

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Band: 41 (1978)

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

VII Wandel im schweizerischen Puppentheater

Seit der St. Galler Stadtrat Hermann Scherrer im Jahre 1903 das erste feste Marionettentheater eröffnete, hat sich im schweizerischen Puppenspielschaffen einiges verändert.

Wie alle andern Künste unterliegt auch das Puppentheater den Strömungen der Zeit, und es ist aus diesem Grunde nicht denkbar, dass siebzig Jahre später mit den gleichen Ausdrucksmitteln Puppentheater betrieben wird. Einen solchen Anachronismus könnte sich selbst das Puppentheater nicht leisten und wäre aus diesem Grunde längst nicht mehr lebensfähig.

Es muss sich also zwangsläufig immer wieder wandeln und entwickeln, um dem jeweiligen Zeitgeschmack gerecht zu werden und so bestehen zu können.

Im folgenden soll untersucht werden, welche Elemente und Aspekte des Puppenspiels sich in dieser Zeit vor allem veränderten, unter was für Strömungen sie zustande kamen und welche Tendenzen für sie weiter abzusehen sind.

FIGUREN

Wenn man die knapp 30 cm grossen, an Drähten befestigten Holzfigürchen, mit denen Hermann Scherrer bis zum Schluss in seinem Marionettentheater spielte, mit den lebensgrossen Puppen des "Birne-Ensembles" oder den riesigen Kartonfiguren der welchen Puppenbühne "Windrose" oder den sogar bis zu fünf Meter hohen Figuren des amerikanischen "Bread and Puppet-Theaters" Peter Schuhmanns vergleicht, so tritt die wesentlichste Ver-

änderung, die die Puppe im Laufe des 20. Jahrhunderts erlitten hat, sehr deutlich zutage: Die Figuren sind grösser, immer grösser geworden.

Die Puppen des "Schweizerischen Marionettentheaters", der "Zürcher Marionetten", des "Marionettentheaters Ascona" und des "Genfer Marionettentheaters" waren in der Regel alle zwischen 40 und 50 cm gross, wobei die frühesten Figuren der betreffenden Theater meist die kleinsten waren. So mass die erste geschnitzte Figur, die Rico Koelner 1925 geschaffen hatte, nur 25 cm. Heute besitzt das "Basler Marionettentheater" Puppen, die zwischen 60 und 80 cm gross sind. Auch die neuesten Faust-Figuren, die Ambrosius Humm für die "Loosli-Marionetten" entworfen hat, besitzen solche Ausmasse.

Von der Technik und dem Material her gesehen, ist aber kaum zu erwarten, dass die Marionetten in der nächsten Zeit noch viel grösser werden, denn das Führen der relativ schweren Holzpuppen an Fäden, von oben, lässt dies gar nicht zu.

In viel stärkerem Masse als die Marionetten haben sich die Handpuppen in bezug auf Material und Grösse verändert. Sie haben von den, nach dem zweiten Weltkrieg stark aufgekommenen, leichten Kunststoffen wie Schaumstoff und Sagex, reichlich Gebrauch gemacht. Die kleinen traditionellen Kasperlfiguren mit ihren Köpfen aus Pappmaché oder Holz scheinen bald nur noch der Vergangenheit anzugehören.

Bahnbrechend wirkten die grossen, klaren, auf völlig neue Weise hergestellten Kunststoff-Handpuppen des Deutschen Karl Schröder, der damit vor allem die künstlerische Prägung der Handpuppen im "Zofinger Puppentheater" beeinflusste.

Im Augenblick sind grosse, leichte und weiche Textilpuppen im Handpuppentheater sehr aktuell. Aus Filz, Tricot, Pelz und Wolle werden die Märchen- und Tierfiguren hergestellt. Für die neueste Kinderinszenierung des "St. Galler Puppentheaters", "Die drei Federn", nach dem gleichnamigen Grimm-Märchen, hat Ursula Hiller sämtliche Handpuppen gestrickt und die Köpfe ausgestopft. Inspirierend für diese Art von Puppen wirkten die Fernsehuppen der Erfolgsserie "Sesamstrasse", die der Amerikaner Jim Henson kreiert hatte.

Erst relativ spät, Anfang der siebziger Jahre, eroberten die von

unten geführten Stab- und Stockpuppen ihren festen Platz im schweizerischen Puppenspielschaffen. Ihnen sind in bezug auf Material und Grösse kaum Grenzen gesetzt, und sie lassen den grössten Spielraum für freie und immer neue Gestaltungsweisen offen. Sie sind deshalb stark im Vormarsch und werden schon häufig zusammen mit Marionetten oder Handpuppen im gleichen Stück eingesetzt, womit Kontrastwirkungen erreicht werden können. Ständig entstehen neue Arten von Führungstechniken, wobei die neuesten Impulse meist von den Bühnen aus den Oststaaten stammen.

Ueli Balmer, der schweizerische UNIMA-Vertreter, fasst seine Eindrücke der letzten Entwicklung der Figuren, die er bei Besuchen in diesen Theatern erhalten hatte, im folgenden zusammen: "Die besten, auch künstlerisch überzeugendsten Lösungen waren oft jene, wo man sich von aller hergebrachten Puppenbau-Dogmatik völlig gelöst hatte und zu neuen, überraschenden Konstruktionsprinzipien vorgestossen war... Bisläng baute man oft Puppen, die sehr vielfältige und differenzierte Bewegungen zuließen, und zudem baute man sie zunächst alle nach demselben Schema und Führungsprinzip. Gleichzeitig mit der Erkenntnis, dass innerhalb des Puppentheaters die bizarrsten Formen und überraschendsten Stilisierungen möglich sind, wandelten sich auch die zugehörigen Konstruktions- und Führungsprinzipien. Alles, was die Puppe innerhalb ihrer Rolle und des betreffenden Stückes nicht können musste, wurde grosszügig weggelassen. Umgekehrt wurde all das, was von ihr gefordert werden musste, umso präziser herausgearbeitet. Reduktion und Spezialisierung gingen Hand in Hand."

