

# figura <sup>m</sup> 59

Zeitschrift für Puppen- und Figurentheater Revue pour le théâtre de marionnettes

unima suisse

Figurentheater VAGABU

## KRATOCHVIL

- eine panische Reise -

nach dem Comic von  
Nicolas Mahler



mit  
Pierre Claitman  
Philippe Minella  
Christian Schuppli

Regie  
Marc Feld



*aktuelles thema  
thème actuel  
Die visuelle Sprache  
im Plakat  
Le langage visuel  
de l'affiche*

# editorial

*Geschätzte Leserin, geschätzter Leser*

*Über das Figurentheater ist eine Vielzahl von Fachliteratur vorhanden, hingegen zu seinem Plakat gibt es bis jetzt noch keine Untersuchung. Korinna Schuppli hat sich in ihrer kulturgeschichtlichen Diplomarbeit an der Fachhochschule Nordwestschweiz für Gestaltung und Kunst in Basel diesem Thema angenommen und versuchte Tendenzen herauszukristallisieren. Für figura wurde die Arbeit stark gekürzt.*

*Herbst ist die Zeit der Premieren. Wie vor einem Jahr hätte die aktuelle figura-Ausgabe ohne weiteres nur mit Kritiken gefüllt werden können – und trotzdem hätten zahlreiche viel versprechende Produktionen nicht berücksichtigt werden können. Wir präsentieren nun eine kleine aber feine Auswahl aus der Romandie und der Deutschschweiz.*

*Und noch kurz erwähnt sei an dieser Stelle, dass drei Schweizer Figurentheater-Bühnen ausgezeichnet worden sind: Die internationale Bodenseekonferenz hat vergangenes Jahr erstmals in der Sparte Kinder- und Jugendtheater Förderpreise verliehen. In die Ränge kamen das Figurentheater PhiloThea mit «Himmel im Bauch», das Theater Fleisch + Pappe mit «Ein Schaf für's Leben» und die DALANG Puppencompany mit «Damit ich dich besser sehen kann». Herzliche Gratulation!*

*Wir wünschen Ihnen eine anregende und interessante Lektüre! Eveline Gfeller*

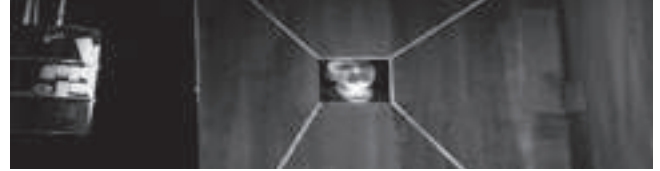
*Chères lectrices, chers lecteurs,*

*De nombreuses publications traitent du théâtre de marionnettes, mais, jusqu'à présent, aucune recherche n'a été menée sur ses affiches. Dans son travail de diplôme en histoire culturelle à la Haute Ecole Spécialisée d'Arts appliqués et d'Art, Korinna Schuppli a approché le sujet et tenté de dégager quelques tendances. Son travail a été fortement abrégé.*

*L'automne amène sa moisson de créations et de premières. Il y a un an, des critiques de spectacles remplissaient le cahier de figura. Cette année, on aurait sans autre pu récidiver, mais sans pour autant pouvoir tenir compte de nombreux spectacles prometteurs. Nous avons donc opéré un choix de quelques productions de Suisse romande et alémanique.*

*Trois compagnies ont été distinguées par des prix d'encouragement du théâtre pour l'enfance et la jeunesse de la Conférence internationale du Lac de Constance, décernés pour la première fois l'année dernière: Figurentheater PhiloThea pour «Himmel im Bauch», Theater Fleisch + Pappe pour «Ein Schaf für's Leben» et DALANG Puppencompany pour «Damit ich dich besser sehen kann». Toutes nos félicitations!*

*Nous vous souhaitons une lecture intéressante et stimulante. Eveline Gfeller*



# figura 59 1/08



## aktuelles thema thème actuel

Die visuelle Sprache des Figurentheaters im Plakat .....	4
Le langage visuel de l'affiche pour le théâtre de marionnettes ...	9

## schweiz aktuell suisse actuelle

«La populace villageoise tremble d'effroi» Théâtre de la Poudrière Neuchâtel.....	15
«Vaterbär und Findelmaus» Figurentheater Margrit Gysin.....	17
«Hans im Glück» Figurentheater Fährbetrieb.....	18
«Les enfants du Bing Bang» Guignol à roulettes Fribourg & Tango Théâtre Montpellier (F) 19	
«Ein Geschenk für den Zwergenkönig» Figuren- und Erzähltheater Birgit Gluth.....	21

## jubiläum anniversaire

30 Jahre / années Tokkel-Bühne.....	23
-------------------------------------	----

## in memoriam

Erinnerungen an / Souvenirs de Mariann Bösiger.....	25
Zum Gedenken an / En souvenir de Käthy Wüthrich.....	27

## figura therapeutica

Käthy Wüthrich, Klaus Harter: Das therapeutische Puppenspiel. Ein Spiegel der kindlichen Seele .....	30
Käthy Wüthrich, Klaus Harter: La thérapie par la marionnette. Miroir de l'âme enfantine.....	30
Märchen in der Psychotherapie. Träger des schöpferischen Entwicklungspotentials.....	31
Le conte en psychothérapie – vecteur du pontentiel créateur de développement .....	33

## ausstellung & buch / exposition & livre

«Wayang-Licht und Schatten»/«Wayang-Lumière et ombre».....	35
--	----

Impressum.....	35
Inserat / Affiche	
Kurskalender Sommer 2008 FigurenTheater-Kolleg Bochum. ...	36



## INSERATE

Kaufe besondere Puppen!

Für eine Ausstellung kaufe ich z.B. Klapp-Puppen, oder auch andere, die etwas Besonderes können – z.B. Huhn, das Eier legen kann, Puppe, die mehrere Gesichter hat oder Zunge herausstrecken kann, deren Hals länger wird, oder anderes. Bitte melden Sie sich.

Kontakt: Heinz Bömler, wahnsinniger Puppenspieler, 0049(0)2827 925580, service@heinz-boemler.com, www.viller-muehle.de

## THEATERMUSIK

*VON KOMPOSITION, ARRANGEMENT UND AUFNAHME  
BIS ZUR FERTIGEN CD*

Das Puppentheater Roosaroos übernimmt für Theaterprojekte die Produktion von Musik, Klängen und Geräuschen.

Stefan Roos  
Drosselweg 29  
5610 Wohlen  
056 622 04 21

info@roosaroos.ch  
www.roosaroos.ch

# aktuelles thema

## Die visuelle Sprache des Figurentheaters im Plakat

Korinna Schuppli

# 4

Anhand der Untersuchung einer Auswahl an Plakaten, soll auf folgende Fragen eingegangen werden: Welche visuellen Strategien gibt es im Figurentheaterplakat und weshalb? Welche Rolle nimmt die Figur ein? Welchen Einfluss hat die Tradition des Figurentheaters auf das Plakat? Welche Plakatsprache ist für das Figurentheater geeignet, welche weniger?

### Figurentheater- und Theater-Plakate im Vergleich – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Trotz Gemeinsamkeiten unterscheiden sich das Theaterplakat und das Plakat des Figurentheaters in einigen Punkten. Ein Theaterplakat muss von der darstellenden Kunst, die an Zeit und Raum gebunden ist, eine Brücke zur zweidimensionalen Bildenden Kunst schlagen. Das Figurentheater bedient sich der gleichen materiellen Mittel wie die Bildende Kunst und ist ihr dadurch näher. Hat diese Tatsache eine Auswirkung auf das Plakat? Die gestaltete Figur ist die vom Darsteller abgetrennte Rolle. Sie dient alleine dem Zweck der Darstellung und hat keinen autonomen bildnerischen Wert. Die Grenzen zwischen Plakat und Figurentheater werden also nicht kleiner. Jedoch kommt der Charakter eines Stückes bereits bildhaft in der Puppe zum Ausdruck. Das könnte ein Grund sein, weshalb die Figur auch heute noch zentrales Motiv des Plakates ist.

Im Gegensatz zum Theaterplakat zeigen sich im Figurentheater-Plakat die Strömungen der Bildenden Kunst nur sehr lückenhaft. Zu einer eigenständigen künstlerischen Ausdrucksform wie das Theaterplakat, das von Künstlern und Gestaltern entworfen wird, konnte es sich nicht entwickeln, sondern blieb eher zweckgebunden. Eine Ausnahme ist Osteuropa. Indem dort das Figurentheater zu einer staatlichen Institution wurde, waren auch die Mittel für Künstlerplakate vorhanden. Im restlichen Europa ist die Popularität dieser Theaterform geringer, folglich bleiben viele Plakatschaffenden lieber bei altbewährten Motiven und nahe an der Bühnenrealität. Durch die Verwurzelung des Figurentheaters in der Tradition kommen im Plakat vermehrt nationale Eigenheiten zum Ausdruck.

Das Plakat erschliesst dem Theater neue Möglichkeiten des visuellen Ausdrucks, die es auf der Bühne nicht hat. Das Figurentheater ist schon auf der Bühne sehr bildhaft und hat fast unbegrenzte Möglichkeiten. Man könnte behaupten, dass hier umgekehrte Relationen herrschen: das sprachbezogene Theater kommuniziert im Plakat durch komplexe Sinnbilder. Das Figurentheater ist hingegen schon auf der Bühne eine visuelle Metapher und hat tendenziell im Plakat eine verständliche Bildsprache. Wäre es aber nicht viel interessanter, diese zeichenhafte Bühnensprache auch im Plakat umzusetzen?

### Ein Überblick zum Plakat des Figurentheaters

#### Das Stückplakat

Die Aufgabe des Stückplakats besteht vor allem darin, das Interesse für eine bestimmte Thematik zu wecken, und einen Eindruck der Inszenierung zu vermitteln. Das Plakat des Figurentheaters besitzt eine Vielfalt an unterschiedlichen visuellen Sprachen.

#### Zeichnerische Plakate

Charakteristisch für diese Form ist eine zeichnerische Linienführung, die den persönlichen Stil des Künstlers zum Ausdruck bringt. Die Ausdrucksformen der Illustrationen sind sehr unterschiedlich: Das Plakat «Le Petit Poucet» (S. 5) ist eher realistisch, während das Plakat von «Der Untergang des Hauses Usher» (S. 5) surreal anmutet. «Kratochvil» (S. 1) ist im Comic-Stil gezeichnet.

Alle Illustrationen enthalten detailreiche Formen und feinen Linien. Bei «Kratochvil» und «Der Untergang» wird durch kontrastreiche Farbflächen ein Ausgleich geschaffen. Bei allen Plakaten, ausser «Der Untergang», ist die Schrift ebenfalls von Hand gezeichnet und dadurch stilistisch eng mit dem bildlichen Teil verbunden. «Kratochvil» hat durch die vertikalen Bildelemente eine statische Wirkung, während «Der Untergang» eher dynamisch erscheint.

Die Bildsprache ist sehr unterschiedlich. In den meisten Plakaten steht die Figur im Mittelpunkt. Das Beispiel «Der Untergang» zeigt ein Sinnbild: Die Federn des Raben, der als Botschafter des Todes gilt, bestehen bei genauerem Hinsehen aus menschlichen Körpern.

Die zeichnerische Umsetzung stellt weniger die Bühnenrealität als vielmehr eine Interpretation des Künstlers dar. Die expressive Linienführung ist ein idealer Ausdruck für Gefühle und eine subjektive Haltung. Dadurch sind viele Plakate dieser Gruppe eher kleinteilig und weisen wenig Kontrast auf, was für die Fernwirkung nicht von Vorteil ist. Der künstlerisch individuelle Stil ist oft weniger plakativ und für den eiligen Betrachter schwer verständlich. Andererseits kann ein spezieller Stil auch Neugier erwecken, oder es entsteht durch Details, die man erst bei genauerer Betrachtung entdeckt, ein Überraschungseffekt. Der Vorteil eines Plakates, dessen Komponenten alle von



Atelier E. Finot: «Le Petit Poucet».  
Borgniet théâtre, ca. 1900, Paris.

# 5

demselben Künstler gezeichnet wurden, ist die einheitliche, kompakte Wirkung.

Zeichnerische Plakate sind im Figurentheater über alle Epochen verbreitet. Die Plakate werden heute entweder von Figurenkünstlern selbst gestaltet oder sie werden von Illustratoren gezeichnet. Die Entwicklung des zeichnerischen Stils von der realistischen Abbildung des 19. Jahrhunderts, bis hin zu heutigen stilisierten Interpretationen, spiegelt die Abstraktion der Figur in der Geschichte des Figurentheaters wider.

## Grafische Plakate

Im Gegensatz zu den zeichnerischen Plakaten zeichnen sich diese ebenfalls illustrativen Plakate durch ihren grafischen Stil aus. Die Illustrationen weisen eine flächige, stilisierte Gestaltung mit unterschiedlich hohem Abstraktionsgrad auf. Es lassen sich zwei Haupttendenzen feststellen: figürliche und abstrakte Umsetzungen. Das figürliche Plakat «Die Sonnenuhr» (S. 5) verfügt im Gegensatz zu «Der vierte König» (S. 10) über einen eher kindlichen Stil. «Lange Fahrt nach Villerville» (S. 10) erscheint experimentell und enthält figürliche und abstrakte Elemente. «Atlantis» (S. 10), das an die Op-Art erinnert, verwendet eine rein abstrakte Darstellungsweise.

Grafische Plakate verwenden eine zeichenhafte Bildsprache, wodurch sie eine mehr oder weniger starke Abstraktion des Bühnengeschehens darstellen. Während «Die Sonnenuhr» die Figur in eine Umgebung einbettet, nimmt die isolierte Figure bei «Der vierte König» durch die Andeutung von Führungselementen einen klaren Bezug auf die Bühnensituation. Die



Robert Voss: «Der Untergang des Hauses Usher» Puppentheater der Stadt Halle, 1996.



