

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 2

Artikel: Humm's Marionetten
Autor: Humm, R.J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-26307>

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: 13.03.2025

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



Bühnenbild und Puppen von Ambrosius Humm zu dem Marionettenspiel «Der Ritter zwischen Stern und Blume» von R. J. Humm,
Photo: Doris Gattiker

H U M M ' S M A R I O N E T T E N

Von R. J. Humm

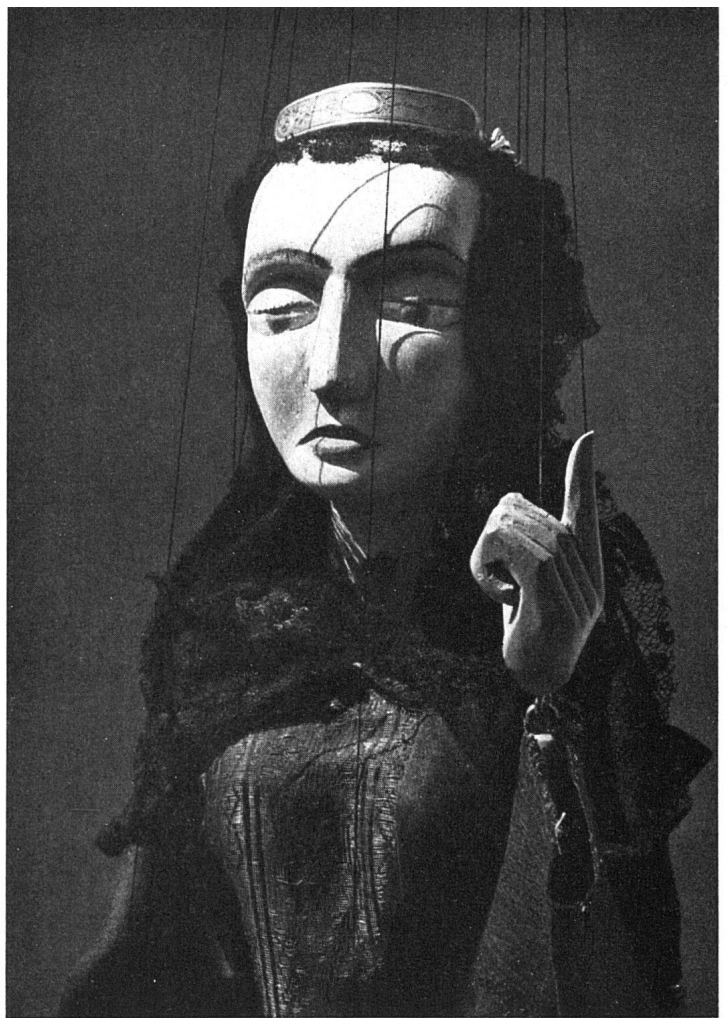
Die freundliche Bitte der Redaktion vom «Werk», mich über unsere Marionettenspiele zu äussern, versetzt mich in Verlegenheit. Wir wissen nämlich nicht, was wir mit ihnen künstlerisch vertreten, welchen Prinzipien wir folgen, welchen Stil sie darstellen; denn unser Bestreben ist ja nur, uns zu unterhalten. Wir haben theoretisch nichts zu bieten, das uns bewußt wäre. Am liebsten möchten wir aufgefaßt werden als eine Familie, die sich mit Marionettenspielen abgibt, so wie es andere Familien gibt, die Musik treiben. Während aber eine solche, zu Terzetten und Quartetten sich vereinigende Familie ihre Instrumente vom Geigenbauer und ihre Notenblätter vom Musikalienhändler bezieht, macht es uns Spaß, unsere Instrumente selber herzustellen, also die Bühnenbilder, die Puppen und die Texte. Wir würden auch die Musik selber schreiben, wenn wir etwas von dieser Kunst verstünden; in diese Lücke ist unser Freund, der Komponist Hans Rogner, eingesprungen, der seit Jahren zu unserem marionettistischen Kollektiv gehört. Dieses Kollektiv setzt sich zusammen aus einem Kern von Produzenten und einem weiteren Kreis von Reproduzenten, nämlich von Puppenführern, Sprechern und Musikern. Der stabilste Teil dieses Kreises sind die Puppenführer; Sprecher und Musiker wechseln

je nach Bedarf und Gelegenheit. Während die Sprecher, ihrer Aufgabe gemäß, Erwachsene sind, haben sich die Puppenführer, seit Jahren immer dieselben, erst in jüngster Zeit so weit entwickelt, daß man anfangen kann, sie zu den Erwachsenen zu zählen. Noch vor wenigen Jahren waren es Kinder, und nur der Umstand, daß die zunehmende Verlängerung ihres Körpers sie von Mal zu Mal unter der Zimmerdecke immer bedenklicher sich bücken ließ, hat uns schließlich bewogen, die freundliche Einladung der «Gesellschaft Zürcher Marionetten» anzunehmen und in einem öffentlichen Theater aufzutreten, wo ihnen, nebst dem Ansporn durch eine verständnisvolle Protektion, auch der Vorteil einer rationellen Bühnenkonstruktion zustatten kam.