Im Aufkommen begriffen sind zum Beispiel Stabpuppen ohne Führungsstäbe der Arme.

"Durch präzise, ruckartige Drehungen des Puppenkörpers entstehen Schleuderbewegungen der Arme, welche oft viel eleganter und "natürlicher" wirken als gezielte Gesten mit Stäben."

Nun gibt es sogar Stabpuppen mit Beinen. Die Füsse können in den Fersen mit Stäben bewegt werden, so dass die Figur richtig gehen kann. Die Puppenarme sind nicht mehr aus starren Materialien, sondern bestehen aus ausgestopften Tricotschläuchen, die viel natürlicher und beweglicher sind.

Zur Zeit ist noch immer ein ständiges Experimentieren mit neuen Möglichkeiten in bezug auf die Figuren im Gange. Alle diese Versuche wirken gegenseitig aufeinander ein und erschliessen so immer neue Wirkungsfelder.

"Das praktische Ergebnis all dieser Bemühungen ist eine neue Auffassung von der Puppe, ist die (im wörtlichen Sinne) körperlos gewordene, vergegenständlichte Poesie des Theaters; die "reine" Marionette ist entdeckt. Von ihren traditionellen Bindungen befreit, kann die Puppe als Darsteller und "Material" um vieles phantasievoller, poetischer und variabler sein, und sie ist in der Lage, nach und nach Bereiche zu erobern, die sie als kleiner hölzerner Schauspieler nie hätte betreten können," schrieb Manfred Nöbel in seinem Buch "Stücke für das Puppentheater von 1900-1945".

AUSSTATTUNG

Da den Dekorationen im Puppentheater normalerweise eine untergeordnetere Rolle zukommt als den Figuren selbst, so tritt auch ihre Veränderung im Laufe der vergangenen Jahre nicht so offensichtlich zutage wie diejenige der Puppen.

Im guten Puppenspiel jedoch herrscht eine stilistische Einheit zwischen den Figuren und den Dekorationen, und so haben sich auch die Requisiten und Bühnenbilder zusammen mit den entsprechenden Figuren in der gleichen künstlerischen Richtung weiterentwickelt.

In ebenso starkem Masse wie von den Figuren ist die Ausstattung jedoch auch von der jeweiligen Bühnenform abhängig.

Im Marionetten- und Handpuppentheater ist die traditionelle Guckkastenbühne immer noch vorherrschend. Hier hat sich nur der Bühnenausschnitt verändert. Indem er sich den grösseren Figuren anpassen musste, ist auch er grösser geworden.

Mit dem Aufkommen der Stabpuppen, die nach einer grosszügigeren Spielfläche verlangen, entstand auch eine neue Bühne, die Stabpuppenbühne, die in ihrer einfachsten Form aus einem aufgespannten Tuch, das als Spielabgrenzung dient, besteht. Da die meisten schweizerischen Puppenspieler noch fahrende Künstler sind, besitzen sie heute leichte, zusammenklappbare Bühnenkonstruktionen, die schnell und problemlos auf- und abgebaut werden können.

Den Weg auf die offene, grosse Bühne haben bis jetzt erst wenige schweizerische Puppenspieler, und auch diese nur in vereinzelt Inszenierungen, gewagt. Es scheint aber, dass dieses ursprünglich japanische, heute in den Oststaaten schon häufig angewendete Führungsprinzip der Puppen sich auch in der Schweiz langsam einbürgert. Aus diesen Ueberlegungen heraus muss der Wandel in bezug auf die Ausstattung für jede Puppenart und Bühnenform gesondert betrachtet werden.

Die Marionetten in der Guckkastenbühne bewegen sich noch am stärksten von allen Puppenarten zwischen naturalistisch gebauten Pappkulissen und vor gemalten Hintergrundprospekten. Da gibt es Häuschen mit Türen und Fenstern zum Oeffnen und Balkone, auf welche die Puppen heraustreten können. Es gibt Gärten mit Brunnen und Bänken und Gässchen mit Wirtshäusern, Läden und Laternen. Die Bühnenbilder unterscheiden sich hier lediglich in ihrer Grösse von denjenigen des Menschentheaters, es sind Kopien in Miniaturformat. Sie sind zwar nicht mehr so klein und werden nicht mehr bis ins letzte Detail niedlich ausgeschmückt, wie das bei Hermann Scherrer der Fall war, aber sehr weit haben sie sich im Stil noch nicht davon entfernt. Peter W. Loosli, der sich bis jetzt als einziger schweizerischer Puppenspieler in den Inszenierungen mit Marionetten von der Guckkastenbühne gelöst hat, verwendet in der Regel nur noch wenige, spezifische Requisiten, um den jeweiligen Schauplatz der Handlung deutlich zu machen.

Vermehrt werden aber auch schon Versuche unternommen, mittels raffinierter Licht- und Tonregie entsprechende Stimmungen zu schaffen, und so auf naturalistische Kulissen und Prospekte weitgehend zu verzichten.

