen, wenn es nicht artiger sei. Auf der Geisterbahn fürchtet Lisi sich deshalb sehr. Am nächsten Tag jedoch findet es mit Hugo, einem Freund, heraus, dass es gar keine richtigen Gespenster sind, sondern nur Gebilde aus alten Tüchern. Am Abend hat Lisi deshalb auch keine Angst mehr vor Vaters "Bölimaa".

Kristov Brändli schreibt zum Stück:

"lisis irrationale Ängste finden in den Gestalten einer Ge-
spensterbahn ihre sichtbare Form; das Stück versucht, Zusammen-
hänge zwischen lisis Ängsten und ihrer Umwelt zu zeigen und
den Kindern Hilfestellung zur Überwindung der eigenen Ängste
zu geben, indem sie zum eigenen Rollenspiel eingeladen und
angeregt werden."

In allen Stücken werden die Kinder zur eigenen aktiven Mitarbeit angeregt. Die Dialoge sind immer sehr locker konziert, damit Raum zum Improvisieren bleibt.

"... jetzt haben wir also das Kind im Zentrum unseres Spiels, es ist unsere Welt, aber die Probleme aus seiner Sicht, mit seinen Denkansätzen, wir haben das Kind ernst genommen: beim spielen nun müssen wir unserem Vorsatz treu bleiben. Wenn das Kind einen Einwand hat, dann müssen wir unser Stück revidieren, wir müssen auf diesen Einwand eingehen. Mit einem Witz über die Situation ist dem Kind nicht geholfen. Es wird auch das nächstmal scheuer reagieren, damit die Erwachsenen nicht schon wieder lachen. Wir wollten ja aber, dass das Kind unser Stück versteht und das kann es nur, wenn es auf aktive Weise "mitdenkt", nämlich eben (zumindest geistig-emotional) mitspielt..."

"Bohne, Furz und Annelisi" so heissen drei Kinder, die mit-einander spielen möchten, dabei aber immer in Streit geraten, weil sie sich auf kein gemeinsames Spiel einigen können. Jeder versucht, seine Vorstellungen durchzusetzen, wenn nötig sogar mit Händen und Füßen. Und als sie sich endlich gemein-sam zu einem Spiel durchgerungen haben, fallen sie den Eltern und der Tante Sylvia mit ihrem Lärm auf die Nerven. So gibt es neue Konflikte und wiederum Krach. Mit der Zeit und der Unterstützung des kindlichen Publikums im Saal merken die drei dann, dass man nur etwas erreicht, wenn man zusammenhält. Diese "Weisheit" wird in ein Lied gefasst, in einen Song, der

Puppen zu "Bohne, Furz und Annelisi", gestaltet von Rita Brändli. Im Hin-tergrund die überlebensgrossen Pappköpfe des Papas und der griesgrämigen Tante Sylvia. Vorne die drei Kinder: der kleine "Furz", das Annelisi (im Handschuh, vorn am Schlenkerarm der Puppe, steckt die Hand des Spielers) und die lange "Bohne". Die Köpfe der Puppen bestehen zur Hauptsache aus Schaumstoff, damit die Figuren nicht zu schwer werden.



leicht ins Ohr geht: "Mitenand, ja mitenand simmer schtarch,
alles anderi isch en Quark."

Dieses Lied wird bis zum Schluss des Stückes noch oft gemeinsam von den Kindern des Spiels und den Kindern im Parkett gesungen, die wohl zum Teil gar nicht verstehen, was der Text bedeutet, aber aus Freude am Spektakel lauthals mitmachen.

Rita Brändli hat für das Spiel grosse, originelle Stabpuppen mit Schlenkerarmen entworfen: den langen, schlaksigen Jungen "Bohne", den kleinen, dicken mit der Kartoffelnase und dem traurigen Namen "Furz" und das kecke Annelisi.

Die Eltern und Tante Sylvia erscheinen als flache, überlebensgroße Pappköpfe über der hintern Spielleiste.

Diese für die Schweiz neue Art von Puppentheater wurde von der Presse und dem Publikum im allgemeinen sehr begeistert aufgenommen. Alle Mittwoch- und Samstagnachmittagvorstellungen im Neumarkttheater in Zürich waren ausverkauft. Das kindliche Publikum gab in den Vorstellungen seinem Interesse und seiner Freude lautstark Ausdruck.

