

Für ein lebendiges Marionettentheater

Autor(en): **Seewald, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **25 (1938)**

Heft 12

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86743>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Für ein lebendiges Marionettentheater

Die Ursache für die tiefe Lust am Marionettenspiel gilt es hier nicht zu untersuchen und nicht, ob es noch lebendig ist in den Schichten des Volkes, die wir als die primitiven bezeichnen, oder in Völkern, denen wir diesen, heute als lobend empfundenen Beinamen geben. Ueber das erste Thema liesse sich ein Buch schreiben, das zweite erledigt sich durch Evidenz für den, der auch nur Italien bereist hat.

Aber ob wir, ein Geschlecht, belastet mit dem Geschenk oder dem Fluch der Reflexion, die Möglichkeit haben, es für uns zu neuem Leben zu erwecken, dies ist unsere Frage.

Es ist nämlich die Sehnsucht danach noch kein Beweis, sondern höchstens eine Entschuldigung für dilettantische Versuche. Fluchen wir hier endlich einmal öffentlich dem «Idealisten», der, meinend, dem platten Materialisten überlegen zu sein wie ein Adler einer Sau, mehr als ein Jahrhundert hindurch die Hierarchie der Werte schlimmer durcheinandergebracht hat als jener, so dass wir den traurigen Zeitraum, an dessen Ende wir nun entsetzt stehen, ebensogut den des Idealismus wie den des Materialismus nennen dürfen. (Schliesslich fand auch der Materialist, dass eine gebratene Gans «etwas Ideales» sei.)

Um es gleich zu sagen, wir möchten Realisten sein, die versuchen, die Tatsachen dieser Welt weder zu leugnen noch umzufärben, sondern sie einzuordnen nach ihrem Wert und so gleich die Möglichkeiten prüfen, ob dies oder jenes es in ihr ist.

Der «Idealist» ist der fahrende Ritter, der den geistigen Schillerkragen herabgeschlagen, wie jener, das Visier hoch, für «gesundheitliche Kleidung» wie für «Volkstrachten» kämpft, «die Kunst dem Volke» schenken möchte wie die «Volkskunst» dem Gebildeten und durch sein nur auf dies eine Ziel gerichtetes Streben, das er jeweils für das absolut höchste hält, eine an sich gute Sache auf das falsche Gleis schiebt, wo sie dann, um im Bilde zu bleiben, stehenbleibt und ranzig wird wie ein verschobener Waggon Butter.

Das Marionettentheater ist immer in Gefahr, eine Beute dieser «Idealisten» zu werden. Dies, wenn möglich, zu verhindern, soll der Sinn dieser Zeilen sein.

Das Theater unserer Zeit ist psychologisches Theater (denn wir entkommen der Zeit nicht) und deshalb auch naturalistisches Theater. Es ist so schlecht wie es ist, weil es an Naturalismus mit dem Kino nicht wetteifern kann, und andererseits in uns allen das Bewusstsein lebt, dass die so ganz privaten Schmerzen, die auf ihm dargestellt werden, eigentlich nicht mehr aktuell sind. (Wer vernünftig ist, geht in die «Zauberflöte» oder in «Aida».)

Das Marionettentheater dagegen kann nicht psychologisches Theater sein und nicht naturalistisches, denn seine Akteure können Schmerz und Lust nur pantomimisch ausdrücken, und den eindeutigen Stempel ihrer Charaktere tragen sie von der Hand ihres Schnitzers so unveränderlich durch das Stück hindurch, wie die antiken Schauspieler ihre Masken; ihre Bewegungen sind niemals naturalistisch.

Marionetten sind wie Affen nur menschenähnlich. Beleidigen uns aber diese dadurch, dass sie menschliche Verrichtungen der beschämenden Lächerlichkeit preisgeben, so entzücken uns jene dadurch, dass sie auch der kleinsten, deren sie fähig sind, eine rührende Wirkung verleihen, ja mehr, eine Würde, oder um mit Kleist zu reden, eine Grazie, wie sie «in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten scheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder auch in dem Gotte».