Im Gegensatz zum Marionettentheater kam das Handpuppentheater seit je eigentlich mit sehr wenig künstlerischem Beiwerk aus. Das Geschehen spielt sich meist vor einem neutralen Hintergrund ab, und einfache, sparsam eingesetzte Requisiten kennzeichnen den Handlungsort.

Eine einzelne Palme steht für den Süden, ein Thron bedeutet ein ganzes Schloss, ein aufgehängter silberner Mond zeigt an, dass es Nacht geworden ist, und ein paar Tannen repräsentieren einen ganzen finstern Wald.

Es änderte sich lediglich das Material und der Malstil der betreffenden Versatzstücke. Statt Sperrholz und Pappe verwendet man heute meistens Styropor und Kunstfolien. Der Dekorationsstil hat sich vom Kleinlich-Sorgfältigen gegen das grosszügigere Graphisch-Kunstgewerbliche verlagert.

Die Stabpuppen verlangen, ähnlich wie die Handpuppen, nicht nach vielfältigen künstlerischen Dekorationen. Da die Figuren selbst meist grosse und wirkungsvolle Gestalten sind, genügt ihnen eine sparsame Dekoration.

Manchmal agieren sie sogar vor einem ganz neutralen Hintergrund und erreichen dadurch eine noch stärkere Wirkung.

Am spärlichsten wird die Ausstattung, wenn die Puppen ihre Guck- oder Stabpuppenbühne verlassen und auf einem Podest oder sogar auf der normalen Menschentheaterbühne agieren. Da sie selbst als "Material" im Mittelpunkt stehen - der menschliche Spieler, der sie bedient, hat die untergeordnetere Funktion -, ertragen sie auch kaum die Konkurrenz einer üppigen, stofflichen Ausstattung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich eine Tendenz des Weglassens in bezug auf Kulissen, Prospekte und Requisiten im gesamten Figurentheater abzeichnet, indem man vieles, unterstützt durch die Hilfe von Lichteinsatz und Musik, der Vorstellungskraft jedes einzelnen Zuschauers überlässt, die früher durch die eindeutig gezeichneten Schauplätze viel mehr eingengt worden war, was zur Folge hatte, dass eine eigene Interpretation zum vornherein unmöglich war.

BUEHNENTECHNISCHE EINRICHTUNGEN

Als "Theater der Illusionen und Verwandlungen" war das Puppentheater schon immer stark von technischen Erfindungen abhängig. Es war deshalb allen technischen Neuigkeiten, die die jeweilige Zeit hervorbrachte, sehr zugetan und aufgeschlossen.

Das Publikum wollte im Puppentheater Tricks und Zaubereien sehen. Es war fasziniert von den wunderbaren und unfassbaren Dingen, die auf der Bühne, vor seinen Augen, geschahen und glaubte noch gerne an "magische Kräfte", die in Wirklichkeit technische Antriebsmechanismen waren.

Der heutige, aufgeklärte Mensch ist in der raffinierten Technik des 20. Jahrhunderts bestens bewandert und glaubt an keine Wunder mehr. Doch lässt auch er sich noch genau so gerne wie seine Vorfahren durch Verwandlungs- und Zaubertricks überraschen und ist, wenn er sie nicht durchschauen kann, begeistert.

Aus diesem Grunde hat sich die Technik im Puppentheater immer weiterentwickelt, und jeder Prinzipal war stolz, sich auf dem höchst entwickelten Stand der Bühnenmaschinerien zu befinden und damit viele spielerische Möglichkeiten auszuschöpfen.

Bedeutend für das Puppentheater ist die Technik des Tons und des Lichts.

Da die Musik eine wichtige Funktion in vielen Stücken des Puppentheaters einnimmt, wurden zum Beispiel schon früh die ersten Grammophone und Platten eingesetzt, obwohl deren Bedienung mühsam und zeitraubend war.

Die bedeutendste tontechnische Errungenschaft für das Puppentheater des 20. Jahrhunderts aber war das Tonband. Es erschloss ein neues Gebiet von ungeahnten Möglichkeiten.

Vor fünfzehn Jahren war es als Verwendungszweck im schweizerischen Puppentheater noch sehr umstritten. Es gab begeisterte Anhänger und erbitterte Gegner.

Fred Schneckenburger war der erste, der in der Schweiz damit arbeitete und es bis zum Schluss in jeder seiner Inszenierungen verwendete.

Er fand bald Nachahmer. Vor allem die Leiter der grösseren Bühnen mit zahlreichen Mitarbeitern erkannten die Vorzüge dieses Gerätes sehr bald.

"Alles was ich durchs Tonband in den Bereich des Puppenspiels zu ziehen vermag, wäre anderswie organisatorisch, technisch und künstlerisch nicht möglich... Das Puppenspiel lebt von Verzauberungen mancher Art: und eine neue ist die, welche vom Tonband ausgeht."

Dieses Zitat stammt von Erich Weiss, der für seine Marionettenspiele manchmal bis zu siebenzig Sprecher benötigt hatte!

Trotz des grossen Mitarbeiterstabes, den Jakob Flach für sein Marionettentheater in Ascona benötigte, blieb er ein heftiger Gegner und hat das Tonband nicht ein einziges Mal in seinem

Bühnenschaffen verwendet. Er begründet seine Abneigung folgendermassen:

"Das Tonband arbeitet präzise und immer gleich, die fünfte, die zehnte Vorstellung wird sein wie die erste, ohne schöpferische Abweichungen, ohne die lebende, vibrierende, gegenwärtige gesprochene Sprache. Sprecher, und dadurch das ganze Stück, haben keine Gelegenheit, sich zu verbessern, sich einzuspielen, Nuancen herauszuarbeiten, einen Höhepunkt zu erreichen."