Trotzdem, glaube ich, kann man Kristov Brändli den Vorwurf einer zu einseitig karikierenden Darstellung der Eltern (sie waren nur dumm und böse) und Tante Sylvias (sie trug schon beinah hexenhafte Züge an sich) nicht ersparen. Diese schablonenhafte Darstellung der Eltern hat meiner Meinung nach zu einer Schwarz-Weissmalerei im Stück geführt, und das wurde Brändli von gewissen Seiten auch angekreidet.

Im nächsten Stück, "Hau den Lukas", kommen keine Erwachsenen mehr vor. Hier wird ein Problem aufgegriffen, das Kinder unter sich selbst haben: Machtanspruch, Besitzerrecht und Territorialanspruch. Dies wird am Beispiel eines Kampfes um einen Spielplatz gezeigt. Die grösseren Kinder vertreiben die kleinen und lassen ihnen keinen Raum zum Spielen. Endlich gelingt es den kleinern, sich auf dem Spielplatz zu behaupten. Aber ihr Glück währt nicht lange. Schon beginnt Lukas, der längste der Kleinen, die andern beiden, Emil und Ricki, zu terrorisieren. Dank seinem Transistorradio vermag der blöde, birnenköpfige Lukas den kleinen Emil auf seine Seite zu ziehen. Nur die rothaarige, gewitzte Ricki leistet Widerstand. Ihr

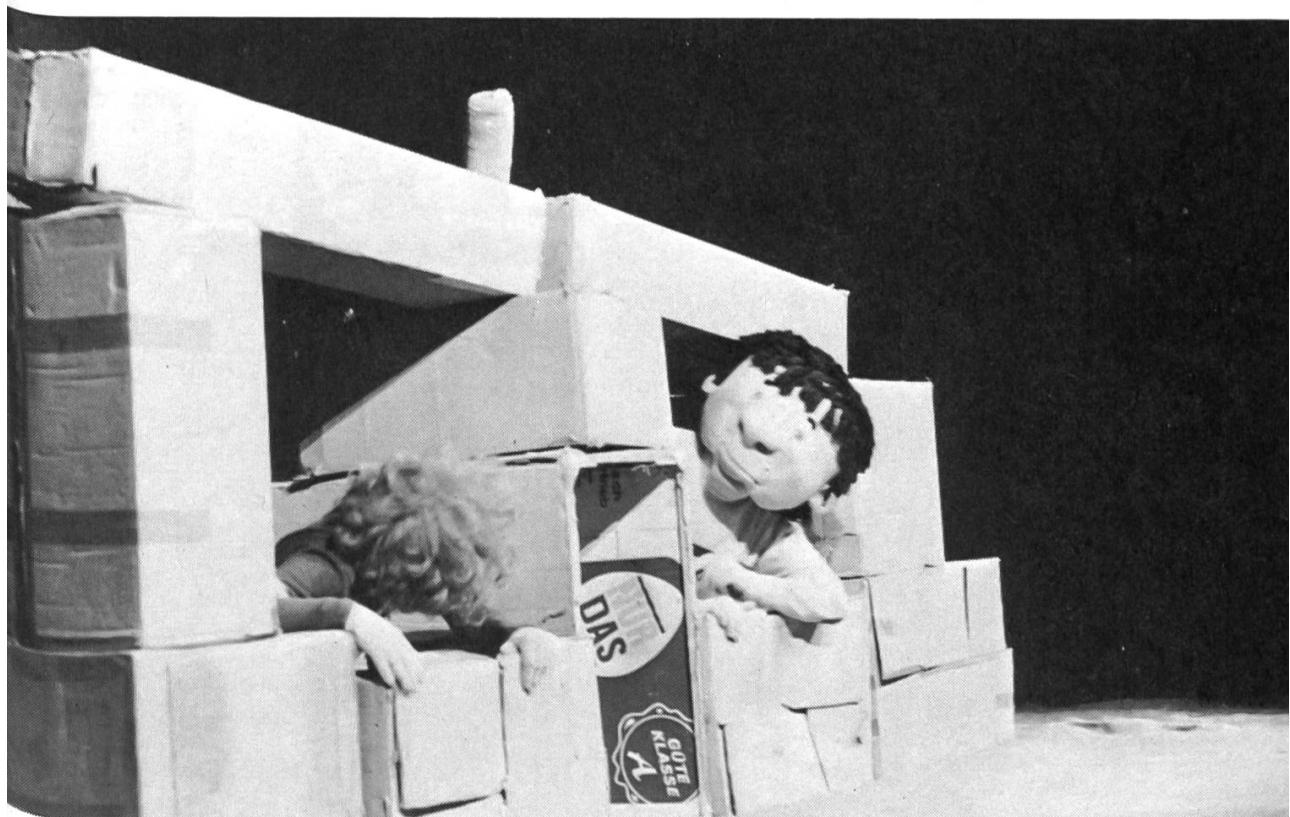
gelingt es, mit tatkräftiger Hilfe aus dem kindlichen Publikum, den gemeinen Lukas zu überlisten und zu fangen. Auch hier wurde die "Moral" des Stücks wieder in ein lustiges Liedlein gefasst, das die Kinder schnell lernen und zum Schluss alle miteinander laut singen:

