Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 4

Artikel: Die Ascona-Marionette
Autor: Flach, Jakob
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24258

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

April 1943

WERK

30. Jahrgang Heft 4

Schlußbild aus den «Schatzgräbern» (Flach)

DIE ASCONA-MARIONETTEN

Reflexionen nach einem Gastspiel in Zürich

von Jakob Flach

Nach Ascona zurückgekehrt, freuen wir uns, die vertrauten Puppen auspacken und an ihre alten Plätze hängen zu können. Man streichelt dem Misantropen Surbeck sein blasses Vollmondgesicht, knipst dem grinsenden Grappa den Zeigfinger auf die freche Nase und ist froh, wieder hinter der heimischen Bühne zu stehen und all die Spannung, Arbeit und Betriebsamkeit der Stadt hinter sich zu haben. Dem zynischen Herrn Chapeau, der eher den Kopf verliert, als höflich den Hut zu ziehen, flüstert man ins Ohr: Es war ein Erfolg, wir haben vielen eine Freude beschert und sind ohne Schulden und Defizit nach Hause gereist. Denn es war ein Wagnis, unsere hölzernen Zöglinge in die große Welt einzuführen, das Publikum ist ein Faktor, dem keine Wahrscheinlichkeitsrechnung beikommt, der Apparat ist groß, die Spesen häufen sich, und die Zahl der Sitzplätze darf nur klein sein, damit Auge und Ohr der Zuschauer erreicht werden können.

Eine verbreitete Ansicht lautet, das Marionettenspiel sei reizend für Kinder und primitive Seelen. Andere betonen seinen Kammerspielcharakter, das heißt, sie behaupten, daß nur ein kleiner Kreis von Kennern und Liebhabern sich für die Puppenbühne interessiere; der Großteil der Mitmenschen aber meidet das Spiel mit den hölzernen Figuren als veraltet und überholt von Kino und modernem Theater und bringt sich durch dieses Vorurteil um einen Genuß und einen Gruß aus

einer heiteren Welt. Seit sieben Jahren sind die Ascona-Marionetten an der Arbeit, das Gegenteil zu beweisen: Die Besucher sind größtenteils Erwachsene; der Kreis der Anhänger erweitert sich ständig; als letztes Argument können wir beifügen, daß in Zürich eine Kompagnie bei uns zu Gaste war, Soldaten, die, hauptsächlich technisch und weniger musisch interessiert, ohne je Marionetten gesehen zu haben, freudig überrascht und begeistert das Spiel auf sich wirken ließen, mit dem Bewußtsein, sich nicht nur amüsiert zu haben, was einer treffend in diese Worte faßte: Man lacht den ganzen Abend und geht nachdenklich nach Hause.

Man fragt sich nun nach dem Grund der Wirkung auf alle Volksschichten und Bildungsstufen; man fragt sich, warum Figuren, die an Fäden hängen, mit hölzernen, durch Scharniere verbundenen Gliedern, mit übertrieben großem Kopf und großen Händen, auf Kinder und Gelehrte, auf Handwerker und Hausfrauen, auf Künstler und Techniker so herzbewegend wirken können. Die Puppen hängen an Fäden, das Schwergewicht ist aufgehoben, die ganze Erdenschwere, die den Menschen am Boden kleben läßt, ist unwirksam geworden, sie können schweben, fliegen, in die Luft klettern, sie haben Möglichkeiten, sich zu bewegen, wie sie dem Schauspieler der großen Bühne fehlen. Ein anderer Grund ihres geheimnisvollen Zaubers liegt darin, daß *zwei* Menschen der Marionette zum Leben verhelfen: der eine bewegt die Glieder, indem er an den Fäden zupft – darin sind die Frauen sensibler und einfühlungsfähiger; der andere leiht dem toten Wesen seine Sprache, und bei gutem Zusammenspiel und gegenseitigem Ergänzen entsteht aus Sprecher und Führerin ein drittes, völlig neues Wesen; und wenn es noch möglich ist, beim Verteilen der Rollen auf Charakter und Temperament der Spieler Rücksicht zu nehmen, so wird die Illusion, die Puppe sei ein lebendiges, selbständiges Geschöpf, so groß, daß man glaubt, die steifen Finger regen sich; die Figur runzelt die Stirn, verzieht die Mundwinkel, und wenn Herr Süßtrunk beim Aufgehen des Vorhangs das Lied vom traurigen Gärtner singt, bewegen sich, mit dem rhythmischen Wiegen des Kopfes, seine Lippen. Daß das gelingt, ist Sache der Übung, des guten Zusammenspiels, die wichtige Voraussetzung für eine Aufführung, aber nicht alles. Bei der Generalprobe in Zürich war die technische Leistung von Sprechern und Führern so vollkommen, daß uns Angst wurde vor einem Abgleiten in Routine und Mechanisierung. Es fehlte noch etwas; das brachte dann die Première: die Beseelung durch innere Spannung und Intensität.