Am heftigsten wurde das Tonband von den Handpuppenspielern abgelehnt. Da waren sich am Anfang alle einig, dass es in ihren Vorstellungen fehl am Platz wäre, da es jede Möglichkeit des spontanen und improvisierten Spielens rauben würde. Als erster ging dann Ueli Balmer dazu über, es doch für seine Handpuppeninszenierungen zu gebrauchen, und heute wird es praktisch von allen Puppenspielern ganz oder teilweise eingesetzt. Wilhelm Zimmermann, der als Leiter der "Zürcher Marionetten" ein Befürworter gewesen war, fasste schon damals sehr richtig zusammen:

"... Alles Theoretisieren ist müssig. Es kommt einzig darauf an, wie man es macht und nicht, ob man es anwenden soll oder nicht. Man kann mit dem schönsten Instrument falsche Töne herausbringen, wenn man es nicht besser versteht... Allein um der Tatsache, dass einige Puppentheater das Tonband schlecht benützen, kann es nicht allgemein abgelehnt werden..."

Ausser einem oder mehreren Geräten, je nach Grösse und Budget der Bühne, sind aber heute auch schon überall Verstärker und Tonmischpulte vorhanden.

Fast noch wichtiger als die richtige Verwendung des Tons im Puppentheater ist das verschiedene Einsetzen von Licht. Damit können die "zauberhaften", fern jedes Realismus' stehenden Stimmungen erreicht werden. Deshalb setzen sich die Puppenspieler in letzter Zeit intensiv mit den neuesten beleuchtungstechnischen Möglichkeiten auseinander.

"Licht ist gewöhnlich in Theateraufführungen in einer vereinfachten Form seines Phänomens eingesetzt, das den heute aus der Elektrotechnik erwachsenden Möglichkeiten nicht mehr entspricht. Verglichen mit den Lichtformen der Natur, steht der Realitätscharakter des Bühnenlichts auf der Stufe einer shake-

spearischen Kulisse. In seiner Informationslosigkeit ist Licht dann keine eigenständige Komponente mehr, es wird vielmehr darauf reduziert, das Spielgeschehen als Information sichtbar zu machen. Das Halbdunkel, das Helle, das Auf- und Abblenden stehen als Standard der Bühne den unendlich feinen Abstufungen der Lichtvariationen der Natur gegenüber... Dabei schafft die Elektronik heute Möglichkeiten, Licht einer fast ebenso vielfältigen Gestaltung zu unterziehen wie in der Natur. Dass freilich Theatermacher selten Naturwissenschaftler sind, sollte einzig die Konsequenz einer Kooperation haben...

Ein für Experimente mit Licht weites Versuchsfeld bietet das Phänomen der chromatischen Polarisierung. Mit einem normalen Dia-Projektor, zwei Polarisationsfiltern und einer mit Tesafilm oder ähnlichen Cellophanfolien beliebig beklebten Dia-scheibe lässt sich der Vorgang durchführen. Die Tesa-Scheibe wird wie ein Dia eingesetzt und scharf auf die Leinwand abgebildet. Zwischen Kondensator und Tesa-Scheibe bringen wir einen Polarisationsfilter in beliebiger Stellung. Den zweiten Polarisationsfilter halten wir vor das Objektiv des Projektors. Die vorher farblose Abbildung der Tesastreifen zeigt jetzt sehr verschiedenfarbige Flächen, und die Farbe jeder Fläche ändert sich, wenn wir einen der beiden Polarisationsfilter oder die Tesa-Scheibe drehen."⁴⁶⁾

Was die Verwendung von technischen Einsatzmöglichkeiten betrifft, muss der Welsche Michel Poletti als der experimentierfreudigste Schweizer Puppenspieler betrachtet werden. Es muss an dieser Stelle jedoch festgehalten werden, dass die Technik im Puppentheater zwar eine wesentliche Komponente bildet, aber doch nicht zum ausschliesslichen und einzig massgeblichen Faktor werden darf, denn dann befänden wir uns bereits im Bereich des mechanischen Theaters.

"Spielte die Technik und das Material im Puppentheater schon eine grössere Rolle als beim Theater, so entwickelte es sich im mechanischen Theater zum tragenden Element. Hier treten anstelle der Gliederpuppen, welche nach relativ einfachen

46) In: Theater der Mechanik, Selbstdarstellung der Spieldose, Mechanisches Theater Münchner Studenten, S. 77.

physikalischen Gesetzen aufgebaut sind, eigentliche Roboter und Maschinen, die nicht mehr auf die manuelle Führung des menschlichen Spielers angewiesen sind, sondern "von selbst" laufen. So ist man noch einen Schritt weiter weg vom Menschen gegangen. Und damit ist man auch bereits zu weit weg, als dass man solche Schauspiele noch Theater nennen könnte. Maschinen und Maschinerien können nicht mehr handeln, nur noch ablaufen. Das psychische Element ist verschwunden. Maschinen können kein Drama aufführen. Der Mensch ist nur noch als Erfinder und Konstrukteur daran beteiligt...