«Die Sonnenuhr. Der Osteresel». Staatliches Puppentheater der Jungen Generation, ohne Angaben.

Quelle: Verband deutscher Puppentheater e.V. (VdP), Plakatarchiv/Sven + Kerstin Tömösy-Moussong.

abstrakten Lösungen entfernen sich ganz von der Bühne und sagen auf der symbolischen Ebene etwas über den Inhalt aus: Bei «Atlantis» könnte in die Kreise ein Strudel im Wasser hineininterpretiert werden, der auf das Versinken der Stadt hinweist. In der Mitte befindet sich bei genauem Hinsehen wieder eine Figur, die eine Art Logo der Bühne darstellt. Diese Plakate erzielen durch einfache Formen und starken Kontrast eine plakative Wirkung, die auch aus der Ferne noch funktioniert. Die abstrakten Anwendungen sind inhaltlich schwer lesbar aber innovativ gestaltet.

Die zeichenhafte Sprache des Figurentheaters auf der Bühne lässt sich durch die grafische Umsetzung gut auf die Plakate übertragen, was bei «Lange Fahrt nach Villerville» gelungen ist. Die Zeichen beschränken sich aber vielmals auf die Figur oder deren Fäden, was auf die traditionelle Verwurzelung des Figurentheaters hinweist.

## Illustrative Plakate

Die letzte Gruppe der illustrativen Plakate lässt sich formal weder den grafischen noch den zeichnerischen Plakaten zuordnen. Im Detailreichtum gleichen sie den zeichnerischen Plakaten und übertreffen sie zum Teil, grenzen sich aber durch eine stilisierte Darstellung von deren Ausdrucksweise ab. Die Plakate weisen grösstenteils eine unheimliche Dichte an verschiedenen Bildelementen und Farben auf.

Inhaltlich gesehen haben diese Plakate einen erzählerischen Charakter. Hier ist es nicht unbedingt die Darstellungsweise, die sich auf das Bühnengeschehen bezieht, sondern die Handlung, die in vielen Plakaten ausgeschmückt wird. Der Inhalt des Stückes wurde vielmals eins zu eins in eine Illustration übertragen.

Diese Plakate sind zwar schön und stimmungsvoll, haben aber durch ihre detailgetreue Bildsprache selten eine plakative Wirkung. Sie wirken auf den Betrachter eher unruhig und verwirrend. Die Information ist nicht überall gut zu finden. Viele Abbildungen erinnern an eine Buchillustration, als welche sie auch besser funktionieren würden.

Die Illustration der Handlung eines Stückes ist typisch für Plakate, die um 1900 entstanden sind. Der Grund dafür, dass dieser Stil sich zum Teil bis heute fortsetzt, sind die traditionellen Wurzeln des Figurentheaters, die sich noch lange auf die Plakatsprache auswirken. Gerade bei Märchen wird zum Teil immer noch an dieser traditionellen Bildsprache festgehalten.



«Turandot» Stuttgarter Marionettentheater, 1982. Quelle: Verband deutscher Puppentheater e.V. (VdP), Plakatarchiv/Sven + Kerstin Tömösy-Moussong.

# 6



«Der Alchimist» Die Tösstaler Marionetten, ca. 2005, ohne Angaben

die Verzerrung und die rote Farbe entsteht eine Assoziation zum Horrorfilm. Ein spielerischer Umgang mit der Schrift findet beim Plakat «Georg in der Garage» (S. 6) statt, wo der Titel durch Zweifarbigkeit auf Deutsch und Französisch lesbar ist. Auch im fotografischen Plakat werden vor allem rot und gelb als Signalfarben in der Typografie oder als Flächen eingesetzt.

Die fotografische Abbildung einer Figur ist der Bildsprache auf der Bühne am nächsten. Der Inhalt eines Stückes wird durch die Figur vermittelt. An ihr lässt sich ablesen, ob es sich um ein lustiges Stück, wie bei «Georg in der Garage», oder um ein ernstes Stück – wie der nachdenkliche Ausdruck des Alchimisten deuten lässt – handelt, ob es eher Jugendliche und Erwachsene oder Kinder ansprechen soll. Verschlüsselte Inhalte sind eher selten.

Plakate wie der «Alchimist», die nicht über das direkte Abbilden der Figur hinausgehen, haben keine besondere Wirkung, da eine Figur alleine den Betrachter kaum zu fesseln vermag. Von der Gesamtwirkung sind «Frankenstein», «Re Frankenstein» und «Casanova» viel interessanter, da sie die Figur in eine spannungsvolle Komposition einbinden. Die Figur in ihrem Kontext wirkt sehr lebendig und dynamisch, während das isolierte Porträt eher starr erscheint. Durch die unmittelbare Abbildung der Bühnenrealität sind alle Plakate gut verständlich.

Die Puppe als fotografisches Plakatmotiv findet seit den 60er Jahren häufig Verwendung. Man könnte meinen, dass durch den Einsatz von Fotografie oftmals gute Gestaltungsprinzipien, die in den illustrativen Plakaten angewendet wurden, vergessen gegangen sind. Durch alle Jahrzehnte gab es immer wieder gute und weniger interessante Beispiele. Mit fotografisch umgesetzten Figuren innovative Plakate zu gestalten ist eine grosse Herausforderung.

## Mischtechniken

Die letzte Gruppe bedient sich ebenfalls der Fotografie, vermischt sie jedoch mit anderen Techniken, wie Montage oder grafischen Elementen. Die Plakate haben zu einem grossen Teil einen surrealen oder experimentellen Stil.

Fast alle Beispiele verwenden ein mittig ausgerichtetes Motiv, was eher statisch wirkt. Alle Plakate besitzen relativ viel Leerraum. Farblich sind viele Plakate dieser Gruppe relativ dezent.

Das Plakat «Schicklgruber» (S. 7) hat einen hohen Symbolgehalt. Der Gashebel bei «Schicklgruber» erinnert an eine Gasmaske. Ergänzt mit typischen Zeichen, wie Schnurrbart und Frisur, die mit wenigen Strichen angedeutet sind, entsteht daraus eine Hitlerfigur, was durch den Titel in Frakturschrift zusätzlich betont wird. Diesem Bild haftet eine gewisse Ironie an, und weist auf ein satirisches Stück hin.

Es ist auffallend, dass der Himmel in vielen Plakaten (Bsp. «Zigmund Follies» S. 12), ausgenommen «Schicklgruber» und «Intimitaeten», eine Rolle spielt. Es scheint, als ob das Plakatmotiv vom Kontext der Bühne in einen universalen Zusammenhang wechselt. Diese Plakate distanzieren sich am meisten vom Bühnengeschehen dadurch werden sie für den Betrachter am interessantesten. Bei allen Darstellungen überschneidet sich die Fantasiewelt mit der Re-

## Puppenporträts

Diese Plakate beinhalten alle eine fotografische Darstellung der Hauptfigur. Es lassen sich zwei verschiedene Richtungen feststellen: Bei den Beispielen «Der Alchimist» (S. 6), «Frankenstein» (S. 11) und «Casanova» (S. 6) ist die Puppe, beziehungsweise ihr Kopf, isoliert vor einer einfarbigen Fläche dargestellt, die übrigen Plakate zeigen die Figur in Aktion in einer (Bühnen-) Umgebung.

Eine wirkungsvolle Komposition zeigt das Plakat von «Frankenstein». Der angeschnittene Kopf des Monsters hebt sich am linken Bildrand aus einer schwarzen Fläche hervor und löst sich im Weissraum auf, der den grössten Teil des Plakates einnimmt. Auch «Re Frankenstein» (S. 12) wirkt durch die Diagonale des Turms, die am unteren Bildrand angeschnittene Figur und den leeren, bedrohlichen Himmel sehr spannungsgeladen. Die extreme Perspektive wird durch das schmale Plakatformat zusätzlich verstärkt.

Eine weitere interessante Umsetzung ist «Casanova»: indem sich die vertikal verlaufende Typografie nach oben verlängert, bildet sie einen Gegenpol zu dem Haar der Maske, das nach unten fällt. Die Lage der Maske über der Bildmitte verstärkt den Eindruck des Schwebens. Es scheint, als ob die Maske an der Typografie aufgehängt wäre. Eine gute Integration der Typografie ins Gesamtbild findet sich auch bei «Frankenstein». Der plakative Schriftzug ist, wie der Bildteil, mit der schwarzen Fläche verbunden und zieht sich über die ganze Länge des Plakats. Die perspektivische Schrift von «Re Frankenstein» erstreckt sich wie eine Leuchtreklame über den Turm. Durch



Melzer Associate: «Casanova» Puppentheater der Stadt Halle, 2002.



Robert Voss: «Georg in der Garage» Materialtheater Ensemble. Stuttgart, 2005.



Tobias Scheuerer Fotodesign: «Intimitäten»  
Figurentheater Iris Meinhardt, 2006.

alität. Die fantastische, zum Teil surreale Bildsprache ist oft symbolisch oder verschlüsselt.

Die Präsenz der Figur nimmt ab, sie wendet dem Betrachter bei «Die Rückkehr des Mauerseglers» (S. 13) den Rücken zu, wird bei «Schicklgruber» nur mit wenigen Strichen angedeutet, oder verschwindet sogar ganz. Sie verschmilzt immer mehr mit dem Gesamtbild und verkörpert nicht mehr die Botschaft, sondern steht vielmehr in ihrem Dienst. Das Figurentheater zeichnet sich seit den 70er Jahren durch die Vermischung verschiedener Künste aus. Was auf der Bühne stattfindet, überträgt sich jetzt auch auf die Plakatsprache. Formal zeigt sich das durch die Vermischung verschiedener gestalterischen Techniken, inhaltlich durch die Überschneidung von Realität und Fiktion. Diese Bildsprache spiegelt den Charakter des Figurentheaters am besten wider. Diese Plakate sind eher neueren Datums. Daraus lässt sich schliessen, dass das Figurentheater in letzter Zeit eine adäquate Plakatsprache entwickelt hat.

«Schicklgruber alias Adolf Hitler» Stuffed Puppet Theatre. Niederlande. 2006



### Das Bühnenplakat und das Festivalplakat

Das Bühnenplakat entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts, um das Publikum auf die nun stehenden Puppentheater aufmerksam zu machen. Im Gegensatz zu den Plakaten der Anfangszeit, die das gesamte Programm darstellten, wird hier grösstenteils eine stellvertretende Figur gezeigt. Viele Bühnen verwendeten über längere Zeit dasselbe Motiv, dem sie ihr aktuelles Programm hinzufügten. Die Bühnenplakate waren vielmals illustrativ, später gab es auch fotografische Umsetzungen.

Das formale Spektrum reicht von einer starken Stilisierung bis hin zur detailreichen Darstellung.

Oftmals ist die Figur aus dem Kontext genommen und wird auf einem weissen oder schwarzen Hintergrund präsentiert. Das «Basler Marionettentheater» deutet durch wenige Farbflächen eine Bühnensituation an, wodurch eine gewisse Raumtiefe entsteht.

Viele Bühnen verwendeten einen Rahmen oder eine Fläche als Gestaltungselement, wo nach Bedarf zusätzliche Informationen eingefügt werden konnten. Die Schrift wird bei vielen der Plakate integriert, indem sie Bezug auf den Inhalt und die Farbgebung nimmt.

Die Bildsprache ist bei den Bühnenplakaten extrem einfach und sachbezogen. Im Zentrum steht häufig eine für die Bühne charakteristische Figur. Sie deutet an, mit welcher Spielform die betreffende Bühne arbeitet. Die Figur hat oft die Rolle eines Ankündigers, was durch eine wegweisende Gestik verdeutlicht wird. Bühnenplakate sind durch klare, einfache Formen oft sehr wirkungsvoll.

Die Bühnenplakate waren vor allem zu einer Zeit aktuell, als das Puppentheater im traditionellen Rahmen stattfand und nur eine Spielform verwendete. Die Marionettenbühnen um 1900 zeigten in ihren Plakaten, dass sie versuchten, mit dem Glanz des «grossen» Theaters mithalten. Im Laufe der Zeit wurde das Bühnenplakat durch das Stückplakat verdrängt und hat sich nicht mehr weiterentwickelt. Manche Bühnen verwenden heute Spielpläne, die mit dem Bühnenplakat



«Basler Marionettentheater»  
Spielplan. 1995/96.

verwandt sind, wie ein Aushang des «Basler Marionettentheaters» (S. 7) von 1992 zeigt. Darin werden alle Stücke einer Spielsaison aufgelistet. Die abgebildete Marionette hat ebenfalls eine zeichenhafte Funktion und ist auch auf der Website zu finden.

Das Festivalplakat ist eine verhältnismässig neue Erscheinung. Figurentheater-Festivals entstanden hauptsächlich durch internationale Vereinigungen wie die UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Anders als die Bühnenplakate, die der Spiegel einer Bühne und ihres besonderen Stils sind, müssen die Festivalplakate einen ganzen Event mit einer grossen Vielfalt an Spielformen und Figurenkünstlern aus aller Welt vertreten. Daneben sollte das Plakat das Besondere und Unverwechselbare eines Festivals vermitteln. Die Plakate wenden sich auch an eine breitere Zielgruppe. Die wichtigsten Anliegen eines Festivals sind der internationale Austausch unter Künstlern und die Rezipienz des Publikums.

Das Festivalplakat besitzt trotz formalen und inhaltlichen Ähnlichkeiten aber eine grössere formale Vielfalt, als das Bühnenplakat. Neben grafischen und typografischen Umsetzungen werden, besonders bei den neueren Plakaten, tendenziell mehr Fotografie und Mischformen verwendet.

Matthis Beck: «Figura Theaterfestival» Baden. 2006



Das «Figura»-Plakat (S. 8) aus Baden von 2006 ist sehr dynamisch und lebhaft. Im Zentrum befindet sich eine auffällige Figur, die sich aus einer Barbie-Puppe und einer menschlichen Hand zusammensetzt. Über das ganze Plakat legt sich ein verschiedenfarbiges Punktraster, das aus kleinen Bildausschnitten besteht. Durch Überlagerung mit der Figur wird diese teilweise aufgelöst, und die beiden Bildebenen verbinden sich. Eine zeitgemässe Erscheinung ist das Ineinanderfließen der menschlichen, realen Welt und der Fantasiewelt der Figur.