Da wir nun also gesehen haben, welche Stücke a priori die Marionetten nicht spielen können, schauen wir uns an, was sie spielen könnten. Es bleiben nur zwei Kategorien übrig: die Burleske und das «metaphysische Theater». Beide haben es nicht mit Individuen zu tun, sondern mit Typen: mit dem Geizigen, dem Verschwenker, dem Verliebten, dem Hanswurst, mit dem Guten und dem Bösen.

Wenden wir uns zunächst der zweiten zu, denn hier ist das Schlachtfeld unseres «Idealisten» und sein Schlachtruf: Märchen und Mysterienspiele!

Wer von uns liebte nicht Märchen, wer wünschte nicht in einer Welt zu leben, in der Mysterienspiele möglich sind? Aber wir wissen, dass dramatisierte Märchen sofort ihres metaphysischen Zaubers entkleidet sind und nur noch für Kinder ihren Reiz behalten, und wer vom furchtbaren religiösen Ernst unserer Tage auch nur einen Hauch verspürt, der Entscheidungen verlangt, bei denen das Aesthetische zu einer lächerlichen Kategorie wird, kann sich des unbehaglichen Gefühls, dass durch die Aufführungen solcher «religiöser» Spiele eben der Entscheidung ausgewichen wird zugunsten einer ästhetischen Spielerei (wo es bis zur Blasphemie übrigens nur eines Regieunfalls bedarf) nicht erwehren.

Wir sind Realisten! Weder ein Teufel mit Schwanz und Klauen, noch der «Knochenmann» erschrecken uns mehr, uns, die wir beide heute in, weiss Gott, furchtbare Form wirksam sehen. Wir können nicht zurückkehren in der Mutter Schoss, weder mittelalterliche Menschen werden, noch Primitive, noch Kinder.

Sollen wir also auf die Metaphysik Verzicht leisten? — Nein, durchaus nicht, und möglich erscheint uns das — «Zaubertheater». Indem wir Gott und seine Engel aus

dem Spiel lassen, bleibt es uns unbelassen, Götter und Geister nach Bedarf einzuführen.

Auf dem Marionettentheater besteht zu Recht ein Zwischenreich, dessen Prinzip die Verwandlung sein sollte — was Handlung voraussetzt. Hier ist das Rhodus, auf dem ich unsere Surrealisten einlade zu tanzen. Doch ich mache sie darauf aufmerksam, dass die Bühne ein sehr glattes Parkett ist: der bare Unsinn, ob er gleich Tiefsinn sein soll, führt hier zur Katastrophe: er langweilt. Und Langeweile ist die schwerste Theatersünde, die von dem hier einzig zuständigen Richter, dem Publikum, nicht vergeben wird.

Doch scheinen mir die Maler, und zwar die «Dichter» unter ihnen, zweifellos berufen, die Marionettenbühne zu ihrem Theater zu machen, da, wie wir gesagt haben, die Verwandlung sein Prinzip sein sollte. Das langgezogene «Ah» der Bewunderung, wenn der Vorhang vor einer immer neuen Szene aufgeht, wird ihre Belohnung sein, einer Szene, auf der man durch die Luft fährt ohne Maschine, wo Inseln aus dem Meer steigen und versinken, wo Sonne und Mond aufgehen, Tiere und Ungeheuer lustwandeln, Blumen sprechen und Schiffe von brüllenden Wellen verschluckt werden, auf der nach Belieben Türken und Heiden, Griechen und Barbaren, Götter und Helden, Feen und Zauberer auf- und abtreten und wo da keinerlei Schwierigkeit herrscht, weder des Kostüms, noch der Physiognomie.