Wir müssen aber dabei bleiben und Handwerker sein, denn unsere Darbietung ist "Handlung". Die Hand als menschlich-psychischer Motor, der die Bewegungen verursacht und steuert, wäre demnach als Seele des Puppentheaters zu bezeichnen." Dieser Meinung ist der Puppenspieler Samuel Eugster.

Rudolf Stössel, der als Physiker und Mathematiker für seine Inszenierungen leidenschaftlich gerne mit technischen Hilfsmitteln operierte und dabei die herrlichsten Effekte in seinen Schattentheatern erreichte, sagt als Puppenspieler: "... Lassen wir die Technik nicht das eigentliche Spiel überwuchern! Von der Technik sollte man nicht merken, dass sie da ist. Das ist so, wenn sie vollkommen ist, aber niemals Selbstzweck wird..."

SPIELTEXTE

Michael Meschke, der Leiter des Stockholmer Marionettentheaters, hat einmal etwas böse formuliert:

"Die Welt hat sich seit den Gebrüder Grimm verändert, die Spielpläne gewisser Puppenbühnen haben es nicht."

Meschke hat nicht ganz unrecht, und seine Feststellung trifft zum Teil auch für das schweizerische Puppentheaterschaffen zu. Noch immer sind es die traditionellen Volksmärchen aus der Sammlung der Gebrüder Grimm, die einen sehr breiten Raum im Repertoire der Kinderspielpläne zahlreicher Bühnen einnehmen.⁴⁷⁾ Es soll an dieser Stelle gar nicht auf Wert oder Unwert der Märchen für Kinder eingegangen werden, darüber besteht ein

47) Vergleiche dazu die Spiellisten im Anhang.

grosses Angebot an Literatur mit den kontroversesten Meinungen. Es soll lediglich versucht werden aufzuzeigen, warum es zu dieser Stagnation gekommen ist, die auch heute noch nicht überwunden ist. Auch für das erwachsene Publikum kehren nämlich alte, langbewährte und schon oft gespielte Stücke immer wieder.⁴⁸⁾ Diese Situation ist besser zu verstehen, wenn man sich bewusst wird, dass das Puppentheater kaum eine eigene Literatur besitzt und es sich immer um Ausnahmen handelt, wenn ein Schriftsteller puppentheaterspezifische Stücke schreibt.⁴⁹⁾

Im 17. und 18. Jahrhundert gab es überhaupt keine eigenständige Literatur des Puppentheaters. Die Spieler entlehnten sich die Stücke aus den alten Volksbüchern und nahmen die biblischen Stoffe auf. Englische Komödianten brachten dann die Werke Shakespeares nach Mitteleuropa, die später auch von den deutschsprachigen Prinzipalen in den Spielplan aufgenommen wurden. Jeder entwickelte dabei seine eigene Fassung und erweiterte das Stück durch seine lustige Figur. Aufgeschrieben wurden die Texte nicht.⁵⁰⁾

Erst nachdem bedeutende Dichter der Romantik für das Puppentheater Stücke verfasst hatten, begann man sich auch für die literarischen Aspekte dieses Mediums zu interessieren. Aber eine eigentliche Synthese zwischen Puppe und Text wurde noch nicht erreicht, da man dem Puppentheater als "Aktionstheater", das das Schaubedürfnis des Publikums in erster Linie zu befriedigen hat, zu wenig Rechnung trug.

"So war es ein Missverständnis des "literarischen" Puppenspiels, das ja primär von der Sprache getragen wurde, wenn es differenzierte psychologische Poesie dort erstrebte, wo das Raffinement der äusseren Erscheinung, die Freude am Gag und Trick dominieren musste. Hier ist auch der Hauptgrund für die Wirkungslosigkeit der meisten von den Romantikern geschriebenen Puppenspiele zu suchen."

Aber auch nach der Romantik gab es doch immer wieder Dichter, die aus den verschiedensten Beweggründen heraus Stücke für

48) An erster Stelle steht immer noch das "Spiel vom Dr. Faust".

49) Siehe dazu auch Klaus Günzel: Alte deutsche Puppenspiele und Manfred Nöbel: Stücke für das Puppentheater von 1900 - 1945.

50) Vergleiche auch das Kapitel "Zur Geschichte des europäischen Puppentheaters".

das Puppentheater verfassten. Meist sind es jedoch sehr zeit- oder lokalgebundene Satiren oder Parodien, die sie für ein ganz bestimmtes Theater mit seinen spezifischen Figuren schufen, so dass diese Texte heute nicht einfach aufgenommen und unverändert wieder aufgeführt werden können.

Das deutschsprachige Puppentheater besitzt nur einen wahren Dichter, den schon früher erwähnten Franz Graf Pocci, der im 19. Jahrhundert alle Stücke für das Marionettentheater von Papa Schmid in München verfasste, welche zu eigentlichen klassischen Kasperkomödien wurden. Sie machten noch den grössten Teil im Repertoire von Hermann Scherrers Marionettentheater aus und sind auch heute noch vereinzelt auf den Spielplänen anzutreffen.

Dem heutigen Puppenspieler bieten sich folgende Möglichkeiten an, um zu Texten für sein Theater zu gelangen: Entweder er greift, wie schon angetönt, zu den wenigen bewährten und schon oft gespielten echten Puppenstücken, oder er adaptiert die Opern, Operetten und Dramen des "grossen Theaters", oder aber er verfasst die Texte selber, beziehungsweise lässt sie für sich verfassen. Es besteht die Tendenz, dass immer mehr Puppenspieler zu der letztgenannten Möglichkeit Zuflucht nehmen und als "Universalgenie" sich auch noch literarisch betätigen.