"Chlini, die händ öppis z'säge
Di Chline sind nöd dummm
Und es rüered ganz vil Chlini
Au en Grosse um"

Die Grundidee zu diesem Stück stammte von einer Lehrerin im Kanton Zürich, die auf dem Pausenplatz oft beobachtete, wie grössere Kinder kleinere wegschickten und sie nirgends spielen liessen. Das Birne-Ensemble hat darauf "Hau den Lukas" geschrieben.

Am Anfang sieht man die drei Kinder, Lukas, Emil und Ricki als Stabpuppen. Plötzlich stehen die drei dann lebensgross

Emil und Ricki haben sich ein Haus gebaut und spielen "Nachbarlis". Gleich wird ihnen Lukas alles zerstören und sie wegjagen.







auf der Bühne: Die drei Puppenführer, Rita Brändli, Kristov Brändli und Curt Fehr spielen jetzt die Ricki, den Lukas und den Emil. Sie sind genau so gekleidet wie die Puppen vorher und tragen Masken, die mit den Stabpuppenköpfen korrespondieren.

Die Kinder im Publikum müssen auf diese Weise den Eindruck bekommen, als seien die Puppen aus dem Puppenhaus zu ihnen nach vorn gekommen.

Mit "Hau den Lukas" konnte das Birne-Ensemble noch grössere Erfolge verbuchen als mit "Bohne, Furz und Annelisi". Die Brändlis zeigten das Stück auch in Schulen und verteilten ausgearbeitete Fragebogen, die sich auf die psychologischen Situationen im Stück bezogen, die der Lehrer nach der Aufführung mit seinen Schülern durchgehen konnte. Da waren zum Beispiel Fragen wie: Warum vermag Lukas den Emil zu beeinflussen? Was hättest Du an Rickis Stelle getan? usw.

Mit "Hau den Lukas" ist dem Birne-Ensemble zeitgemässes, unterhaltsames Puppen-Kindertheater gelungen. Die Kinder können das Dargebotene unbeschwert und freudig geniessen und "... werden indirekt dazu geführt, zu erkennen, dass das Recht des Stärkern, das ihnen in mehreren Varianten vor Augen geführt wird, verwerflich ist und nur zu einer Kette von Gewalttaten führt...", meinte der Kritiker Gustav Gysin.

Auch in ihrem neuesten Stück, einem Kinderkrimi für Kinder ab sieben Jahren, "Langi Finger", bleibt das Birne-Ensemble seiner Grundidee, Kinder ins spielerische Geschehen miteinzubeziehen, treu. In diesem Kriminalspiel dürfen die Kinder zwar nicht mehr auf die Bühne, sie sollen aber als Hilfs-detective dazu beitragen, folgenden Fall aufzuklären:
In einem Warenhaus wird eine Uhr gestohlen. Als Täter kommen Nina oder Mona in Frage, zwei Mädchen, die sich äusserlich

Der 2,10 m lange, blöde Lukas mit seinem Transistorenradio (Bild Seite 244). Die Masken und die Stabpuppen stammen von Rita Brändli.