Ist also so die Dekoration von allergrösster Bedeutung (und ich rechne dazu auch die farbige Erscheinung der Puppen), so ist ein zweites wichtiges Moment die Musik. Man sollte kein Marionettenstück aufführen ohne sie. Sie führt als Vorspiel den Zuschauer ein in das irrationale Reich der Puppen, sie erhält ihn darin.

Soviel über das «metaphysische Theater». Ueber die Burleske, die Posse oder Farce braucht wenig gesagt zu werden. Auf der Marionettenbühne ist sie nur der etwas geringere Bruder der höheren Gattung, da sie profitiert vom irrealen, unwiderstehlichen Zauber der Akteure. Ihrer Tollheit ist keine Grenze gesetzt, da auf offener Szene gehängt, geköpft und gemeuchelt werden kann ohne Grauen zu erregen; sie darf auch unbekümmert von aristophanischer Derbheit sein (und nur unser präziöser Idealist wird sich ärgern). Die Zote verbietet uns der Geschmack.

Die Köpfe der Puppen seien von grösster Einfachheit; eindeutig im Ausdruck und dem Grotesken näher als dem Naturalistischen. Das Edle sei keineswegs ausgeschlossen.

Die Bewegungen seien bestimmt und eindeutig; niemals dem Zufall überlassen oder zapplig: Sie werden dann, ihrem eignen Gesetz folgend, dem der Schwere nämlich und wiederum dem seiner Aufhebung (die Puppen sind «antigrav», sagt Kleist), ausdrucksvoller sein und schwebender als je eine einem Mimen oder Tänzer gelang.

Das Marionettentheater hat ein klassisches Repertoire, zu dem als erstes der Urfaust gehört, kleine Opern von Mozart und Goldoni, Komödien von Hans Sachs und Poggi — und herrlich ist es, dann und wann etwas davon zu sehen. Leben kann es nicht davon, ebensowenig wie das grosse Theater von Shakespeare und Molière. Es braucht neue Stücke.

Wie sie nach meiner Meinung beschaffen sein sollten, habe ich versucht, oben zu skizzieren. Ich appelliere an die «Dichter» unter den Malern und an die «Maler» unter den Dichtern. Und meine Meinung ist nicht aus der Luft gegriffen, denn sie beruht auf der Erfahrung, die ich — sei es mitbeteiligt oder als Zuschauer — in zwei Spielzeiten des «Marionettentheaters Asconeser Künstler» gesammelt habe.

Hier folge sein buntes Programm, für das als unermüdlicher und aufopfernder Regisseur Jakob Flach zeichnet:

«Notturmo», eine neuzeitliche Harlekinade von Richard B. Matzig, «Kaspars Bekehrung» von Jakob Bühner, «Der tapfere Cassian» von Arthur Schnitzler, «Das Nusch-Nuschi», ein burmanisches Puppenspiel von Franz Blei, «Die Liebesgötter» von Amarylles Maus, «Eine halbe Stunde Literaturgeschichte» (lit. Parodien), «Der Bärenhäuter» (nach dem Grimmschen Märchen) von Jakob Flach, «Die Entführung Europas», ein mythologisches Lustspiel von Richard Seewald, «Ti und Hapschisut oder Der Stein der Weisen», eine ägyptische Farce von Richard Seewald.

Die Puppen, unter denen sich Meisterstücke befinden, schnitzten die Bildhauer Müller, Misha Epper, Scherzmann, Flach. Die Dekorationen malten Epper, Pauli, Flach, Davringhausen, Halasz, Henninger. Für seine beiden Stücke verfertigte der Verfasser dieser Zeilen sowohl die Puppen wie die Dekorationen. Die Musik lag in den Händen der Geschwister Braun, erfindungsreich und gewandt im Verwenden exotischster Instrumente. Roy Moser schuf uns die famosen Tiere. Die ungenannte Schar der Puppenlenker führte und lernte Maria Kaiser mit grossem Geschick an. Unter den Sprechern hatte das Theaterchen das Glück, einige lyrische und komische Genies zu besitzen.

Richard Seewald (Ronco)