Jakob Flach, Therese Keller, Adalbert Klingler und Fred Schneckenburger spielten fast ausschliesslich selbstgeschriebene Stücke, und unter den jüngern Puppenspielern gibt es kaum einen, der nicht schon mindestens eine oder sogar alle seiner Spielvorlagen selbst gestaltet hätte. Ein Nachteil dieses Verfahrens, scheint mir, drängt sich geradezu auf: Diese Stücke sind oft spezifisch auf die betreffende Bühne und auf ihre Figuren zugeschnitten, so dass sie schwerlich von einem andern Spieler übernommen werden können, selbst wenn er die Rechte dazu bekäme. Deshalb ist eine weitere Methode, die in den Oststaaten angewendet wird, geeigneter und origineller, um an neue Puppentheaterliteratur heranzukommen:

"Um Schriftsteller anzuspornen, neue Stücke für das Puppentheater zu schreiben, werden von Zeit zu Zeit Wettbewerbe ausgerichtet. 1970 veranstaltete das Kulturministerium der CSSR einen

solchen Wettbewerb und dotierte ihn mit verhältnismässig hohen Summen. Er gliederte sich in zwei Kategorien: für kleine Kinder sowie für grössere Kinder und Erwachsene. Ausserdem sah er zwei Durchläufe vor: im ersten wurde der literarische Text bewertet, in zweiten die Inszenierung des Stückes", schrieb Erich Kolar in "Mannomann".

Die schweizerischen Puppenbühnen profitieren indirekt auch von diesem Vorgehen, da, dank der UNIMA, der Kontakt zu den Bühnen in den Oststaaten sehr intensiv geworden ist und die bedeutendsten neuen Stücke von dort übernommen werden. Man übersetzt sie ins Deutsche oder Schweizerdeutsche, bearbeitet sie zum Teil auch noch und führt sie dann auf.

Als Favoriten gelten im Augenblick Tiermärchen, wohl deshalb, da sie in bezug auf die figürliche Gestaltung grossen Spielraum bieten. Aber ob Grimm-Märchen, Kunstmärchen oder moderne Märchen, Noch immer nehmen sie im Spielplan für Kinder den grössten und beinahe einzigen Platz ein. Von dieser Gattung Spielstücken haben sich eigentlich nur das "Birne-Ensemble" und Samuel Eugster distanziert. Sie versuchen, den Kindern die reale Welt mit spielerischen Möglichkeiten darzustellen, sie aufzuzeigen und bewusst zu machen.

Der Spielplan für Erwachsene ist aus den oben erwähnten Gründen so vielgestaltig und uneinheitlich, dass sich weder in der Entwicklung bis jetzt noch für die Zukunft kaum irgendwelche Tendenzen ablesen lassen.

PUBLIKUM

Während langer Zeit dienten Puppenspiele beinahe ausschliesslich zur Unterhaltung und Belustigung des gemeinen Volkes. Das Puppentheater war die einzige "kulturelle Bildungsstätte", die es besass.⁵¹⁾

Im Laufe des 18. Jahrhunderts eroberte es sich allmählich auch einen Platz in der gehobeneren Gesellschaft. Ständig entdeckte man an ihm neue Qualitäten, und bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts konnte es sich als anerkanntes kulturelles Bildungsmittel in den bürgerlichen Kreisen behaupten. Dann aber erlosch das Interesse allmählich, und von da an entwickelte es sich immer mehr zu einer künstlerischen Institution, vorwiegend gedacht für Kinder. Aus dieser ihm zugedachten Stellung konnte es sich bis heute nicht mehr richtig befreien. Eine kurze Blüte als ausgesprochenes Erwachsenen-Theater erlebte es dann nochmals in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, indem es von bedeutenden Künstlern verschiedenster Richtungen als Feld für ihre schöpferischen Fähigkeiten entdeckt worden war und sie für das Puppentheater arbeiteten. In den Krisenjahren kam es zu einem allmählichen Stillstand, und das Aufkommen des Films gab ihm als Erwachsenen-Theater den endgültigen Rest.⁵²⁾

"Was Herder und die Romantiker "Volk" nannten, wird immer seltener, was aufkommt, ist die Masse, und für die Masse kann Puppenspiel nicht sein. Aus vielen Gründen nicht. Denn die Puppe ist etwas Intimes, verlangt mitarbeitende Phantasie und ist für den Materialisten ein Nichts, zu unsinnlich, nicht das "Leben selbst", zeigt nicht eine Leistung, ist kein Star, kein Fleisch. Sie passiert höchstens als Witz unter andern Witzen, als Re-
vuenummer unter andern... Für viele unserer Gebildeten wird die Frage, ob sie ein Puppenspiel ansehen wollten, zu einer Herausforderung: Nein, sagen sie, sie sähen lieber lebendige Schauspieler - als ob man ihnen ein Entweder-Oder angeboten hätte und die Puppen die Konkurrenten der Schauspieler wären!"
(Aus einem Aufsatz von Erich Weiss in pp 11)

Mit den vermehrten Ausstrahlungen von Puppenspielen im Fern-

51) Die Feststellungen dieses Kapitels treffen nur für das deutschsprachige Puppentheater, im besonderen für das schweizerische, zu.