Beim Figura Festival Baden steht die Beziehung von Mensch und Figur im Zentrum. Der rasterartige Hintergrund, der sich bei genauerer Betrachtung aus unzähligen Fotos zusammensetzt, unterstreicht den Festivalcharakter und weist auf die Vielfalt hin.

Typisch für das Figurentheater ist eine spielerische, dynamische Schrift. Die Wortmarke der «Figura» ist eine interessante Umsetzung: kein aufeinander folgender Buchstabe ist gleich; dadurch entsteht ein markanter Schriftzug mit Wiedererkennungswert. Das «Figurentheater-Festival-Basel» (S. 14) versucht, durch unterschiedliche Schriftschnitte Dynamik zu erzeugen, was aber im Vergleich zu der «Figura» eine weniger lebhaft wirkende Wirkung erzielt. Das Plakat aus Polen (S. 8) verteilt und dreht den Schriftzug in alle Richtungen und schneidet ihn an, wodurch er sehr verspielt wirkt. Zusätzlich wird eine Handschrift verwendet.

In einigen Fällen wird die Thematik anstelle von Figuren durch den spielerischen Einsatz von Typografie umgesetzt. Buchstaben, die wie Marionetten an Fäden hängen, sind ein beliebtes Motiv. Beim Plakat von Basel entsteht durch die dynamische Komposition der geometrischen Buchstaben ein Spiel von Licht und Schatten.

Beide Plakate verwenden einen schwarzen Hintergrund, was bei vielen neueren Anwendungen ebenfalls zu sehen ist. Darauf erreichen leuchtende Farben wie rot und gelb einen hohen Kontrast. Diese Farben werden auch im Strassenverkehr als Signal eingesetzt und sind deshalb wirkungsvoll im öffentlichen Raum.

Das Festivalplakat zeigt in der Regel eine oder mehrere Figuren, dennoch lassen sich verschiedene inhaltliche Tendenzen feststellen. Oft wird eine Figur in abstrakter Form als Symbol für das Figurentheater allgemein, oder die Marionette, die Stabpuppe und die Handpuppe als Stellvertreter der verschiedenen Spielformen eingesetzt. Das Festival aus Polen zeigt eine erfrischende Abwandlung dieser Thematik. Anstelle einer Figur werden Gegenstände wie eine Wäscheklammer oder eine Schere abgebildet, die jedoch eine formale Verwandtschaft mit einer Figur haben. Die stellvertretende Figur kommt auch in fotografischer Umsetzung vor, wie es beispielsweise beim «Figurentheater-Festival-Basel» der Fall ist.

Die Hand als übergeordnetes Element befindet sich zwischen den beiden Welten. Hände sind einerseits ein Symbol für die Animation, durch sie entstehen Figuren und werden zum Leben erweckt, andererseits können sie selbst zu Figuren werden.

«Misdzynarodowy Festiwal Szkol Lalkarskich» Bialystock, 2004.



Der Festivalcharakter kommt am besten durch Dynamik, spielerische Typografie, leuchtende Farben und humorvolle oder überraschende Inhalte zur Geltung. Die Plakate mit einer oder mehreren stilisierten Figuren drücken die Verwurzelung in der Tradition aus. Obwohl sich das Figurentheater längst weiterentwickelt hatte, gab es auch in den 90er Jahren noch solche Plakate. Eine Art, die Abstraktion der Figur auszudrücken, ist die Typografie oder das Abbilden formverwandter Gebrauchsgegenstände. Eine aktuelle Sprache wird, wie es zuvor bei den Bühnenplakaten ersichtlich wurde, auch im Festivalplakat durch kollageartige Techniken und durch die Überlappung von Realität und Fantasie geschaffen.



# 9

## Fazit

Das Plakat des Figurentheaters war dem Theaterplakat in der Anfangszeit sehr ähnlich. Ungefähr ab 1950 wirbt das Theaterplakat nicht mehr mit einer konkreten Person oder Szene und distanziert sich immer mehr vom Bühnengeschehen. Durch staatliche Subvention des Theaters können Gestalter sich mit Inhalt und Interpretation des Stückes auseinandersetzen, wodurch das Theaterplakat zu einer eigenständigen Kunstform wird. Das Figurentheater hingegen bleibt eine Randerscheinung, und beginnt sich erst um 1920 von seinen Traditionen zu lösen. Folglich entfernt sich auch das Plakat viel später und nur teilweise von der Bühnenwirklichkeit und bleibt zweckgebunden. Die Figur ist auch heute noch oft ein zentrales Motiv. Trotz der Reformation des Figurentheaters bleibt das Plakat noch lange an seiner traditionellen Ausdrucksform haften. Der Schritt auf der Bühne Grenzen zu überschreiten, hat sich im Plakat viel später vollzogen.

Doch Eigenschaften, wie die bildhafte Bühnensprache, die Vielfalt an künstlerischen Ausdrucksmitteln und die Kreation einer Fantasiewelt, die durch die Vorstellungskraft des Publikums ergänzt wird, verlangen geradezu nach einer symbolischen oder surrealen Plakatsprache.

Ab 1980 lassen sich im Plakat des Figurentheaters neue Tendenzen feststellen. Indem es sich von alten Motiven löst, beginnt es eine Bildsprache mit einer breiteren, differenzierteren Aussage zu entwickeln, die seinem zeichenhaften Charakter besser entspricht. Eine Mischung aus verschiedenen Gestaltungstechniken, bringt die Vielfalt an Kunstformen im Figurentheater am besten zum Ausdruck. Inhaltlich entspricht die Überlagerung von Fantasie und Realität der fantastischen Welt auf der Bühne optimal.

Das Plakat des Figurentheaters ist anspruchsvoller und professioneller geworden. Es hat sein Potential in diesem Medium erst entdeckt und obwohl es immer wieder interessante Plakate hervorbringt, sind seine Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft.

Da das Figurentheater Fantasie verlangt und kein fertig konsumierbares Produkt ist, wird es kaum jemals einen kommerziellen Status erlangen. Infolgedessen wird auch der Stellenwert des Figurentheater-Plakats nie den des Theaterplakats erreichen.

Die Auswahl der Plakate stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind Tendenzen und keine allgemein gültigen Aussagen.

## *thème actuel* **Le langage visuel de l'affiche pour le théâtre de marionnettes**

Un choix d'affiches permettra d'aborder quelques questions: quelles stratégies visuelles sont utilisées par les affiches pour le théâtre de marionnettes et pourquoi? Quel rôle y joue la marionnette? Quelle est l'influence de la tradition? Quel genre d'affiches sont adaptées au théâtre de marionnettes?

**Comparaison d'affiches pour le théâtre et le théâtre de marionnettes – en quoi différent-elles?**

Korinna Schuppli

Malgré une base commune, les deux catégories montrent quelques différences. Une affiche de théâtre doit transposer l'art représentatif, lié au temps et au lieu, à l'art plastique en deux dimensions. Le théâtre de marionnettes se rapproche de l'art plastique en utilisant les mêmes moyens. L'effet sur l'affiche en est-elle visible? Le personnage fabriqué joue son rôle séparément de l'interprète. La marionnette ne sert qu'à la représentation, elle n'a pas de valeur autonome. La distance entre l'affiche et le théâtre de marionnettes est donc tout aussi grande. Le caractère pourtant de la pièce se voit dans l'image de la marionnette, raison peut-être de la place de la poupée au centre des affiches encore actuellement.

Les courants de l'art plastique se retrouvent de façon lacunaire sur les affiches du théâtre de marionnettes, au contraire des affiches de théâtre, conçues par des artistes dans des formes d'expression artistiques indépendantes. L'affiche pour les marionnettes n'a pas suivi cette évolution, elle est restée utilitaire.

Une exception pourtant pour les pays de l'Europe de l'Est, où le théâtre de marionnettes devenait une institution étatique et mettait à disposition des moyens pour des affiches d'artistes. Dans le reste de l'Europe, les marionnettes sont moins populaires et beaucoup de créateurs d'affiches conservaient leur motifs habituels, proches de la réalité des spectacles. A cause de l'enracinement du théâtre de marionnettes dans la tradition, davantage de caractéristiques nationales se retrouvent alors sur les affiches.

L'affiche ouvre de nouvelles possibilités d'expression visuelle au théâtre, impossible de mettre sur la scène. Le théâtre de marionnettes vit des images sur scène, où il a des options presque illimitées. On peut dire que les rapports sont à l'envers: le théâtre, basé sur le texte, communique sur l'affiche par des symboles complexes. Le théâtre de marionnettes par contre, est une métaphore visuelle sur scène et sur l'affiche, il parle un langage imagé compréhensible. Ne serait-ce pas plus intéressant de transposer sur l'affiche la métaphore jouée sur scène?

## Les affiches au théâtre de marionnettes – un aperçu

### L'affiche de spectacle

Le but d'une affiche pour un spectacle consiste surtout dans le fait d'éveiller un intérêt pour un certain thème et de donner une impression de la mise en scène. L'affiche de théâtre de marionnettes utilise de nombreux langages visuels différents.

### Affiches dessinées

Le dessin met en valeur surtout le style de l'artiste. Les formes d'expression des illustrations sont très diverses: l'affiche du «Petit Poucet» (p. 5) est plutôt réaliste, tandis que celle du «Der Untergang des Hauses Usher» (p. 5) paraît surréaliste et celle de «Kratochvil» (p. 1) reprend la bande dessinée.

Toutes les images sont riches en détails et lignes fines. Dans «Kratochvil» et «Der Untergang», des surfaces de couleur créent un certain équilibre. Sur toutes les affiches, sauf «Der Untergang», l'écriture est exécutée à la main, ce qui crée un lien stylistique étroit avec les dessins. Les éléments verticaux de «Kratochvil» donnent un effet statique, tandis que «Der Untergang» paraît plutôt dynamique.

# 10

Le langage imagé est très divers. Parfois, la marionnette occupe le centre. Dans «Der Untergang», c'est un symbole: les plumes du corbeau, messager de la mort, consistent en réalité de corps humains.

La transposition dans le dessin représente une interprétation de l'artiste et moins la réalité scénique du spectacle. Les lignes expressives expriment de façon idéale les sentiments et une attitude subjective. Beaucoup d'affiches de cette catégorie sont peu contrastées et montrent de petits éléments, difficiles à percevoir de loin. Le style personnel est souvent moins percutant et difficile à comprendre par le passant pressé. D'autre part, un style particulier peut éveiller la curiosité ou produire un effet de surprise quand on découvre les détails en regardant de plus près. Quand une affiche est entièrement dessinée par le même artiste, elle a l'avantage de produire un effet compact et unique.

Dans le théâtre de marionnettes, on trouve des affiches dessinées à toutes les époques. Actuellement, les marionnettistes les font faire par des illustrateurs ou les dessinent eux-mêmes. L'évolution du style de dessin, partant du réalisme du 19e siècle jusqu'à l'interprétation stylisée d'aujourd'hui, reflète l'abstraction des marionnettes dans l'histoire de cette forme de théâtre.

### Affiches graphiques

Ces affiches illustratives se distinguent des affiches dessinées par leur style graphique. Elles montrent des mises à plat stylisées, d'une abstraction plus ou moins grande. Deux tendances sont à relever: figuratif ou abstrait. L'affiche figurative «Die Sonnenuhr» (p. 5) est conçue dans un style plutôt enfantin à l'opposé de celle du «Der vierte König» (p. 10). Celle de «Lange Fahrt nach Villerville» (p. 10) paraît expérimentale et contient des éléments figuratifs et abstraits. «Atlantis» (p. 10), en utilisant uniquement une représentation abstraite, rappelle une œuvre d'op-art.

Les affiches graphiques emploient un langage imagé fait de signes pour représenter de manière plus ou moins abstraite l'action scénique. Dans «Die



«Der vierte König» Schattenspielfilm von Monika Demenga und Han Wirth. Bern, ohne Angaben.



Benita Steinmann: «Atlantis» Die Bühne. Berlin. 1968.

Quelle: Verband deutscher Puppentheater e.V. (VdP), Plakatarchiv/Sven + Kerstin Tömösy-Moussong



Philipp Wehrli: «Lange Fahrt nach Villerville wegen Adolf Wölfli» Das Theater Pack. Aarau. 2002.

Sonnenuhr», la marionnette se trouve placée dans un environnement, tandis que la marionnette isolée dans «Der vierte König» se réfère clairement à la situation scénique en montrant les éléments qui servent à la manipuler. Les solutions abstraites s'éloignent de la scène et expriment le contenu par des symboles. Dans les cercles de l'affiche d'«Atlantis» on pourrait voir des tourbillons qui évoquent la disparition de la ville. Au centre, en regardant de près, on découvre un personnage, qui représente une sorte de logo de la compagnie. Par des formes simples et des contrastes forts, ces affiches produisent un effet visuel frappant qui agit à distance. Bien qu'il soit exprimé de manière innovatrice, le contenu sous sa forme abstraite est difficile à saisir.

Le langage symbolique des marionnettes sur scène est facile à transmettre sur les affiches, pari réussi dans «Lange Fahrt nach Villerville». Les signes pourtant se limitent souvent à la marionnette ou à ses fils, faisant allusion à l'enracinement du théâtre de marionnettes dans la tradition.

#### Affiches illustratives

Une catégorie d'affiches illustratives ne sont ni dessinées, ni graphiques. Elles ressemblent même parfois aux affiches dessinées ou les dépassent par la richesse de détails, mais elles s'en distinguent par une représentation stylisée. Ces affiches présentent pour la plupart une densité incroyable d'images et de couleurs.



Henning Wagenbreth: «Othello» Puppentheater der Stadt Halle. 1999.