Ricki ruft die Kinder im Publikum zur Solidarisierung gegen Lukas auf (Bild Seite 245). Die Kinder stürmen auf die Bühne und helfen beim Einfangen von Lukas. Als krönenden Abschluss gibt es ein allgemeines Seilziehen, was beim jugendlichen Publikum ein Riesengaudi hervorruft.

aufs Haar gleichen. Sonst aber sind sie ganz verschieden. Mona, ein reiches Mädchen aus dem Zürichbergquartier, ist verwöhnt und kann sich alles leisten, was es nur will. Nina, aus dem Kreis 5, ist arm und kann all die Herrlichkeiten nur im Schaufenster bewundern. Wer von diesen beiden hat nun die Uhr gestohlen? Mit Hilfe des Publikums (Hinweise, Vermutungen, Beobachtungen) versucht der Detektiv, die Täterin zu ermitteln. Als nichts zur Lösung führt, stimmt man ab, wen man für schuldig hält. Meistens fällt das Urteil zugunsten Monas, des reichen Mädchens, aus. Die Kinder glauben nicht, dass ein reiches Mädchen stehlen muss, da dieses ja schon alles hat. Man traut den Diebstahl viel eher dem armen Mädchen zu. Der Fall löst sich aber noch auf: Mona verplappert sich und muss zugeben, dass sie die Uhr genommen hat - aus lauter Langeweile, wie sie sagt.

Wieder gibt es einen Song mit der "Kernwahrheit", den Nina singt: "De Monas gaht's halt guet bi eus, de Ninas gaht's halt schlächt, das isch nöd in Ornig und nöd rächt..." Diese gesellschaftspolitische Aussage ist ziemlich einseitig. Und ich glaube, I.T., Kritiker vom Tagesanzeiger, hat recht, wenn er schreibt: "... Aber die Umstände sind nicht so einfach zu durchleuchten. Der Alltag, den die Kinder erleben, ist weit komplizierter..."

Wenn man aber von der schematischen Aussage absieht, so ist auch "Langi Finger" ein gelungenes Spiel, das die Kinder zu aktiver denkerischer Mitarbeit zwingt. Auf Puppen wird in diesem Stück ganz verzichtet. Die fünf Schauspieler tragen grosse kaschierte Köpfe. Somit hat sich das Birne-Ensemble, nicht nur dem Namen nach, vom Puppentheater entfernt und wäre jetzt unter den Gruppen des allgemeinen Kindertheaters einzuordnen.

SAMUEL EUGSTER

Samuel Eugster gehört zusammen mit Michel Poletti und den Brändlis zu den schweizerischen Puppenspielern, die den Begriff Puppentheater sehr weit fassen und in ihren Inszenierungen immer wieder mit neuen Möglichkeiten des Figurentheaters operieren.

Eugsters Puppenspiellaufbahn begann Anfang der sechziger Jahre, als er für Kinder kleine Stabpuppenspiele einstudierte und an Vernissagen kurze Experimente mit Puppen für Erwachsene zeigte.

Nach seinem Puppenspielstudium, das er von 1965 bis 1967 in Prag absolvierte, zeigte er das kurze Spiel "Drei Puppen", nach einem Gedicht von Hans Arp. Dieses Stück mit der "Spielpuppe", der "Antipuppe" und der "Puppe" hatte seine Premiere in Prag gehabt. Nun baute Eugster es in ein Programm ein, zusammen mit den andern Kurzspielen "Spiel für sieben Figuren" und "Entenkonfiguration" nach Arp, einem Thema um Enten, Agenten, Tangenten, Entente etc.

Sowohl die Figuren zu diesen drei Stücken als auch zum nächsten Spiel, "Im Drumme-Bummel-Bümmelland", sind ausgefallene, fantasievolle, optisch sehr wirkungsvolle Geschöpfe, die aber mit einer herkömmlichen Marionette, Hand- oder Stabpuppe nichts mehr gemeinsam haben. Eugster spielt mit alten Gummischläuchen, Drahtgestellen, die er behängt, mit Papierblumen, Kartonschmetterlingen, mit sogenannten "objets trouvés", die er alle mit viel Witz selber herstellt.

Vor allem für die Kinder, die in Heimen und Horten wohnen, hat Eugster die Geschichte "Beim Vater" geschaffen. Er zeigt darin das Schicksal eines kleinen Buben, der von zuhause fortließ und dann mit einem gelben Kartonauto die wunderlichsten Abenteuer erlebte. Die Akteure sind winzige Stabpuppen, die aus der Bauchladenbühne, die sich Eugster umgehängt hat, kommen.