Wir besuchten kürzlich ein Puppenspiel von polnischen Soldaten. Das technisch primitivste, was man sich denken kann: Köpfe aus Papiermasse geknetet, bunt gekleidete Körper, baumelnde Arme und Beine, auf sichtbare Stöcke montiert, die von unten rhythmisch zu Gesang und Musik bewegt wurden. Der Eindruck war überraschend und nachhaltig, ohne daß man wußte, warum. Begab man sich aber hinter die Bühne, so löste sich das Rätsel: eine Atmosphäre von Spannung herrschte hier, die Intensität der Spieler sprang über auf die Zuschauer, und der menschliche Wille, das menschliche Herz, die dahinterstanden, bewirkten diese Ergriffenheit; denn eine raffinierte, der Stockpuppe weit überlegene Schaufensterpuppe, ein Roboter mit hundert Feinheiten der Bewegung, lassen kalt und befruchten die Phantasie nicht, sondern regen höchstens das technische Interesse an. Die Intensität der Spieler, ihre Liebe und Besessenheit, hauchen den Marionetten erst Atem und Leben ein, und das Unfaßbare, künstlerisch Ergreifende ist, daß die Figur dem leitenden Menschen entgleitet und selbständig wird, daß durch innere Verarbeitung des Textes das Spiel aus dem Unbewußten der Führerin heraus bereichert wird; eine leichte Kopfbewegung, ein Drehen der Hand vervollkommnen die Illusion des Zuschauers derart, daß er das Maß für Größe von Bühne und Puppen vollkommen verliert und die Hand eines Spielers, der im Eifer zu tief greift, für die Hand eines Riesen oder Gottes hält.

Die letzte und größte der Komponenten vielleicht, die diese rätselhafte Wirkung auf den Zuschauer hervorbringen, ist der Gegensatz zur Bühne des lebenden Schauspielers. Die Puppenbühne ist keine Kopie des großen Theaters, keine verkleinerte Wiederholung, sie gehorcht anderen Gesetzen und hat andere Wirkungen. Im Theater sitzt man und läßt als passiver Zuschauer das Spiel der Mimen auf sich wirken. Bei den Marionetten muß unsere Phantasie aktiv sein: Die Eindrücke auf Auge und Ohr müssen kombiniert werden, Bewegung der Puppe und Rede des unsichtbaren Sprechers müssen im Hirn synchronisiert werden; wenn man bei einem Vortrag den Sprecher nicht sieht, seine Mimik und Gesten, so erheischt das größere Konzentration; es ist Tatsache, daß ein Stück auf der Puppenbühne eine gewisse Länge nicht überschreiten darf, da die Aufmerksamkeit des Zuschauers sehr in Anspruch genommen wird, und auch die Arbeit hinter der Bühne auf die Dauer an Spannung verlieren würde. Auch das Publikum wird also zum Mitarbeiter, und für Gäste, die zum erstenmal Marionetten sehen, ist der Anfang nicht leicht, das haben wir in Zürich gemerkt: Der erste Akt des Stückes, der bei unseren Habitués in Ascona am besten wirkt (durch die verhaltenen, kleinen, angedeuteten Bewegungen beim Singen und Zeitungslesen, im Dialog und beim Kartenspiel), war für manchen Neuling ein Vorwärtstasten zum Verständnis. Wer aber den Sinn erfaßt hat und offenen Herzens sich dem Zauber der Marionette hingibt, wird bald, wie wir hinter der Bühne, in deren Bann geraten und nicht mehr davon loskommen, und so geschah es, daß während eines Gastspiels von sechs Tagen einzelne das selbe Stück zwei- und dreimal besuchten.