Ces affiches racontent une histoire. Ce n'est pas le mode de représentation qui se réfère aux événements sur scène, mais l'action qui se trouve au centre. Le contenu du spectacle se retrouve au premier degré sur l'image.

Ces affiches sont belles et évocatrices, mais souvent elles n'ont pas d'effet à cause de leurs images détaillées. Le spectateur les ressent plutôt agitées et troublantes. L'information est assez difficile à repérer. Beaucoup d'illustrations ressemblent aux planches des livres d'images, auxquels ils seraient plus adaptées.

Illustrer l'action d'un spectacle est typique pour les affiches autour de 1900. La continuation de ce style est à chercher dans les racines traditionnelles du théâtre de marionnettes, visible encore pendant longtemps sur les affiches. Ce langage traditionnel d'images est encore en cours surtout pour des mises en scène de contes.



Lukas Zürcher: «Frankenstein» Figurentheater Vagabu. Basel. 1993

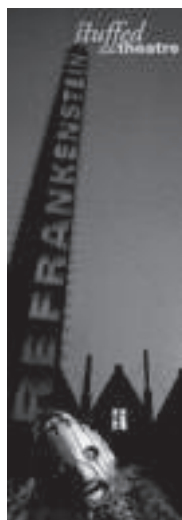
#### Portraits de marionnettes

Ces affiches montrent une photo du personnage principal. Deux courants sont à distinguer: la tête de la marionnette, isolée, est représentée devant une surface multicolore («Der Alchemist» (p. 6), «Frankenstein» (p. 11) et «Casanova» (p. 6)) ou la marionnette est montrée en action, dans son environnement scénique.

Une composition efficace se voit dans l'affiche de «Frankenstein». Une partie de la tête du monstre sort d'un plan noir en bas à gauche de l'affiche et se dissout dans la partie blanche, qui couvre presque tout l'espace. La diagonale de la tour, le personnage coupé dans le coin à gauche et le ciel vide et menaçant produisent un effet de forte tension. La perspective extrême est encore renforcée par le format étroit de l'affiche.

L'affiche de «Casanova» présente une autre transposition intéressante. Les lettres verticales s'allongent vers le haut et forment un contraste aux cheveux tombants du masque qui plane au centre de la page, quasi suspendu au texte. Sur l'affiche de «Frankenstein», la typographie est également bien intégrée à l'ensemble. Les lettres bien visibles et les images, reliées à la surface noire, s'étirent sur toute la longueur de l'affiche. L'écriture en relief de «Re Frankenstein» part de la tour telle une enseigne lumineuse. La déformation

# 12



«Re Frankenstein» Stuffed Puppet Theatre. Niederlande. 2006.

et la couleur rouge créent une association au film d'horreur. L'affiche de «Georg dans le garage» (p. 6) joue avec la typographie où le titre apparaît en allemand et en français en deux couleurs. Sur les affiches photographiques, le rouge et le jaune sont utilisés pour les titres et des plages de couleur.

La représentation photographique d'une marionnette s'approche le plus du langage imagé de la scène. Le contenu de la pièce se communique par le personnage. On peut y voir si le spectacle est humoristique, «Georg in der Garage» ou sérieux, comme la mine pensive de l'alchimiste. S'adresse-t-il à des jeunes, des adultes ou à des enfants? Il est rare de rencontrer des affiches, dont le contenu n'est pas évident.

Des affiches qui ne vont pas au-delà de l'image de la marionnette n'ont pas d'effet particulier; un personnage seul ne peut guère séduire le spectateur. Par la façon d'intégrer la marionnette dans une composition captivante, l'effet d'ensemble de «Frankenstein» (p.11), «Re Frankenstein» (p. 12) et «Casanova» est beaucoup plus intéressant. Le contexte rend la marionnette vivante et dynamique, tandis que le personnage isolé paraît rigide. L'image directe de la réalité scénique rend les affiches très compréhensibles.

Depuis les années 60, les photos de marionnettes se retrouvent souvent sur les affiches. L'utilisation de ces images semble avoir fait tomber dans l'oubli les bons principes de réalisation habituels pour les affiches illustratives. Pendant ces décennies, des exemples plus ou moins intéressants ont été pro-

duites. C'est un grand défi de créer des affiches innovatrices avec des photos de marionnettes.

## Techniques mixtes

Cette catégorie d'affiches utilise également des photos, mais les mélange à d'autres techniques, des montages et éléments graphiques. Ces affiches présentent pour la plus grande partie un style surréaliste ou expérimental.

Presque tous les exemples montrent un motif au centre, ce qui produit un effet plutôt statique. Sur toutes les affiches, on trouve beaucoup d'espace vide; les couleurs sont relativement discrètes.

L'affiche de «Schicklgruber» (p. 7) est chargée de symboles. Le robinet de gaz près du titre rappelle un masque à gaz. Les quelques traits typiques qui suggèrent la moustache et la coiffure font apparaître le personnage d'Hitler. Les caractères gothiques accentuent l'image, qui évoque une certaine ironie et la satire.

Il est frappant que le ciel joue un rôle dans de nombreuses affiches (p.ex. «Zigmund Follies» p. 12), sauf dans «Schicklgruber» et «Intimitaeten» (p. 7). Le motif de l'affiche semble avoir quitté le contexte de la scène pour atteindre un contexte universel. Ces affiches distantes de l'action scénique en deviennent plus intéressantes pour le spectateur. Le monde imaginaire et la réalité se chevauchent dans toutes ces représentations. Le langage imagé fantastique et en partie surréaliste est souvent riche en symboles et codes.



«Zigmund Follies» Compagnie Philippe Genty. Frankreich. ohne Angaben.

La présence de la marionnette diminue, elle montre le dos au spectateur dans «Die Rückkehr des Mauerseglers» (p. 13), elle est suggérée par quelques traits ou elle disparaît complètement. Le personnage se fond dans l'ensemble et n'incorpore plus le message, mais se met à son service. Depuis les années 70, le théâtre de marionnettes vit un mélange d'arts différents. Les affiches en sont le reflet. Pour la forme, il en résulte un mélange de techniques créatrices diverses, pour le contenu, on y voit un chevauchement de la réalité. Ce langage imagé reproduit le caractère du théâtre de marionnettes au mieux. Ces affiches sont plutôt récentes. On peut en conclure que le théâtre de marionnettes a développé ces derniers temps un langage adéquat pour ses affiches.



Kerstin Lorenz «Die Rückkehr des Mauersegler. Eine Ornithologische Fantasie» Figurentheater Vagabu. 2006.

# 13

## L'affiche de compagnie et l'affiche de festival

L'affiche pour rendre le public attentif à une compagnie de marionnettes existe depuis le début du 19<sup>e</sup> siècle. A l'opposé des affiches des débuts, qui présentaient le programme complet, on trouve une marionnette représentative de l'ensemble. Beaucoup de compagnies utilisaient le même motif pendant de longues années en y ajoutant leur programme actualisé. Les affiches des compagnies étaient surtout illustratives, parfois composées de montages de photos.

Les formes vont d'une stylisation extrême à la représentation riche en détails. Souvent, la marionnette est sortie du contexte et montrée sur un fond blanc ou noir. Les marionnettes de Bâle suggèrent une situation scénique par quelques surfaces de couleur, créant ainsi une profondeur de champ.

De nombreuses compagnies utilisent un cadre ou une surface pour ordonner l'espace et pouvoir ajouter des informations supplémentaires en cas de besoin. L'écriture est intégrée dans l'ensemble par sa relation avec le contenu et les couleurs.

Le langage imagé des affiches de compagnie est souvent très simple et utilitaire. Au centre se trouve une marionnette typique du travail de l'équipe. Elle indique la technique de jeu et, par son geste, joue souvent le rôle de l'annonceur. Les affiches de compagnie sont souvent très efficaces grâce à leur formes simples et claires.

Les affiches de compagnie avaient surtout de l'importance à l'époque du théâtre de marionnettes traditionnel qui se limitait à une seule technique de jeu. Les montreurs de marionnettes à fils en 1900 essayaient sur leurs affiches de concurrencer le «vrai» théâtre. Au cours du temps, remplacée par l'affiche de spectacle, l'affiche de compagnie ne s'est plus développée. Beaucoup de compagnies proposent actuellement un programme de saison, proche de l'affiche de compagnie comme le montre une annonce des «Basler Marionnetten» (p. 7) de 1992. Tous les spectacles de la saison y figurent. L'image de la marionnette sert de signe et se retrouve également sur le site web.

L'affiche de festival est relativement récente. Les festivals de marionnettes n'ont été organisés qu'à partir du milieu du 20<sup>e</sup> siècle, en grande partie par des associations internationales telles UNIMA (Union internationale de la Marionnette). A l'opposé des affiches de compagnie, reflet d'un groupe et de son style particulier, les affiches de festivals doivent représenter la grande diversité de formes de jeu et de marionnettistes du monde entier. En plus, l'affiche devrait communiquer la qualité particulière et unique du festival. Elle s'adresse à un plus grand public cible. Un festival vise surtout les échanges internationaux entre artistes et la réceptivité du public.

Malgré les ressemblances de forme et contenu, l'affiche de festival montre une plus grande diversité formelle que l'affiche de compagnie. Des transpositions graphiques et typographiques rejoignent la photographie et les formes mixtes, surtout dans les affiches plus récentes.

L'affiche de «Figura 2006» (p. 8) de Baden est très dynamique et vivante: au centre, un personnage étonnant, composé d'une poupée Barbie et d'une main humaine. Toute l'affiche est recouverte d'un quadrillage multicolore constitué de petites images découpées, qui se fondent en partie dans le personnage en reliant ainsi les deux niveaux visuels. La fusion du monde réel de l'homme et de l'univers imaginaire de la marionnette est un phénomène actuel.

Pour le Figura Festival Baden, la relation de l'homme à la marionnette est au centre. Le quadrillage du fond, composé d'innombrables photos, souligne le caractère du festival et indique la diversité.

Une écriture dynamique et ludique caractérise le théâtre de marionnettes, Le titre «Figura» est un exemple intéressant: aucune lettre n'est identique à une autre, formant ainsi un paraphe facilement reconnaissable. «FigurentheaterFestivalBasel» (p. 14) essaie de créer un dynamisme par des polices différentes, mais l'effet en est moins vivant comparé à «Figura». L'affiche de Pologne répartit et tourne le paraphe dans toutes les directions et le découpe pour lui donner un aspect très ludique. En plus, elle utilise l'écriture à la main.

Dans quelques cas, les affiches jouent avec la typographie au lieu de montrer des personnages. Les lettres suspendues à des fils comme des marionnettes sont un motif favori. Sur l'affiche de Bâle, la dynamique composition de

lettres géométriques créent un jeu de lumières et d'ombres.

Les deux affiches présentent un fond noir, assez courant ces derniers temps. L'éclat de couleurs, le rouge et le jaune y atteignent un contraste important. Ces couleurs très efficaces dans l'espace public, se retrouvent également dans les signaux de la circulation routière.

L'affiche de festival montre en général une ou plusieurs marionnettes, mais on peut constater des représentations différentes selon le contenu. Souvent, une marionnette présentée sous une forme abstraite, tient lieu de symbole pour le théâtre de marionnettes en général. Parfois, c'est une marionnette à tiges ou à gaine qui illustre les différentes techniques de jeu. Le festival de Pologne montre une variante rafraîchissante de ce genre. Des objets ayant une parenté formelle avec un personnage, tels une pince à linge ou des ciseaux, figurent sur l'affiche. Ces marionnettes de remplacement existent également en photos, sur l'affiche du FigurenTheaterFestival Basel.

La main, un autre élément important, se situe entre les deux mondes. Les mains représentent un symbole pour l'animation, elle créent des marionnettes et les font vivre, mais elles peuvent également se transformer en personnages.

Le dynamisme, la typographie ludique, des couleurs brillantes et un contenu plein d'humour et de surprises évoquent au mieux le caractère du festival. Une affiche avec une ou plusieurs marionnettes exprime l'enracinement dans la tradition. Malgré l'évolution du théâtre de marionnettes, des telles affiches existaient encore dans les années 90. L'abstraction de la marionnette s'exprime par la typographie ou la représentation d'objets usuels suggestifs. Comme dans les affiches de compagnies, le langage imagé actuel de l'affiche de festival se construit par des techniques de collage et en mêlant réalité et fantaisie.

### Conclusion

A ses débuts, l'affiche pour le théâtre de marionnettes ressemblait aux affiches de théâtre. A partir de 1950, l'affiche de théâtre cesse de propager



Lukas Zürcher: «Figuren-Theater-Festival Basel» 2005.

# 14

une personne concrète ou une scène, elle s'éloigne de plus en plus de l'action scénique. Les subventions étatiques du théâtre permettent aux créateurs de s'occuper du contenu et de l'interprétation de la pièce. L'affiche devient une forme artistique indépendante. Le théâtre de marionnettes reste marginal et ne se libère de ses traditions qu'en 1920. De ce fait, l'affiche ne s'éloigne que tardivement et partiellement de la scène et reste utilitaire. La marionnette sert encore aujourd'hui de motif central. Malgré le renouveau du théâtre de marionnettes, l'affiche reste traditionnelle. Le dépassement des limites joué sur scène ne transparaît que plus tard sur les affiches.

Les images parlantes sur scène, la diversité de moyens d'expression artistiques et la création d'un monde fictif, complété par l'imagination du public, exigent un langage symbolique et surréaliste pour les affiches.

A partir de 1980, on peut constater de nouvelles tendances pour les affiches de théâtre de marionnettes. En se séparant des anciens motifs, un langage imagé à l'expression plus large et différenciée se développe. Il correspond mieux au caractère de cette forme de théâtre fait de signes. Un mélange de multiples techniques créatrices permet de mieux exprimer la diversité des formes artistiques du théâtre de marionnettes. La superposition de l'imaginaire et de la réalité correspond de façon optimale au monde fantastique de la scène. Les affiches pour le théâtre de marionnettes sont devenues plus exigeantes et professionnelles. Elles viennent de découvrir le potentiel qu'elles recèlent. Malgré la production de quelques affiches intéressantes, les possibilités ne sont de loin pas épuisées.