52) Vergleiche auch die Zusammenfassung der Arbeit.

sehen gelangte das Puppentheater in den letzten Jahren wieder zu einer gewissen Aktualität. Aber dadurch, dass es sich meistens nur um Kinder- und Kleinstkindersendungen handelt, die als Figurenspiele gestaltet werden, wurde ihm der Stempel, ein ausschliessliches Theater für Kinder zu sein, noch mehr aufgedrückt. Viele Puppenspieler bemühen sich zum Teil verzweifelt, von diesem festgefahrenen Bild, in das sie hineingepresst wurden, loszukommen, aber es ist ihnen bis zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht geglückt. Die meisten Besucher des heutigen Puppentheaters in der Schweiz sind Kinder. Sie machen den Hauptteil des Publikums aus. Daneben gibt es einen kleinen, konstanten Kreis von erwachsenen Besuchern, ein treues Stammpublikum, das sich nur sehr langsam und in geringem Masse ständig ein wenig vergrössert.

Weiter soll an dieser Stelle untersucht werden, ob sich das Verhältnis zwischen Spieler und Zuschauer geändert hat, und, wenn ja, in welcher Weise dieser Wandel stattfand und wie er sich weiter entwickeln könnte.

Dabei muss wiederum unterschieden werden, ob es sich um traditionelle Marionettenbühnen, Handpuppenbühnen oder um freieres Figurentheater handelt.

"Der Marionettenspieler agiert im Hintergrund unsichtbar und anonym. Für das Publikum ist er noch uninteressanter als ein Statist. Dessen Verhältnis zu ihm ähnelt dem zu Beleuchtern und Kulissenschiebern. Da im Blickfeld des Zuschauers nur die Puppe als Akteur erscheint, liegt ihm verständlicherweise auch nichts daran, den Namen des unsichtbaren Fadenziehers zu erfahren. Der Kontakt zwischen Spieler und Zuschauer erfolgt als "actio et reactio" über das Medium Puppe, zwischen Zuschauer und Spieler nur auf akustischem Wege. Zwischen beiden kann auch ein Erzähler vermitteln, oder ein Schauspieler, der in die Spielhandlung einbezogen ist und vom Spiel her das Publikum anspricht... Je nach dem Typus des Stücks sind die Reaktionen des Publikums verschieden. Bei imitativen Inszenierungen kommt es wegen der Wirklichkeitsnähe der Figuren beim Zuschauer ebenso oft wie beim Spieler zu Identifikationen, begünstigt durch das illusionsfördernde Prinzip der

Guckkastenbühne. Doch vollkommen wird diese Identifikation nie sein, da auch die naturnahe Puppe immer nur Abbild sein wird."⁵³⁾

Dieses Verhältnis zwischen Publikum, Spiel und Spielern wird sich, von den gegebenen spieltechnischen Möglichkeiten des traditionellen Marionettentheaters her, in absehbarer Zeit auch kaum ändern. Der Zuschauer verharrt, mehr oder weniger engagiert, in der Rolle des inaktiven Kunstkonsumenten.

Anders verhält es sich im Handpuppentheater. Dieses lebte schon immer von der unmittelbaren Echo-Wirkung seines Publikums und wäre ohne das spontane Reagieren seiner Zuschauer undenkbar.

"Beim Zusammenbau des Stückes ist daran zu denken, dass nicht nur die Figuren mitspielen, die auf der Bühne auftreten, sondern dass ein wichtiger Mitspieler noch hinzukommt, das sind die zuschauenden Kinder. Sie greifen an den Brennpunkten in das Spiel ein. Sie wollen mitwirken und sollen es. Sie treiben das Spiel oft voran. Dann verlässt der Kasper sich auf sie. Sie warnen ihn, wenn er in Gefahr kommt. Dann hört er auf sie. Sie können aber auch das Spiel hemmen. Dann nämlich, wenn sie aus Angst um das Gute so impulsiv in das Spiel eingreifen, dass es einfach zum Stillstand kommt, wenn der Kasperspieler es nicht versteht, die Fäden in der Hand zu behalten und die Kinder über die Klippe hinweg zu führen. An dieses Eingreifen der Kinder muss... stets gedacht werden."

Im Gegensatz zum Marionettentheater aber, wo sich ein Publikum von Kindern nicht anders verhält als eines von Erwachsenen, nämlich distanziert, besteht im Handpuppentheater ein riesiger Unterschied, ob es sich um ein Erwachsenenpublikum oder um eines von Kindern handelt.

"Der Erwachsene verhält sich dem Kaspertheater gegenüber neutral, wenn gar nicht ablehnend. Es scheint so wenig seiner eigenen Welt zu entsprechen, dass er geneigt ist, es nur als eine Angelegenheit für Kinder zu betrachten. Wird ein Erwachsener, der nichts vom echten Kasperspiel weiss, aufgefordert, ein solches zu besuchen, so wird er wahrscheinlich mitleidig lächeln und sagen, dass er Wichtigeres zu tun habe, oder aber, dass er seine freie Zeit mit ihm Gemässeren ausfülle... Doch

⁵³⁾ Vergleiche dazu Theater der Mechanik.

selbst wenn der Erwachsene vor der Kasperbühne sitzt, ist er noch nicht bereit, in jedem Falle sich so völlig dem Spiel hinzugeben wie das Kind es tut. Der Erwachsene wartet ab. Er sitzt gewissermassen mit gekreuzten Armen in seinem Parkettessel und lässt die Dinge auf sich zukommen. Nur eine wirkliche Leistung wird ihn überzeugen. Vielleicht wird er das Auftreten der Puppen mit einem gewissen Wohlwollen geschehen lassen, innerlich aber so eingestellt sein, dass er eine unmittelbare Anteilnahme am Spiel nicht eingehen möchte. Darauf aber muss es dem rechten Puppenspieler ankommen, auch den Erwachsenen wirklich zu bewegen. Auch er soll in das Spiel einbezogen werden, dass er ein Teil desselben wird. Puppenführung, Sprache, Bühnenbild, Puppenaussehen müssen so zusammenklagen und so sorgfältig und einwandfrei sein, dass sie auch den Erwachsenen verzaubern und er wenigstens für Minuten vergisst, dass es Puppen sind, die dort auf der Bühne Leben vortäuschen. Ausserdem muss der Stoff, der gespielt wird, so gewählt sein, dass er den Erwachsenen wirklich angeht."