Wir sind also als rein privates Unternehmen herangewachsen, und auch heute noch steht und fällt der ganze Betrieb mit dem Interesse, das mein Sohn Ambrosius am Marionettenspiel nimmt. Seine ersten Versuche waren noch kindlich; sie reiften mit den Jahren, und heute kann man sie zeigen. Ohne dieses Interesse hätte sich wahrscheinlich keiner von uns mit Marionetten je abgegeben und ich hätte nie ein Puppenspiel geschrieben. Anreger des Ganzen ist also Ambrosius Humm, seines Alters 21 Jahre.

Nun muß ich aber gestehen, daß obschon ich mit meinem Sohn im gleichen Haushalt wohne und ihn täglich sehe und auch die Erlaubnis habe, ihn in seinem Zimmer zu besuchen, ich doch nicht die Gesichtspunkte anzugeben vermag, nach denen er arbeitet. Wir teilen uns hier in die selbe Unbeholfenheit, denn ich könnte die, nach denen ich meine Puppenspiele mache, auch nicht angeben. Höchstens wird gelegentlich ein negatives Urteil unter uns laut. Wohlmeinende Ratgeber möchten uns dies oder jenes aufdrängen, und falls es nicht zu uns paßt, versuchen wir, uns darüber klarzuwerden, warum wir es ablehnen müssen. So wissen wir etwa, daß wir alles vermeiden wollen, was wir «Puppenstube» nennen; wir sind auch dagegen, daß man auf das kleine Theater die Gesetze des großen übertrage: wir wollen nicht «verkleinertes Stadttheater» spielen. Doch nach welchen Gesetzen das kleine Theater sich zu halten hat, das vermögen wir wieder nicht anzugeben. Wir haben das Gefühl, wir seien gegen den Naturalismus; das trifft auch für die Bewegung zu. Unsere Puppen haben alle die Möglichkeit, die Füße zu heben und zu setzen, also die Gangart des Menschen nachzuahmen; aber wir haben erfahren, daß das Torkeln, in das sie dabei unvermeidlich geraten, beim Zuschauer Assoziationen erweckt, die vom eigentlichen Inhalt unserer Stücke ablenken. Wir führen die Puppen senkrecht über den Boden hin und lassen sie überhaupt sich sehr sparsam bewegen. Auch an der reinen Akrobatik, an den Virtuosenstücken, wie Teatro dei Piccoli sie zeigt, haben wir als Produzenten keine Freude; wenn wir auch als Zuschauer das größte Vergnügen daran haben. Und ich glaube, das kommt daher: Unsere Puppenspiele, Text und Figuren, sind aus dem Geiste der dramatischen Handlung geboren und diese aus dem Geiste der Musik. Unsere Puppen sind Musikinstrumente, die durch das Wort angesprochen werden. Ich bemerke hier, daß ich diese Behauptung nur im Vorbeigehen aufstelle; ich möchte um alles nicht, daß sie sich fixierte und zum Klischee für die Charakterisierung unserer Art würde. Ich vermute aber, daß dies doch der Grund sei, warum wir z. B. den Hans Joggel für unsere Spiele nicht verwenden können. Er ist die unmusikalischste Figur die sich denken läßt und bezieht gerade aus ihrer Unmusikalität ihre groteske Wirkung. Hingegen haben Shakespeare'sche Narren im Rahmen unserer Experimente sich sehr geeignet gefunden, sich auf das Puppenmaß reduzieren zu lassen. Es sind musikalische Narren.

Dies sind einige Versuche, die Sache klarzumachen; ob sie es wurde, frage ich mich freilich. Vielleicht kann man auch sagen, wir seien auf das Magische aus. Das gilt wenigstens insofern, als sich feststellen ließ, daß eine gewisse Verhaltenheit der Bewegung bei der Puppe ungemein viel suggestiver wirkt als ein allzufreies Hampeln und Strampeln. Natürlich gibt es burleske Partien und Figuren, die nicht dem Gesetz des Magischen unterliegen, sondern ihren Reiz von der drolligen Burschikosität der Bewegung herhaben. Auch bei diesem Begriff des Magischen muß ich übrigens eine Einschränkung



Puppe der Königin Hildegard von Irland

Photo: Leonard von Matt, Buochs

machung machen. Wir haben keine Freude an dem magischen Effekt, der durch die Verwendung von Geometrie und Mechanik erzeugt wird. Wir lehnen den von den Urzeiten her sich ableitenden germanisch-geometrischen Stil ab, wie er im Aufsatz von Kleist über die Marionette oder in den Versuchen von Schlemmer wieder vertreten wird. Wir sind Humanisten. Das klingt etwas verstiegen, wenn man über Marionetten schreibt; aber ich muß mich doch irgendwie mit Begriffen behelfen.