Le théâtre de marionnettes demande de l'imagination, ce n'est pas un produit prêt à la consommation. Il ne n'atteindra guère de statut commercial. La valeur des affiches pour le théâtre de marionnettes n'atteindra donc jamais celle des affiches de théâtre.

Le choix des affiches ne prétend pas être complet. Les résultats de cette recherche présentent des tendances, pas des énoncés de validité générale.

# 15

## *suisse actuelle* **Une peur construite**

«La populace villageoise tremble d'effroi» –  
nouvelle création du Théâtre de la Poudrière,  
Neuchâtel.

Exercice difficile et audacieux que de présenter un sentiment, particulièrement quand ce sentiment possède de multiples visages, est mal défini, abstrait, personnel et collectif – sans parler de son utilisation / abus en politique. Le Théâtre de la Poudrière s'est lancé dans cette aventure avec son esprit de recherche, d'expérimentation et d'innovation qui le caractérise. Une succession d'images et d'actions s'enchaînent sous nos yeux pendant une heure, une sorte d'escalation interrompue par des moments d'harmonie, de solidarité, de jeux. La forme choisie est très épurée, très peu de textes, peu de couleurs, quelques objets: des bâtons-listes de bois relativement fines, quelques briques, quelques blocs de bois, des pierres (matériaux de construction). Le décor, une sorte de paravent avec trois petites lucarnes dans un cercle blanc tracé sur le sol, est simple et très mobile; il est mur, maison, village, séparation, parfois menaçant, parfois refuge.

Les cinq comédiens-manipulateurs d'objets se meuvent organiquement dans cet espace défini où les différents éléments semblent revêtir la même importance. La pièce se construit. La musique, les différents bruitages (très réussis), la lumière, le texte, les mots, les objets, quelques dessins à la craie, le jeu des comédiens forment un tout et créent une atmosphère particulière, qui excite la curiosité du spectateur.

Les scènes se suivent sans fil conducteur apparent, elles s'enfilent les unes aux autres et proposent chaque fois des aspects nouveaux du thème. L'humour et la poésie, l'harmonie et les moments forts suggérant la peur se succèdent: de petites vaches de bois évoquent une idylle champêtre dans le soleil, des mots-clés écrits sur des pancartes sur-



Foto: Catherine Meyer

Claire-Lise Dovat

prennent, favorisent les associations, appellent à la raison. Le conte des trois petits cochons est évoqué par le bruit effrayant que fait le loup lorsqu'il les mange. Un personnage enfermé crie désespérément pour qu'on lui ouvre. Un autre, qui pourrait être un directeur de cirque, tient un discours dans un langage incompréhensible, s'enflamme et devient menaçant. Les bâtons de bois se transforment à chaque instant, ils peuvent être esquisses de maisons ou fusils de guerre sur son de tambours; un passage particulièrement poétique est celui où un bâton de bois n'est plus directement manipulé par la comédienne, mais se meut comme de lui-même dans l'espace.

Cette expérimentation nous mène vers l'inconnu, les comédiens nous laissent dans l'insécurité. Certaines scènes veulent rompre nos habitudes visuelles: la pancarte «Fin» ne signifie pas «fin du spectacle», ce n'est que lorsque que le paravent tombe à terre que le spectacle est terminé.

Le titre, quelque peu accrocheur, pourrait peut-être ne pas répondre aux attentes et laisser le spectateur sur sa faim de grandes sensations. Je crois que cette pièce propose une réflexion fine et différenciée, sans cliché et sans polémique, sur le phénomène de la peur et s'adresse plutôt à l'intellect, qu'au coeur.

La mise en scène de ce spectacle, comme tous ceux du Théâtre de la Poudrière (jusqu'à ce jour 31), est signée Yves Baudin. Le jeu est assuré par Chantal Facon, Corinne Grandjean, Yannick Merlin, Claire Perret-Gentil et Philippe Vuilleumier. Ce spectacle a été créé le 19 octobre 2007 et a été présenté en novembre de la même année dans le cadre de la 12e Semaine Internationale de la Marionnette en pays neuchâtelois.

[www.theatre-poudriere.ch](http://www.theatre-poudriere.ch)

# Schweiz aktuell

## Konstruiertes Entsetzen

«La populace villageoise tremble d'effroi» – die neue Produktion vom Théâtre de la Poudrière, Neuchâtel.

Claire-Lise Dovat

Kühnheit ist angesagt, um ein Gefühl darzustellen. Es ist nicht einfach, vor allem wenn das Gefühl viele Facetten aufweist, schlecht definierbar, abstrakt, individuell oder kollektiv daherkommt, ohne dabei seinen Gebrauch oder Missbrauch durch die Politik zu erwähnen.

Das Théâtre de la Poudrière hat sich mit dem für diese Bühne typischen Forschungswillen, mit Experimentierfreude und Innovationsgeist in dieses Abenteuer gestürzt. Eine Stunde lang entsteht vor unseren Augen eine Folge von Bildern und Handlungen – eine Art Steigerung, unterbrochen von harmonischen Augenblicken, Solidarität und Spiel. Formell kommt die Inszenierung sehr schlank, mit nur wenig Text, Farben und Gegenständen auf der Bühne daher: relativ dünne Holzleisten, einige Backsteine, Holzklötze und Steine als Baumaterial. Zudem ist das Bühnenbild sehr einfach und mobil: eine Art Wandschirm mit drei kleinen Fenstern steht auf einem auf den Fussboden gezeichneten, weissen Kreis und stellt Haus, Wand dar – manchmal als Schutz, manchmal als Bedrohung.

In dem so abgegrenzten Raum, in dem die verschiedenen Elemente gleichgestellt scheinen, bewegen die fünf Schauspieler sich selbst und die Gegenstände organisch. Das Stück wächst. Musik, verschiedene (sehr wirksame) Geräusche, Licht, Text, einzelne Worte, Objekte, einige Kreidezeichnungen und des Spiel der Menschen lassen ein Gesamtbild entstehen, das eine besondere Atmosphäre hervorruft und die Neugierde des Publikums erweckt.

Kein roter Faden vereint die aufeinander folgenden Szenen. Immer wieder werden andere Blickwinkel auf das Thema vorgeschlagen. Humor und Poesie, Harmonie und angsteinflössende Momente folgen aufeinander: Kleine Holzkühe zeigen eine ländliche, sonnengebadete Idylle, auf Schilder gemalte Schlagworte rufen Assoziationen hervor und mahnen zur Vernunft. Die Geschichte der drei Schweinchen wird durch das grässliche Geräusch des Wolfs beim Fressen suggeriert. Ein Eingesperrter schreit verzweifelt um befreit zu werden. Ein anderer Spieler, möglicherweise ein Zirkusdirektor, hält eine Rede in einer unverständlichen Sprache, ereifert sich und droht.

Die Holzleisten verändern sich ständig, stellen skizzenartig Häuser dar oder werden zu Gewehren beim Trommelschlag. Ein besonders poetischer Moment entsteht, wenn die Spielerin den Holzstab nicht mehr hält, sondern dieser sich wie von selbst im Raum bewegt.

Das Experimentieren führt uns ins Ungewisse und die Spieler verunsichern uns. Einige Szenen wollen unsere Sehgewohnheiten brechen: Das Schild «Ende» bedeutet nicht «Ende des Stücks». Erst wenn der Wandschirm zu Boden fällt ist Schluss.



Foto: Catherine Meyer

Der vielversprechende Stüchtitel «Der Pöbel im Dorf zittert vor Angst» entspricht vielleicht nicht den Erwartungen und lässt den sensationshungrigen Zuschauer enttäuscht zurück. Das Stück setzt sich jedoch ohne Klischees und Polemik, elegant und differenziert mit dem Begriff Angst auseinander, wobei es sich eher an den Verstand als ans Herz richtet.

Wie für alle Stücke des Théâtre de la Poudrière (bisher 31) ist Yves Baudin für die Inszenierung zuständig. Es spielen Chantal Facon, Corinne Grandjean, Yannick Merlin, Claire Perret-Gentil und Philippe Vuilleumier. Am 19. Oktober 2007 war Uraufführung und im November wurde es im Rahmen der 12e Semaine Internationale de la Marionnette nochmals gezeigt.

[www.theatre-poudriere.ch](http://www.theatre-poudriere.ch)



# 17

## Schweiz aktuell Inszenierte Magie

Figurentheater Margrit Gysin: «Vaterbär und Findelmaus»

Aus dem Dunkel einer schwarz verhängten Kleinbühne schreitet – schwarz gekleidet – eine ernst blickende Frau ins gebündelte Licht an der Rampe. Sie trägt einen Stock in der Hand, an dessen Spitze ein Pinsel befestigt ist und malt damit geheimnisvolle Zeichen auf eine vor ihr liegende weisse Fläche. Zögernd beginnt sie zu sprechen und ordnet den Strichen eine Stadt zu; die üppig verteilten Kleckse hingegen bedeuten umher liegenden Dreck. Hier, an diesem Ort, nimmt die Geschichte ihren Anfang. Hat die Zauberin sie aus dem Dunkel mitgebracht, von da, wo noch das Chaos herrscht? Es ist mäuschenstill im Zuschauerraum, wie jetzt die Geschichte vom Bärenmann beginnt, der bei seiner Arbeit als Strassenwischer in einer Mülltonne ein kläglich piepsendes Mäuse-Kind findet, das er voller Mitleid mit nach Hause nimmt.

Margrit Gysin hat sich vor ein paar Jahren schon einmal durch die humorvoll gezeichneten und zart aquarellierten Bildergeschichten der Malerin Gabrielle Vincent zu einer Umsetzung in Figurenspiel inspirieren lassen (Mimi und Brumm). Diesmal hat sie gewichtige Ereignisse aus zwei Bänden mit Ernest et Célestine-Abenteuern in eine eigene Szenenfolge gebracht. Diese ergaben dank ihrem subtilen Spiel und der Hilfe eines fünfköpfigen Produktionsteams eine runde, glanz- und bedeutungsvolle Inszenierung. Die Hand- und Stockpuppen sind kaum eine Spanne hoch oder kleiner, doch akustisch so präsent, dass man sie von hinteren Reihen zwar nicht mehr sieht, aber zu sehen glaubt. Die Kinder erleben, mit welcher Geduld Ernest «sein» Kind über mehrere Wachstums-Etappen liebevoll betreut und es vor neugieriger Bärenverwandtschaft schützt. Schlimm wird's für Papa Bär, wenn er Célestine krank ins Spital bringen muss, doch dann ist alles wieder gut. Nur: das junge Mäusefräulein hat Zeit gehabt nachzudenken und stellt Fragen über seine Herkunft. Wie sich Vaterbär der heiklen Aufgabe angstvoll entledigt, ist ein puppenspielerisches Meisterstück. Am Schluss fährt Célestine auf einem Velo übers Hochseil, neuen Taten entgegen. Und die Geschichte, die das Chaos von uns fern hält, ist noch längst nicht fertig erzählt...

[www.figurentheater-margrit-gysin.ch](http://www.figurentheater-margrit-gysin.ch)



## suisse actuelle La magie mise en scène

Figurentheater Margrit Gysin: Papa Ours et la souris trouvée

Gustav Gysin

Dans l'obscurité de la scène d'un petit théâtre, une femme au regard sérieux, vêtue de noir, avance vers la lumière. Elle porte une canne à l'extrémité de laquelle est fixé un pinceau. Hésitante, elle commence à parler. Elle peint des signes mystérieux sur une surface blanche étalée devant elle. Les traits deviennent ville, les nombreuses taches dispersées représentent la saleté par terre. C'est ici que débute l'histoire. La magicienne l'a-t-elle tirée de l'obscurité où règne encore le chaos? Le public suit dans un silence religieux cette histoire de l'homme-ours, balayeur de rue, qui trouve un bébé souris en train de couiner dans une poubelle.

Il y a quelques années, Margrit Gysin s'était déjà laissée inspirer pour créer un spectacle (Mimi et Brumm) par l'histoire illustrée en dessins et aquarelles délicats de la peintre Gabrielle Vincent. Pour son nouveau spectacle, la marionnettiste a condensé en une suite de scènes quelques épisodes importants des deux volumes consacrés aux aventures d'Ernest et Célestine. Grâce à son jeu subtil et l'aide d'une équipe de production de cinq personnes, un spectacle rond, brillant, significatif en résulte. Les marionnettes à gaine et marottes ne sont pas plus hautes que 20 cm. Mais par leur grande présence acoustique, on croit les voir même au dernier rang, là où on ne les voit plus. Les enfants perçoivent avec quelle patience Ernest prend soin de «son» enfant grandissant et le protège de la curiosité de sa famille d'ours. Papa Ours souffre quand il doit amener Célestine à l'hôpital, mais tout rentre de nouveau dans l'ordre. Pourtant, la petite souris a eu le temps de réfléchir et elle pose des questions sur son origine. La façon dont Ernest assume avec angoisse cette tâche difficile est un chef d'œuvre marionnettique. A la fin, Célestine part à vélo sur la corde raide, prête à affronter de nouvelles aventures. Et l'histoire qui maintient le chaos à distance n'est de loin pas finie.

Fotos: Helmut Pogert

# Schweiz aktuell

## Kein pädagogisches Theater

Das Figurentheater Fährbetrieb inszeniert den «Hans im Glück» mit ausgetüftelten Mitteln – und stört sich überhaupt nicht daran, ob die Figur dem Zeitgeist widerspricht.

Etrit Hasler

Natürlich kennt sie jedes Kind, die Geschichte von Hans, der zum Abschluss einer Lehrzeit einen Klumpen Gold als Lohn erhält und diesen so lange gegen immer Schlechteres eintauscht: vom Ross zur Kuh zur Sau zur Gans, bis er zum Schluss gar nichts mehr hat. Und die Aufführung des Figurentheaters Fährbetrieb wird dem Märchen aus der berühmten Grimm-Sammlung mehr als gerecht: Mit subtiler Mischung aus Puppen- und Schauspiel des virtuos zwischen Rollen wechselnden Kurt Fröhlich, aus Musical, Pantomime und Lichtspiel, immer unterlegt mit den von Stefan Suntiger komponierten, jazzigen Streichmusikklängen – und all das, ohne die Geschichte auch nur ein einziges Mal zu überladen.