Wenn sich ein erwachsener Mensch sicher nie so unbefangen, laut und direkt ins Geschehen auf der Bühne einschalten wird, wie das Kinder noch vermögen, so birgt jedoch gerade das Puppentheater Möglichkeiten in sich, selbst die Grossen für kurze Augenblicke aus ihrer erstarrten Haltung des Erwachsenseins herauszulocken und zu befreien.

"Es ist immer wieder erschütternd zu erleben, wie sich ein Publikum von Erwachsenen im Laufe einer guten Kaspervorstellung wandelt. Die Menschen, die zu Beginn des Abends steif und in sich gekehrt dasitzen, die alle irgendwie gesellschaftlich voneinander geschieden sind, in denen jeder auf seinen persönlichen Wert bedacht ist, lassen im Verlaufe der Veranstaltung alle diese zum Teil bis zur Verkrampftheit angewöhnten Eigenarten fallen. Sie geben sich langsam, aber unaufhaltsam auf, sie kommen zu einem wirklich herzlichen, freien und befreienden Lachen, sie sehen glücklich den Nebenmann an, wenn Kasper mit einem Scherz besonders treffend gewesen ist... Zu dieser grossen Gelöstheit, die vielleicht die heimliche Sehnsucht aller Menschen ist, kann das Puppenspiel führen. In ihr liegt die hohe erzieherische Möglichkeit des Puppenspiels

für den Erwachsenen." Die Ausführungen stammen von Friedrich Arndt, dem grossen Kenner des Handpuppenspiels.

Im gesamten europäischen Puppenspielschaffen ist man daran - auch in der Schweiz sind schon Ansätze dazu vorhanden -, die Zuschauer vermehrt zu aktivieren.

Viele der schweizerischen Puppenspieler sind schon dazu übergegangen, sich von den Zuschauern, seien es Kinder oder Erwachsene, im wahrsten Sinne des Wortes hinter die Kulissen sehen zu lassen. Oft treten sie, bevor das Spiel begonnen hat, mit einer oder mehreren ihrer Puppen vor das Publikum und erzählen, wie die Figuren entstanden sind, worin ihre besonderen technischen Raffinessen bestehen und was nachher mit ihnen vorgeführt wird.

Selbst mitten in der Vorstellung wird unterbrochen, und der Spieler erscheint vor der Bühne, um sich mit dem Publikum zu unterhalten. Nach der Vorstellung dürfen die Zuschauer auf die Bühne kommen, um sich die Puppen aus nächster Nähe anzusehen und vielleicht sogar ein wenig mit ihnen zu spielen. Langsam wird auch dazu übergegangen, die traditionelle Bühnentrennung zwischen Spieler und Zuschauer aufzuheben, um dadurch ein engeres und intimeres Verhältnis zwischen ihnen zu erreichen:

"Durch neues Bestimmen der Funktion einzelner Bühnenteile wird sich auch das Verhalten des Zuschauers verändern. Dies geschieht freilich nicht schon, wenn man seine Gegenüberstellung zum Guckkasten aufhebt und ihn zum räumlichen Zentrum des Spielgeschehens macht, das man um ihn herum aufbaut. Weist man ihm aber seine Plätze zu, dort, wo einmal die Spieler auf der Bühne standen, oder auf den Spielbrücken, wird der Betrachter selbst seine Rolle neu definieren," steht im Buch "Theater der Mechanik".

Abschliessend kann festgestellt werden, dass im heutigen Puppentheater vermehrt Bestrebungen im Gange sind, die die imaginären Grenzen zwischen Publikum und Spieler ganz aufheben möchten, indem sich dann jeder im Theater in irgend einer Form aktiv am Spielgeschehen beteiligen würde.

"... Es ist Schluss mit der Nachahmung der Wirklichkeit. Es

wird ein Spiel gespielt, an dem sich nicht nur alle auf der Bühne beteiligen, sondern auch alle Zuschauer. Der Schauspieler fingiert sein Spiel nicht, er heuchelt nicht, als sehe er seine Zuschauer nicht - im Gegenteil. Er spricht mit ihnen direkt, er fordert sie zur Teilnahme auf und befreit sich so von den imaginären Raum-, Zeit- und sogar Handlungseinheiten um höherer Wirkungseinheit willen. Deshalb ist ihm jedes Mittel recht und keines fremd. Nicht bloss, dass er spielt und sein Spiel oft kommentiert, sondern er singt auch, tanzt, und manchmal jongliert er sogar. Man könnte ob des Durchbrechens traditioneller Grenzen zwischen den Genres stutzig werden, aber so ist es eben. Hier bricht eine noch ältere Tradition durch als die der eng beschränkten Genres. Die alte Volksbühne vereinigte in sich seit jeher die allverschiedensten Schaelemente," schrieb Jan Vladislav in "Mannomann".