"... Für Schulkinder ist das Ganze ein Plausch, ein Puppenplausch, der sie vielleicht zum Nachahmen veranlasst. Eugster ist mit diesem Impromptu bewusst jeder Zweckpädagogik ausgewichen..."(aus einer Besprechung von Gustav Gysin).

Mit den "Möbelgeschichten und Wohnspielen", die er im

Februar 1973 in der Kunsthalle Basel durchgeführt hatte, entfernte sich Eugster bis jetzt am weitesten vom traditionellen Puppentheater.

"... Aus seinen Erkenntnissen heraus sucht er nach Mitteln und Wegen, die Jugend - anstatt zu beziehungslosen Klischeemenschen - zu geistigem und kulturellem Bewusstsein, zu selbstbewussten, selbständigen denkenden und urteilenden Persönlichkeiten zu erziehen", meinte Johanna Itin in pp 42.

Eugster möchte die Kinder mit der Realität vertraut machen, aber mit der technisierten Realität von heute, die die Kinder ständig umgibt. Er möchte, dass die Kinder diese Umwelt spielerisch kennenlernen und sie nachher zu bewältigen imstande sind.

"... Darum habe ich versucht, mit Möbeln, wie sie heute in jedem Haushalt vorkommen könnten, zu spielen; mit Worten und Geschichten darum herum zu spielen, die Möbel dann aber auch umzustellen, zu bewegen, zu beleben - das kann durchaus Figuren daraus geben, ja so eine Art Figuren und Puppenspiel. Und man muss dann gar nicht böse sein, wenn es anderes Figurenspiel gibt, als man es sich vorstellt. Und wenn sich bei unsern Möbelspielen eines gezeigt hat, dann dies: Die Dinge der heutigen, realen Welt sind nicht weniger geheimnisvoll, uninteressant und hintergründig als altbekannt überlieferte, über die schon so viele nachgedacht haben."

Am schweizerischen Puppenspielertreffen im September 1973 in Zug zeigte Eugster aus seinen "Wohnspielen" die Geschichte des Wunderkastens. Auf dem Bühnenboden sitzen die Kinder. Vor ihnen steht ein alter, farbiger Kasten. Da erscheint ein merkwürdiges Ungeheuer auf der Bühne: Ein alter Polsterstuhl mit Ohren und einer grossen roten Zunge, die sich bewegen kann. Darunter hat sich der Puppenspieler Eugster versteckt und kommt nun zum Vorschein. Mit diesem originellen Auftritt sind ihm schon alle Kinderherzen zugeflogen, und er hat sich einen guten Start geschaffen. Jetzt beginnt er, die Geschichte dieses Wunderkastens zu erzählen:

"Bauer Wurzel hat ihn gemacht, um darin viele Geschenke für alle Kinder der Welt zu verstecken. Leider hat es aber im Augenblick gar nichts mehr, ausser ein paar kaputten, wert-

losen Gegenständen, mit denen man doch nichts anfangen kann. Oder weiss jemand, was man zum Beispiel mit diesem alten Staubsauger (er zieht einen aus dem Kasteninnern hervor) anstellen kann?"

Und da kommen bereits die ersten kecken Vorschläge von Seiten der Kinder. Sie wüssten schon, was daraus basteln - und sie kommen ins Fantasieren und Erzählen. Eines steckt das andere an; Eugster braucht nichts anderes mehr zu tun, als den Diskussionsleiter zu spielen.

Mit diesem ersten Stadium, der Einführung ins Spiel, nämlich der Erzählung und ihrer Ausschmückung, musste man sich leider in Zug zufrieden geben.

Das Spielen und Gestalten mit den einzelnen Gegenständen, eigentlich der wichtigere Teil der "Möbelgeschichten und Wohnspiele ", musste bei der Demonstrationsübung aus zeitlichen und technischen Gründen weggelassen werden.

Eugster ist mit dieser Aktion seiner Auffassung vom Puppentheater sicher nahe gekommen:

"Gutes Puppenspiel ist immer ein Versuch, Zwiegespräche herzustellen. Gesucht wird der Dialog zwischen Erzieher und Kind, zwischen Regisseur und Spielern - und weiter gehen sollte das Gespräch im Publikum..."