Hintergrund ist zwar ein ausgetüfteltes Bühnenbild, mit Zahnrädern, Spieluhr und Laufband, das Kindern der Lego-Technik-Generation ein Staunen ins Gesicht schiessen lässt. Doch entspricht die Geschichte, diese Lobeshymne auf das Glück des Betrogenen, auch noch einer Generation von modernen, an die heutigen Annehmlichkeiten der materiellen Welt gewöhnten, Kindern – der Gameboy- statt Lego-Generation? «Hans ist doof,» erklärt ein Zuschauerkind nach der Aufführung, und zeigt sich ausserordentlich resistent gegen die Versuche der Mutter, es darüber aufzuklären, dass die Geschichte eben beweise, dass man auch ohne etwas zu haben, wirklich glücklich sein kann.

«Ich will kein pädagogisches Theater machen,» erklärt Kurt Fröhlich im Gespräch. Es gehe ihm vielmehr darum, die Geschichte zu erzählen, wie sie über Jahrhunderte von Geschichtenerzählern weitergetragen wurde, und die Geschichte sei nicht so einfach, wie sie an der Oberfläche scheint. Erstens kann Hans nicht vollends dumm sein, immerhin gibt ihm sein Arbeitgeber einen Klumpen Gold mit, ein anständiger Lohn für gemachte Arbeit – in der Fährbetrieb-Aufführung handelt es sich dabei um die Rathausuhr, die Hans gebaut hat. «Hans ist also nicht dumm, es fehlt ihm nur an Erfahrung,» führt Fröhlich aus.

Zweitens ist da Hans' Qualität zum Glücklichein: «Die meisten von uns wären zum Schluss der Geschichte unglücklich und würden uns als Opfer einer bösen Welt und der Gauner sehen, die sich darin herumtreiben.» Hans aber ist auf einer Reise nach Hause, also auch zu sich selber als Mensch, und erst, als er wirklich bei sich angekommen ist, ist er wirklich frei. Dass diese tiefere Ebene der Figur bei den Kindern – immerhin ist das Stück für Kinder ab 5 Jahren angelegt – nicht vollends ankommt, nimmt Fröhlich in Kauf: «Auch Kindertheater muss nicht immer nur gefallen. Wenn da eine gewisse Irritation nach dem Stück vorhanden ist, hat vielleicht diese Wertung darüber, was wirklich dumm ist, einen kleinen Schupf bekommen.»

[www.fahrbetrieb.ch](http://www.fahrbetrieb.ch)



# suisse actuelle

## Pas de théâtre pédagogique

Le Figurentheater Fährbetrieb met en scène «Jean le Chanceux» avec des moyens sophistiqués. Si le protagoniste ne correspond pas à notre époque, cela ne dérange en rien son créateur.

Tous les enfants connaissent l'histoire de Jean qui reçoit un bloc d'or à la fin de son apprentissage et qui l'échange contre des biens de moindre valeur – un cheval, puis une vache, un cochon, une oie – et qui finit les mains vides. Le spectacle du Figurentheater Fährbetrieb donne une fort juste version de ce conte des Frères Grimm. C'est un mélange subtil fait de marionnettes et du jeu d'acteur de Kurt Fröhlich, qui change de rôles avec virtuosité, une combinaison de comédie musicale, pantomime et jeu de lumières, le tout accompagné des mélodies jazzy pour cordes composées par Stefan Suntiger. Et cela sans jamais surcharger l'histoire.

Le décor, un montage raffiné de roues dentées, d'une pendule à carillon et de tapis roulant surprend les enfants de la génération des légos techniques. Mais cette histoire, éloge de la victime de tricheries correspond-elle encore à une génération d'enfants modernes, habitués à toutes les commodités actuelles du monde matériel, à la génération des game-boy? «Jean est stupide» déclare un enfant après la représentation, résistant aux explications de sa mère qui essaie de lui démontrer que cette histoire prouve qu'on peut être vraiment heureux sans rien posséder.

Kurt Fröhlich refuse de faire du théâtre pédagogique: il veut raconter l'histoire telle qu'elle a été transmise par des conteurs depuis des siècles. Elle n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. Jean ne peut pas être vraiment stupide puisque son maître lui donne de l'or, un bon salaire pour le travail accompli. Dans le spectacle du Figurentheater Fährbetrieb, l'horloge de l'hôtel de ville que Jean a construite vaut de l'or. «Jean n'est donc pas bête, il manque juste d'expérience» explique Kurt Fröhlich.

A ceci s'ajoute la capacité de Jean à trouver le bonheur. «La plupart de nous seraient malheureux à la fin de l'histoire et s'estimeraient victimes d'un monde méchant, peuplé de malfrats.» Jean pourtant voyage vers sa maison, mais aussi vers lui-même en tant que personne. Enfin arrivé, il est vraiment libre. Kurt Fröhlich accepte que ce niveau de lecture plus profond ne soit par toujours compris par les enfants (dès 5 ans) auxquels le spectacle s'adresse. «Le théâtre pour enfants ne doit pas toujours plaire. Si une certaine irritation persiste après le spectacle, c'est peut-être un petit choc qui ébranle l'acceptation habituelle du qualificatif bête.»



# 18



## *suisse actuelle* **Les enfants du Bing Bang**

Claire-Lise Dovat

Le nouveau spectacle du Tango Théâtre de Montpellier et du Guignol à roulettes de Fribourg propose une réflexion sur le problème des enfants des rues, posant par là la question de l'injustice et de l'inégalité.

# 19

Les spectateurs et spectatrices, grands et petits, ont oublié le temps et ont été pris par l'histoire racontée à l'aide de projections d'images, de petits films d'animation et de marionnettes à vue. Un comédien (Pierre-Alain Rolle) guide et aide les protagonistes, un comédien-manipulateur très présent sur scène (Guillermo Fernandez) mène l'action.

Après la gigantesque explosion sur la grande toile-écran à l'arrière-plan, appelée ici «Bing Bang», le monde est couvert d'enfants multicolores. Des siècles plus tard, une petite bande de quatre enfants, Soufflette, une fillette muette, Ficelle, Bidon et Cure-dents, trois garçons dont le dernier a une jambe de bois vivent sur un bateau-épave dans une grande ville du Sud. Les photos ou dessins projetés du bidon-ville sont très suggestives et nous rappellent la réalité de ces milliers d'enfants. «Ils ont poussé tout seul dans la rue», ils sont joueurs, intelligents, attachants, mais sont obligés de chaparder, ce qui finira par les conduire en prison. Un viel homme qui se dit ange s'est donné pour mission de les aider. Il s'assure la complicité du «Grand», une sorte de grande personne pas très réveillée qui mange des bonbons et qui se rallie finalement après hésitations à la cause de l'ange.



L'ange offre un livre à Soufflette, qui apprend à lire. Ce livre lui permet de rêver, de faire de petits miracles, de connaître et partager la joie d'un grand gâteau anniversaire, qu'elle n'aurait jamais trouvé dans une poubelle. Lorsque la bande des quatre se retrouve en prison, le Grand, sous l'ordre de l'ange/viel homme, prend son courage à deux mains et va permettre l'évasion des enfants. La scène, où le comédien se faufile dans la prison, est remarquablement bien faite. La prison est un dessin projeté, grisaille et barreaux, l'ambiance est sordide, cruelle, inhumaine, l'illusion que le Grand se glisse entre les murs est parfaite.

Après leur évasion, les enfants se font embaucher par une bande de malfrats. Le vol tourne mal et Cure-dents, en s'enfuyant, reste coincé avec sa jambe de bois dans une grille d'écoulement d'eau. La police sans pitié tire et le tue. L'ange redonne vie à Cure-dents, sachant que cela lui est interdit et renonce alors à tous ses pouvoirs. Cure-dents sera adopté par une famille. «Si l'enfant des rues doit disparaître, que cela soit grâce à l'amour, et non pas de mort violente.»

Ce spectacle aborde avec sensibilité une question très délicate. Les différents moyens d'expression sont bien combinés et apportent une note de plus à l'ensemble. La manipulation de l'ange quand il parle pourrait être plus précise et certaines ampoules qui s'allument avant que la surface de projection ne soit déroulée ou mise en place éblouit désagréablement le spectateur. Une histoire intéressante qui ne laisse pas indifférent et permet de dénoncer les injustices subies par les enfants des rues.

Pour ces 25 ans, le Guignol à roulettes nous propose un livre leporello ou «livre-accordéon» richement illustré. Une longue page qui se déplie: d'un côté, les photographies de marionnettes des divers spectacles présentés jusqu'en 2007, de l'autre, des bribes d'histoires relatant le parcours des deux créateurs racontées par l'arbre, première marionnette de Pierre-Alain Rolle qui a été fabriquée pour une fable et qui est ensuite apparue dans plusieurs histoires, ainsi que des suggestions de bricolage et de jeux pour les enfants.

[www.guignol.ch](http://www.guignol.ch)

# Schweiz aktuell

## Die Kinder des Urknalls

Das neue Stück des Tango Théâtre aus Montpellier und des Guignol à roulettes aus Freiburg greift das Problem der Strassenkinder auf und stellt damit Fragen über Ungerechtigkeit und Ungleichheit.

20

Die grossen und kleinen Zuschauer vergessen die Zeit: Sie sind von der Geschichte gefesselt, die mit Projektionen, kurzen Trickfilmen und offen gespielten Figuren erzählt wird. Nach dem Urknall, der gigantischen Explosion auf der grossen Leinwand im Hintergrund der Bühne, ist die Welt mit bunten Kindern übersät. Einige Jahrhunderte später lebt eine Gruppe von vier Kindern zusammen auf einem Schiffswrack in einer Stadt im Süden – Soufflette, ein stummes Mädchen, und drei Jungs: Ficelle (Schnur), Bidon (Kübel) und Cure-dents (Zahnstocher), der ein Holzbein hat. Die Fotos und Zeichnungen des Armenviertels sind realistisch und zeigen die wirklichen Zustände in denen Tausende von Kindern leben. «Sie sind allein auf der Strasse gross geworden», sie spielen gern, sind intelligent, anhänglich, aber sie müssen stehlen und kommen dafür ins Gefängnis. Ein alter Mann, der sich Ange (Engel) nennt, macht es sich zur Aufgabe, ihnen zu helfen. Er findet einen Komplizen namens Grand (der Grosse), ein nicht ganz aufgeweckter Lümmel, der gern Süssigkeiten isst. Er schliesst sich nach längerem Zögern Ange an.

Ange schenkt Soufflette ein Buch und sie lernt lesen. Da kann sie träumen, kleine Wunder hervorzaubern und sich über eine grosse Geburtstagstorte freuen, die sie sonst nie in einem Mülleimer gefunden hätte. Als die Bande der vier im Gefängnis landet, nimmt Grand im Auftrag des alten Mannes Ange seinen Mut zusammen und hilft den Kindern zur Flucht. Eine auf die Leinwand projizierte Zeichnung stellt das Gefängnis dar, mit Gitterstäben, im Grauton, schmutzig, grausam, unmenschlich. Wie Grand zwischen die Mauern schlüpft ist ein Meisterstück der Illusion.

Nach der Flucht werden die Kinder von einer Bande Bösewichte angestellt. Ein Diebstahl misslingt und Cure-dents verklemmt sein Holzbein in einem Abflussgitter. Die Polizei erschießt ihn ohne Mitleid. Ange gibt Cure-dents sein Leben zurück, obwohl er weiss, dass dies verboten ist und er damit alle seine Macht verliert. Der Junge wird von einer Familie adoptiert. «Wenn ein Strassenkind verschwinden soll, dann aus Liebe, nicht durch den Tod.»

Dieses Stück greift mit Takt eine heikle Frage auf. Die verschiedenen Ausdrucksmittel sind gut eingesetzt und bringen dem Gesamtbild einen Pluspunkt. Wenn Ange spricht, könnte er präziser geführt werden. Einige Lichtquellen, die jeweils vor der Installation der Projektionsfläche angehen, blenden die Zuschauer unangenehm.

Diese interessante Geschichte lässt nicht kalt und ermöglicht ein Anprangern der Ungerechtigkeiten, denen die Strassenkinder ausgesetzt sind.

Le Guignol à roulettes feiert sein 25-jähriges Bestehen mit einem Leporelloalbum, einem harmonikaartig zusammengefalteten Papierstreifen, der auf einer Seite Fotos der Figuren der verschiedenen Stücke bis 2007 zeigt; auf der anderen Seite erzählt ein Baum, die erste Figur die Pierre-Alain Rolle schuf und die später in verschiedenen Produktionen auftauchte, Bruchstücke aus dem Leben der beiden Figurenspieler. Dazu kommen noch einige Bastelvorschläge und Spiele für die Kinder.

Das Leporellalbum kann man beim Guignol à roulettes, Case postale 185, 1702 Fribourg bestellen oder im Internet.

[www.guignol.ch](http://www.guignol.ch)

Claire-Lise Dovat





Foto: Dieter Hermann

# Figuren- spielerin und Erzählerin Birgit Gluth

## Ein Porträt.

Die Figurenspielerin und Erzählerin Birgit Gluth ist eine zierliche Erscheinung. Man kann sich gut vorstellen, wie die vierzigjährige Mutter von zwei Söhnen schnell den Kontakt zu jungen Menschen findet. Auf der Bühne schlüpft sie in verschiedenste Rollen, sucht nicht selten den Kontakt zu den Kindern, indem sie sie aktiv mit in das Geschehen einbezieht, sie mitdenken lässt, Fragen stellt. Trotzdem strahlt sie eine angenehme Ruhe aus, verschwindet immer im richtigen Moment hinter ihren Figuren und lässt dem Publikum den nötigen Platz für die eigene Phantasie.