Auf der Bühne des großen Theaters sehen wir einen menschlichen Kollegen vor uns, der versucht, entsprechend seiner Rolle, mit Maske, Geste und Einfühlung einen andern darzustellen, und doch wird er immer più o meno sich selber spielen. Wenn die Schauspieler von heute in griechischem Kostüm eine griechische

Fotos H. U. Brechbühl, Zürich *Der Regisseur (Jakob Fla*

Tragödie aufführen, so ist dies eine Verkleidung, die oft in einem Mißverhältnis zur Wirkung des Textes steht; am nächsten Tag aber treten sie als Amerikaner in einem modernen Stück auf, in einem zeitlosen Werk von Shakespeare, als chinesischer Gott oder als Pantalone; man kennt den bürgerlichen Namen des Helden, man kennt seine besten Rollen, bewundert seine Fähigkeit, in fremde Charaktere hineinzuschlüpfen. Im Gegensatz dazu arbeitet die Marionettenbühne mit Typen. Die hölzerne Puppe wird nur eine Rolle spielen, die sie ganz verkörpert; der Pessimist Surbeck bleibt seinem einseitigen Charakter, der nur aus einem einzigen Charakterzug besteht, treu, der Geck bleibt Geck, und der Geizkragen ist nur geizig. Dies ist bedingt durch den Mangel an Mimik, deren der Holzkopf nicht fähig ist, durch die Beschränkung der möglichen Bewegungen; aber das sind keine Mängel: durch das Abstreifen des Unwesentlichen, durch Vermeidung kleinlichen Beiwerkes kann eine steife Puppe zu übernatürlicher, phantastischer Wirkung gelangen.

Ein weiterer Unterschied zur großen Bühne besteht in der Anonymität. Die kleine Figur vorne auf den Brettern erntet den Beifall, empfängt den Blumenstrauß, verneigt sich an der Rampe; wir aber hinter der Bühne sind ein namenloses Kollektiv, eine Gemeinschaft von besessenen Liebhabern ohne persönlichen Ehrgeiz, wir lieben unsere Puppen und freuen uns, wenn sie Erfolg haben, und dieser Erfolg hängt nicht ab von der Leistung eines Einzelnen, eines Stars, eines überragenden Künstlers, sondern von der exakten, freudigen Arbeit aller – und wenn Zeitungen und Kritiker Namen nennen, dann lächeln wir über die, die das Göttliche, Himmelanstrebende der Namenlosigkeit nicht begriffen haben, die Helden und Sterne sehen müssen und persönlichen Ehrgeiz als Triebfeder anbeten.

Wir reproduzieren hier zwei Bilder aus dem « Schatzgräber », den wir in Zürich spielten. Wir haben es gewagt, aus einem Repertoire von 22 Stücken dieses auszuwählen, von Märchen und Rokoko, von indischem, griechischem, chinesischem Milieu abzurücken und mit einem zeitgenössischen Stück das Publikum in der Stadt zu erfreuen. Wir suchten bewußt, mit ziemlich realistischen Mitteln bei Puppen und Ausstattung, eine überrealistische Wirkung zu erzielen, sozusagen auf unsere Weise ein Märchen zu spielen und dabei in einem lustigen Stück einige Sätze zu sagen, die auch noch nach der Vorstellung ihre Wirkung tun werden. Ein kurzes Gastspiel kann keinen Gesamteindruck von unserer Arbeit, keinen Einblick in die vielseitigen Möglichkeiten geben, die die kleine Bühne bietet, und vielleicht wird es, nach diesem ersten kurzen Versuch bald möglich sein, mehr zu zeigen aus der Reihe unserer Spiele, um neue Freunde zu gewinnen für diese liebenswürdige Kunst, die, ohne oberflächlich zu sein, heiter und beschwingt herausführt aus dunkler Zeit in eine singende, sonnige Welt.