Was nun die Gestaltung der Puppen und der Dekors betrifft, so kann man vielleicht sagen, daß sie eher als geometrischen Stil malerischen Stil haben. Mir scheinen sie von der Farbe her empfunden zu sein; die Modellierung der Gesichter ist auf Schatten- und Farbeneffekte hin angelegt, und zwar auf solche, die durch die Ausbuchtung des Materials gewonnen werden, nicht durch die Überschneidung von Flächen und Kanten. Ich weiß nicht, ob ich mich damit glücklich ausdrücke; aber ich glaube, dies sei ein Unterscheidungsmerkmal unserer Puppen. Auch die Wahl der Kleiderstoffe wird auf ihren malerischen Effekt hin getroffen, wobei nicht vom Kontrast, sondern von der Nuance ausgegangen wird; und natürlich wird auch hierin kein Prinzip befolgt, sondern einfach der eigene Farbensinn walten gelassen. Gerade wie ich schreibe, sehe ich in meinem Zimmer an der Wand gegenüber dreizehn ältere Puppen

pen meines Sohnes, und sie bilden eine kleine Farbensymphonie reich nuancierter Töne. Die Bekleidung setzt sich fast ausschließlich aus Fetzen zusammen, die aus alten Familienbeständen zusammengekratzt wurden. Wert wird darauf gelegt, daß die Bekleidungsdetails nur angedeutet seien. Es wird also nicht gehäkelt und gebördelt – das ist Frauenarbeit –, sondern geworfen und gebauscht, das Ganze, wie man so sagt, hingeschmissen. Verführe man anders, so lautet die Erklärung meines Sohnes, so würde man eben Puppenstube machen. Ein Wort ist bei ihm sehr verpönt: «Kunstgewerbe». Da ich kein Kunstgewerbler bin, kann ich nur vermuten, was damit gemeint sei. Ich glaube, man versteht darunter die Ausübung einer Kunst nach angelernten Regeln, die als nützliche Anweisung gemeint waren, aber dann verabsolutiert und schablonisiert wurden, derart, daß das Gebilde oder Kunstwerk nur die Regeln der Schule, aber nicht die eigentliche Kunst des Schöpfers zum Ausdruck bringen. Von solchen Regeln hält man also bei uns nichts, und ein Lehrbuch, wie Puppen herzustellen seien, wird man von meinem Sohn wohl nie erhalten können. Das geht alles sozusagen nach Laune, und die Einheit in diesen Launen mag dann durch jenen Organismus geregelt sein, den man die Persönlichkeit des Menschen nennt. Eines allerdings hat mein Sohn im Lauf der Jahre immer besser gelernt, und zwar von anderen gelernt: auf das Technische der Puppen zu achten. Die ersten Puppen waren noch sehr improvisierte Gebilde von dünner, länglicher Gestalt; die Köpfe aus geknetetem Papier, die Körper aus Spulen, die Glieder aus dünnen Kartonröhren. Auch die ersten geschnitzten Puppen waren noch unsäglich primitiv und mehr ein malerisch-plastisches Ungefähr,

von allerdings sehr charakteristischer Profilierung und Typisierung. Erst in den letzten Jahren begann mein Sohn das technische Detail zu pflegen, die sorgfältige Bearbeitung der Gelenke zum Beispiel, die früher noch viel zu wünschen übrig ließ. Und natürlich wird jetzt von jedem Kopf erst eine Skizze angelegt.

Vielleicht noch ein Wort über die Charaktere und die Typen dieser Puppen. Es sind liebliche darunter und lustige. Die lieblichen sind einfach lyrisch; die lustigen sind humoristisch, aber nie sarkastisch. Auch wo sie Karikaturen sind (nie von Leuten, sondern von Typen), wird an diesen Typen nicht nur das Aktuelle gesehen, z. B. das Kleinbürgerlich-heutige, sondern auch jene Elemente an ihnen, die sie noch vom Rokoko, von der Renaissance und von der Gotik herhaben; und ich glaube, damit habe ich eine glückliche Formulierung seiner Art gefunden. Sie ist eine Synthese von Formelementen, die sich durch mehrere Generationen in ihm summiert haben; er verarbeitet ein Erbe; er stammt ja auch von Mutterseite von einer Familie ab, in der die Beschäftigung mit Kunstdingen von jeher gepflegt wurde.

Alles in allem läßt sich sagen, unser Theater sei organisch gewachsen, aus der Freude an der Sache, ohne Absicht, Schule zu machen oder Stil herzustellen. Wir sind keine Expressionisten, keine Kubisten und keine Surrealisten – soviel wissen wir. Aber was wir eigentlich sind, das können wir gar nicht klar sagen; wir fühlen uns einfach wohl in einer Zeit, die wenig auf Ismen gibt und jeden frei läßt, seine eigenen Wege zu gehen, und auf einem Gebiet, das von der Kritik und der Diskussion noch wenig berührt ist.

Schlußbild des Marionettenspiels «Der Ritter zwischen Stern und Blume» von R. J. Humm

Photo: Doris Gattiker