Die gelernte Kindergärtnerin gelangte erst auf Umwegen zum Figurentheater. Im Baselbiet geboren, besuchte Gluth die Rudolf-Steiner-Schule in Pratteln. Schon früh stand sie im Schultheater und im Kinderzirkus vor grossem Publikum und entdeckte ihre Begeisterung für die Schauspielerei. Bis jedoch das erste Stück des «Figuren- und Erzähltheaters Birgit Gluth» aufgeführt wurde, vergingen noch einige Jahre. Nach dem Kindergärtnerinnenseminar arbeitete Gluth einige Zeit auf diesem Beruf. Dann absolvierte sie ein Ausbildungsjahr an der Schauspielakademie in Zürich, machte somit ihren ersten Schritt auf die Theaterwelt zu und kreierte bald darauf den Einfrauirkus «Schachtlezirkus», mit dem sie an verschiedenen Anlässen auftrat. Anschliessend an die Schauspielschule folgten zudem verschiedene theaterpädagogische Projekte und Weiterbildungen in Pantomime, Tanz und Kontaktimprovisation. Heute versucht Gluth, ihre pädagogischen und künstlerischen Fähigkeiten zu kombinieren, gibt Unterricht an der Aus- und Weiterbildungsstätte H50 in Zürich und begleitet mit ihrem Figurenspiel ein an Leukämie erkranktes Kind.

Mit der Realisierung eigener kleiner Projekte – Birgit Gluth versuchte sich als Strassenkünstlerin, kreierte kleine Tischtheater und zog mit einem Einkaufswagen voller Geschichten von Kindergeburtstag zu Kindergeburtstag – kam bald die Lust auf etwas Grösseres. Im Januar 2006 brachte sie ihr erstes Stück «Ninje und die Edelsteine» auf die Bühne. «Ein Geschenk für den Zwergenkönig», Gluths zweite Produktion, feierte im Herbst 2007 Premiere.

Laura Cassani

## Schweiz aktuell Sprachspiele zum Geburtstag

Was ist eigentlich der Unterschied zwischen einem gelungenen Figurenspiel für Kinder und einem uninteressanten Kasperltheater? Die zweite Produktion des Figuren- und Erzähltheaters Birgit Gluth gibt einige Antworten auf diese Frage.

Der Held in Birgit Gluths neuester Produktion «Ein Geschenk für den Zwergenkönig» – welches unter der Endregie von Sasha Mazzotti im September in Laufen Premiere feierte – ist eine Stabpuppe mit roter Zipfelmütze, die auf ihrem Weg zur Geburtstagsparty des Königs nicht nur der Maus und der Schnecke begegnet, sondern auch Freundschaft schliesst mit einem Hasen und einer Kuh. Doch Gluth bedient sich nicht lediglich gewöhnlicher Filzpuppen, um ihre Geschichte zu erzählen. Bisweilen reichen zwei braune Ohren und zwei weisse Fingernägel, um den Hasen zum Leben zu erwecken, dann wird die Puppenspielerin selbst zur Kuh oder lässt kleine Garnknäuel zu summenden Bienen werden.

Weshalb dieses Stück nicht einfach zu einem phantasielosen Kasperlspiel wird, liegt auch an der Sprache, mit der die Erzählerin oft auch den Erwachsenen im Publikum ein Lächeln auf die Lippen zaubert. Wenn die Kuh ganz gemächlich in Berner Dialekt spricht oder Hase und Zwerg sich mit neu erfundenen Geburtstagstortennamen zu übertreffen versuchen, gefällt dies nicht nur den jungen Zuschauerinnen und Zuschauern.

Die Geschichte vom Zwerg Rotzipfel, der ein Geschenk für den Zwergenkönig sucht, überrascht nicht mit Neuartigkeit oder besonderen erzählerischen Einfällen. Schon viele Theaterstücke wurden geschrieben und gespielt, in denen es um einen Helden geht, der verschiedene Abenteuer erlebt, Hindernisse bewältigen muss und dabei unterschiedlichste Begegnungen macht. Die Qualität von Gluths Produktion liegt im Detail. Eine gute Mischung zwischen Situationskomik und sorgfältigem Geschichtenerzählen, zwischen Phantasie und Realität führt zu einer vergnüglichen Stunde Unterhaltung. Und spätestens als die Kinder zum Schluss zu richtigem Geburtstagskuchen eingeladen werden, sind die zwischenzeitlichen Längen im Stück sofort vergessen.

[www.theater.ch/php/agenda.php?person=figurentheaterbirgitgluth](http://www.theater.ch/php/agenda.php?person=figurentheaterbirgitgluth)

# *suisse actuelle*

## *Jeux de langage pour un anniversaire*

# 22

## *La marionnettiste et conteuse Birgit Gluth*

### *Un portrait.*

La marionnettiste et conteuse Birgit Gluth est une personne menue; on imagine facilement cette femme de 40 ans et mère de deux garçons entrer en contact avec des jeunes. Sur scène, elle endosse différents rôles et par ses questions, souvent adressées directement aux enfants, elle les implique dans l'action et sollicite leur participation. Pourtant, elle dégage un calme agréable et disparaît au bon moment derrière ses marionnettes pour donner une place indispensable à l'imagination du public.

Née en Bâle campagne cette jardinière d'enfants diplômée est arrivée au théâtre de marionnettes par des détours. Elève de l'École Steiner de Pratteln, elle participait déjà au théâtre à l'école et au cirque pour enfants devant un important public où elle a découvert son amour pour le jeu d'acteurs. Quelques années plus tard, un premier spectacle a vu le jour. Son école normale achevée, Birgit Gluth a travaillé un certain temps dans des jardins d'enfants. Une année de formation à l'école d'art dramatique de Zurich l'a fait progresser vers le monde du théâtre. Assez vite, elle a créé le cirque «Schachtlezirkus» en solo et elle a présenté ce spectacle lors de différentes manifestations. Ensuite, elle a entrepris divers projets de pédagogie du théâtre et des formations de mime, danse et improvisation de contacts. Actuellement, B. Gluth tente de combiner ses capacités pédagogiques et artistiques, elle enseigne dans l'institution de formation H50 à Zurich et accompagne avec ses marionnettes un enfant atteint de leucémie.

Après avoir réalisé plusieurs projets mineurs – elle a joué dans la rue, créé un petit théâtre sur table, passé avec son caddie rempli d'histoires d'un anniversaire d'enfants à un autre – elle a envie de se lancer dans un projet plus important. En janvier 2006 elle a créé son premier spectacle «Ninje et les pierres précieuses» et en automne 2007, le deuxième «Un cadeau pour le roi des nains».

Où se situe la différence entre un spectacle de marionnettes pour les enfants réussi et un théâtre de guignols inintéressant? Le deuxième spectacle de Birgit Gluth livre quelques réponses.

Le héros du nouveau spectacle de Birgit Gluth «Un cadeau pour le roi des nains», mis en scène par Sasha Mazzotti avec première en septembre 2007 à Laufen, est une marionnette à tiges avec un bonnet rouge. En route pour la fête d'anniversaire du roi, elle rencontre une souris et un escargot et se lie d'amitié avec un lapin et une vache. Pour raconter son histoire, Birgit Gluth n'utilise pas uniquement des marionnettes feutrées ordinaires. Parfois, juste deux oreilles brunes et deux ongles blancs suffisent pour signifier le lapin; parfois, la marionnettiste se transforme en vache ou elle fait apparaître des abeilles bourdonnantes avec de petites pelotes de fil.

C'est aussi grâce au langage, que le spectacle ne se transforme pas en théâtre de guignols sans imagination. La conteuse réussit souvent à faire sourire le public adulte. Le dialecte bernois de la vache et le concours verbal du lapin et du nain pour trouver de nouveaux noms de gâteau d'anniversaire plaisent aux grands autant qu'aux petits.

L'histoire du nain Rotzipfel qui cherche un cadeau pour son roi ne surprend ni par sa nouveauté, ni par des idées particulières. Dans beaucoup de pièces, un héros part à l'aventure et surmonte des obstacles en faisant différentes rencontres. La qualité du spectacle de Birgit Guth réside dans le détail. Un bon mélange de comique de situation et une narration soignée entre imaginaire et réalité produit une heure de divertissement amusant. A la fin, quand les enfants sont invités à manger le véritable gâteau d'anniversaire, les quelques longueurs de la pièce sont vite oubliées.

Laura Cassani



Foto: Dieter Hermann

[www.theater.ch/php/agenda.php?person=figuretheaterbirgitgluth](http://www.theater.ch/php/agenda.php?person=figuretheaterbirgitgluth)

# Jubiläum

## Tokkel-Bühne – seit 30 Jahren unterwegs mit dem Theaterzelt



Silvia und Christoph  
Bossard-Zimmermann

Als Tourneetheater sind wir mit unserem selbstgebauten Zelt jeweils vom Frühling bis Spätherbst unterwegs in der Schweiz und besuchen rund 45 Spielorte. Einmal im Jahr steht unser Theaterzelt während 18 Tagen als Jahrmarktsbude auf der Herbstmesse in Basel. Wir beleben damit die Jahrhunderte alte Tradition der Puppenspieler, auf Märkten ihr Brot zu verdienen.

**Ist das Zelt bei Regen dicht? – Gespräch mit Schülerinnen und Schülern.** Eine Zusammenstellung von Fragen, welche von Schülerinnen und Schülern der 3. bis 6. Klasse nach dem Stück «Gawain und die hässliche Frau» einer Ballade aus der Artussage, gestellt wurden. Jeweils nach den Aufführungen zeigen wir dieser Altersstufe vor der Bühne einige Puppen aus dem gespielten Stück und erklären ihnen ihre Bauweise. Nach diesen Erläuterungen fordern wir sie auf, über das Gesehene Theater und über unsere Arbeit im Allgemeinen, Fragen zu stellen.

**Sind die Puppen echt oder geschnitzt?**  
(Christoph lacht) Die Puppen sind aus Holz geschnitzt.

**Wie macht ihr, dass das Pferd gehen kann?** Beim Üben spielen wir zuerst ohne die Puppen. Wir versuchen mit unserem Körper die Bewegungen des Pferdes nachzuempfinden und zu übernehmen. Erst wenn wir mit dem Resultat zufrieden sind, versuchen wir den Bewegungsablauf mit der Puppe zu verwirklichen.

**Wie gross ist die grösste Puppe, die ihr je gemacht habt?** Am Opernhaus Zürich haben wir an der Inszenierung der Oper «Saul» vom Komponisten Händel mitgearbeitet. Das Vorspiel der Oper, der Kampf von David und Goliath, wurde mit Puppen dargestellt. Diese Puppen haben wir gestaltet und gespielt. Goliath, der Riese, war über 2.50 m gross und wir mussten ihn zu Dritt führen. David, als Stabmarionette gebaut, wurde von Silvia alleine gespielt.

**Wie viele Stücke habt ihr schon gemacht?** 31 Produktionen: 11 Kasperstücke (Eigendichtungen), 7 Märcheninszenierungen, 4 Sagenspiele, 5 Stücke für Erwachsene und 4 Produktionen in Zusammenarbeit mit internationalen Figurentheatern.

**Wie ist es möglich, dass ihr so verschiedene Stimmen machen könnt?** Wir haben beide Schauspielunterricht besucht und wir hatten eine sehr gute Lehrerin, welche uns das beigebracht hat.

**Wie lange seid ihr schon unterwegs mit dem Zelt?** Seit 30 Jahren. Wir haben das Zelt schon über 1'200 Mal auf- und abgebaut.

**Wie viele Vorstellungen habt ihr in diesen 30 Jahren gehabt?** Über 6'000 Aufführungen mit mehr als 350'000 Besucherinnen und Besucher.

**Hält die Zeltblache bei Regen?** Ja, damit sie dicht bleibt, müssen wir sie alle vier Jahre neu imprägnieren.

**Wo schlaft ihr?** Im Lieferwagen, der gleichzeitig auch unser Transportfahrzeug und Wohnmobil ist. Die Mitarbeiterin oder der Mitarbeiter schläft im Theaterzelt, stellt sich jeweils aus den Zuschauerbänklein ein Bett zusammen und wird bewacht von unserem Hund «Neritta».

**Habt ihr Kinder?** Ja, zwei Töchter, die sind jetzt bereits Erwachsene und kommen nicht mehr mit auf Tournee. Früher begleiteten sie uns und wurden von einer Lehrerin oder Lehrer unterrichtet. Diese übernahm neben dem Unterricht auch weitere Arbeiten, wie Zeltaufbau, kassieren und plakatieren.

**Spielt ihr auch im Ausland?** Ja, besonders während der Winterzeit, dann aber ohne Zelt und nur auf Einladung. Wir spielen regelmässig in Deutschland, Oesterreich und in Italien. Dieses Stück «Gawain und die hässliche Frau» haben wir in italienischer Sprache in Rom aufgeführt.

**Hat schon einmal eine berühmte Person euer Theater besucht?** Ja, Clown Dimitri besuchte an der Basler Herbstmesse eine Vorstellung von «Kasper und der fliegende Gartenschuh». Nach der Aufführung hörten wir wie ein Knabe zu seiner Mutter sprach: «Hast Du gesehen, hinter uns sass der berühmte Clown, der die gleiche Frisur hat wie Micheline Calmy-Rey.»

**Kann man vom Puppenspiel leben?** Ja, wir leben ausschliesslich von den Einnahmen der Vorstellungen. Mit der Ausnahme, dass wir bei einer Neuinszenierung Produktionsbeiträge erhalten. Wir haben auch einen Verein der unsere Theaterarbeit erfolgreich unterstützt.

# anniversaire Tokkel-Bühne – 30 ans en route avec son chapiteau



Notre compagnie est itinérante, nous voyageons donc à travers la Suisse chaque année, du printemps à l'automne avec le chapiteau que nous avons construit. Une fois par an, pendant 18 jours, notre tente fait partie des stands de la foire d'automne de Bâle. Nous faisons ainsi revivre la tradition ancienne des marionnettistes qui gagnaient leur pain sur les marchés.

## Le chapiteau est-il imperméable quand il pleut?

**Discussion avec des élèves.** Voici un choix de questions posées par des élèves de 3e à 6e primaire après la représentation de «Gwain et la femme laide», une ballade de la légende du Roi Arthur. Pour cette tranche d'âge, nous avons l'habitude de montrer quelques marionnettes de la pièce et d'en expliquer la construction. Après cette démonstration, nous leur demandons de poser des questions sur le spectacle et sur notre travail en général.

## Les marionnettes sont-elles réelles ou sculptées en bois? (Christoph rit!) Elles sont sculptées en bois.

## Comment arrivez-vous à faire marcher le cheval?

Pendant les répétitions, nous jouons d'abord sans marionnettes. Nous essayons de ressentir les mouvements du corps du cheval et de les imiter. Quand nous sommes contents du résultat, nous tentons de réaliser la suite de mouvements avec la marionnette.

**Quelle est la marionnette la plus grande que vous ayez jamais construite?** Nous avons collaboré à une mise en scène de «Saul», un opéra de Händel. Le prélude figurant le combat de David et Goliath a été joué par des marionnettes que nous avons construites et manipulées. Le géant Goliath mesurait 2m50 et il fallait trois personnes pour le jouer. Silvia manipulait seule la marionnette à tiges de David.

**Combien de pièces avez-vous créées?** 31: 11 spectacles de guignol (texte inventé par nous), 7 contes, 4 légendes, 5 spectacles pour adultes et 4 collaborations avec des compagnies de marionnettes internationales.

**Comment arrivez-vous à faire autant de voix différentes?** Grâce à une excellente professeure d'art dramatique.

**Depuis combien de temps êtes-vous en route avec le chapiteau?** Depuis 30 ans. Nous l'avons montée et démontée plus de 1'200 fois.



**Combien de représentations avez-vous données pendant ces 30 ans?** Plus de 6'000 pour plus ou moins 350'000 spectateurs.

**En cas de pluie, le chapiteau est-il étanche?** Oui, nous devons l'imprégner tous les 4 ans.

**Où dormez-vous?** Dans le camion qui est notre moyen de transport et aménagé en mobil home. Notre collaboratrice dort dans la tente où il/elle arrange un lit avec les petits bancs pour les spectateurs. Notre chien «Nerrita» monte la garde.

**Avez-vous des enfants?** Nous avons deux filles qui sont adultes désormais et ne participent plus à la tournée. A l'époque, elles venaient avec nous. Un/e enseignant/e les instruisait, mais en plus des heures de cours, il/elle participait aussi à d'autres travaux tels le montage de la tente, le collage d'affiches et la caisse.

**Jouez-vous également à l'étranger?** Oui, surtout en hiver, mais sans la tente et sur invitation uniquement. Nous jouons régulièrement en Allemagne, Autriche et Italie. «Gawain et la femme laide» que vous venez de voir a été joué en italien à Rome.

**Est-ce qu'une personne connue a déjà assisté à une de vos représentations?** Oui. Le clown Dimitri est venu voir le spectacle «Kasper et le soulier de jardin volant» à la foire d'automne de Bâle. Après la représentation, nous avons entendu un garçon dire à sa mère: «Tu as vu, derrière nous, le fameux clown qui a la même coiffure que Micheline Calmy-Rey?»

**Peut-on vivre grâce aux marionnettes?** Oui. Nous vivons exclusivement des recettes des représentations, exception faite des soutiens que nous recevons pour la création d'un nouveau spectacle. Depuis dix ans, une association nous soutient également.

Silvia und Christoph Bosshard-Zimmermann





## *in memoriam* Erinnerungen an Mariann Bösiger

Wenn Frau Sappralotts Stimme im gleichnamigen Stück über die Lautsprecher zu hören ist, dann hören wir Mariann Bösigers Stimme. Susann Rieben

So bleiben uns doch noch einige Gelegenheiten, ein Stückchen Theater mit ihr zu erleben, denn Kathrin Frauchiger spielt das Stück weiter, trägt die gemeinsame Theateridee des Puppentheater Bösiger/Frauchiger weiter.

Frau Sappralott singt jetzt auch im Himmel – so stand es auf Mariann Bösigers Todesanzeige.

Bei unserem Abschied im Spital hörte ich von ihr: «I gange de scho Mal vorus!» und das tröstete mich unglaublich.

Davor hatte sie Kathrin und mir Einblick gewährt in ihre inneren Bilder, eine Mischung aus Erinnerung an gemeinsame Theaterarbeit und Aufbruchstimmung in die neue unbekanntere Welt. Ob alles gepackt sei? Und ob sie denn auch dies und jenes Requisit, das doch so schwer sei, mitnehmen müsse? Wir beruhigten sie, das Schwere könne sie nun zurück lassen.

Ich sehe, wie die kleine Frau Sappralott durch die Luft schwebt – «Der Luft hett se mitgnoh!» Anfangs schreit sie vor Angst und Ohnmacht, doch dann allmählich gibt sie ihren Widerstand gegen die Naturgewalt auf, ergibt sich ihrem Schicksal und siehe da, sie kann das Fliegen und Getragen werden durch diese fremden Sphären geniessen.

Wie haben Kathrin Frauchiger und ich gestaunt, als uns Mariann «Frau Sappralott» von Raffaella Mazagg vorlegte und mitteilte, sie möchte dieses Bilderbuch spielen! Ich brauchte Zeit, mich für diese «grell bunten, zusammen geflickten» Bilder zu erwärmen. Die Geschichte dieser Frau

hingegen, die vom Motzen und Krakeelen zum kraftvollen, wohlklingenden Singen findet, packte mich schnell.

Als Kathrin und ich dann an der Umsetzung des Stückes herumstudierten, die Art der Figuren überlegten, bekam plötzlich Mariann Angst vor dem eigenen Mut: Ob es nicht doch zu schräg sei? Ob es denn ein Stück für die Kinder sei?

Die Kinder, immer war es ihr grosses Anliegen, dass sie wirklich angesprochen wurden durch die Stücke.

Beim Proben ereigneten sich die glücklichsten Momente, wenn wir einen Rahmen gefunden hatten, in dem Mariann improvisieren konnte, ihrer Fantasie mit der Figur in der Situation freien Lauf lassen konnte. So entstanden die überzeugendsten Szenen, die sie von Mal zu Mal sprachlich weiter ausfeilte, unterstützt von Kathrin, die über die korrekte Figurenführung wachte.

Mit Bösiger/Frauchiger zu arbeiten hiess immer auch gut verköstigt zu werden. Das begann mit dem Willkommen am Morgen: «Nimmsch no nes Café? – Und öppe no nes Güezi derzue?» Ein geflügeltes Wort aus unserer ersten gemeinsamen Arbeit «E bärestarchi Muus». Manchmal gesellte sich dann der Kater «Seppi» zu uns, ein wichtiger Mitbewohner des Hauses in Ittigen bei Bern. Marianns Tierliebe sorgte dafür, dass in jedem Stück Tiere vorkamen.

Ob das schon 1989 zur Zeit der Gründung des Puppentheaters Bösiger/Frauchiger so war? Mariann hatte viele Jahre zuvor Kathrin kennen gelernt, die bereits im Figurentheater aktiv war. Die Gründung eines eigenen Theaters ging auf Marianns Initiative zurück. Die beiden Frauen ergänzten sich hervorragend, auf der Bühne und hinter den Kulissen. Während Kathrin die Figuren und Bühnenbilder baute, kümmerte sich Mariann um die Administration.

Was ich an den beiden sehr schätzte, als ich sie vor sechs Jahren kennen lernte, war die Offenheit und Lust neue Wege zu gehen, sich weiter zu entwickeln. Ich freue mich darüber, dass unsere drei gemeinsamen Inszenierungen erfolgreich waren – und sind.

Das Singen bekam seinen Platz in unseren Stücken, war es doch das Element, in welchem Mariann schon früher brilliert hatte: Im Gitarren-Duo mit einer Freundin spielte sie die Hits der Zeit an verschiedenen Anlässen. SchauspielerIn wollte sie werden, aber die Schauspielschule attestierte ihr lediglich kabarettistische Begabung. Nun, die Wege im Theater sind selten geradlinig, Mariann ist ihren gegangen und es war eine Freude ihr zuzusehen, sie war in ihrem Element.

Neben der Bühne war sie oft erstaunlich zurückhaltend, überliess gern Kathrin das Wort und das Kämpfen, litt an Unfrieden, mit dem sie konfrontiert wurde. Wischte Schwieriges mit einem Witz und ihrem schalkhaften Lächeln weg. Der Krebs liess sich nicht wegwischen. Ihr Humor und ihre Herzlichkeit blieben ihr und uns bis zum Schluss.

Gar keine streitsüchtige und angriffslustige Frau Sappralott! Dafür eine, die gerne sang und ihren Kater kraulte. Aber halt, da vermische ich ja die Figuren, Mariann spielte ja Frau Bigler, Präsidentin des Frau Sappralott-Fanclubs und lieb der Puppe Frau Sappralott nur ihre Stimme.

Ihre Stimme, die wir noch hören können, ab Band – oder in unserer Erinnerung. Wenn der Wind sie in unsere Ohren und Herzen trägt.

*in memoriam*  
**Souvenirs de  
 Mariann Bösiger**

La voix enregistrée de Madame Sappralott dans la pièce du même nom, n'est autre que la voix de Mariann Bösiger. Ce sont encore quelques moments passés en sa compagnie, car Kathrin Frauchiger continue de jouer ce spectacle et de porter le projet théâtral commun du Puppentheater Bösiger/Frauchiger.

Sur le faire-part de Mariann Bösiger figurait la phrase: Madame Sappralott chante désormais aussi au ciel.

Lors de nos adieux à l'hôpital, elle disait: «J'y vais déjà en premier». C'était un apaisement incroyable pour moi.

Auparavant, elle avait fait part à Kathrin Frauchiger et à moi-même de ses images internes, un mélange de souvenirs de notre travail théâtral commun et d'ambiance de départ vers un monde inconnu. Les bagages sont ils prêts? Devait-elle amener l'un ou l'autre accessoire si lourd? Nous la calmions, elle pouvait laisser derrière elle tout ce qui lui pesait.

Je vois la petite Madame Sappralott voler. «L'air l'a emporté». D'abord, elle crie de peur et d'impuissance, mais peu à peu, elle abandonne sa résistance contre la force de la nature. Elle accepte son destin et tout à coup, elle peut voler et se laisser porter avec plaisir à travers des sphères inconnues.

Quand Mariann Bösiger nous avait proposé de mettre en scène et de jouer le livre d'images «Madame Sappralott» de Raffaella Mazagg, nous tombions des nues. J'ai mis du temps à m'habituer à «ces images aux couleurs criardes, bricolées». Pourtant, l'histoire de cette femme grincheuse et braillarde qui finit par chanter d'une belle voix forte m'a plu.

Quand Kathrin et moi pensions aux marionnettes et à la mise en scène, Mariann avait tout à coup peur de son propre courage: la pièce était trop farfelue et elle ne convenait peut-être pas aux enfants. Elle tenait beaucoup à s'adresser vraiment aux enfants.

Lors des dernières répétitions, les moments les plus heureux survenaient quand nous pouvions donner un cadre aux improvisations de Mariann. Marionnette en main, elle laissa alors libre cours à son imagination. Les scènes les plus convaincantes ont été créées ainsi. Elle en peaufinait ensuite le langage, soutenue par Kathrin qui surveillait la manipulation.

Susann Rieben

Chaque matin, le travail avec les deux femmes commençait avec un café et des biscuits de bienvenue. Un colocataire de la maison d'Ittigen, le matou Seppi se joignait parfois à nous. Amoureuse des bêtes, Mariann tenait à intégrer des animaux dans chaque pièce.

En était-il déjà ainsi lors de la fondation du Puppentheater Bösiger/Frauchiger? Quatre ans auparavant, Mariann avait fait la connaissance de Kathrin, qui jouait déjà du théâtre de marionnettes. Mais la création de leur propre compagnie était l'initiative de Mariann. Les deux femmes se complétaient très bien sur scène et en coulisse. Pendant que Kathrin construisait les marionnettes et les décors, Mariann s'occupait de l'administration. Quand j'ai fait leur connaissance il y a 6 ans, j'ai apprécié leur ouverture et l'envie de suivre de nouveaux chemins. Je suis contente du succès de nos trois mises en scène communes.

Dans nos spectacles, une place fut accordée au chant. Mariann avait déjà brillé dans ce domaine, elle interprétait en duo de guitare avec une amie des chansons à succès lors de différentes manifestations. Mariann voulait devenir comédienne, mais l'école d'art dramatique ne lui trouvait qu'un don pour le cabaret. Au théâtre, le parcours comporte souvent des détours et Mariann a suivi son chemin, au grand plaisir de ceux qui l'observaient. Elle était dans son élément.

Hors spectacle, elle était souvent étonnamment discrète, elle laissait sa compagne parler et lutter. Elle souffrait quand elle rencontrait la discorde. Elle balayait les difficultés avec une plaisanterie et son sourire malicieux. Elle ne pouvait pourtant pas balayer son cancer, mais son humour et sa tendresse nous ont accompagnés jusqu'à la fin.

Elle n'était plus Madame Sappralott, agressive et combative. Elle adorait chanter et caresser son matou. Mais attention – je suis en train de tout mélanger, les personnages et les rôles. Mariann jouait Madame Bigler, la présidente du fans-club de Madame Sappralott, à qui elle ne prêtait que sa voix.

On peut encore entendre sa voix, enregistrée sur cassette ou dans notre mémoire, quand le vent l'apporte dans nos oreilles et nos cœurs.

# in memoriam

## Zum Gedenken an Käthy Wüthrich

«Wenn einer alleine träumt, ist es nur ein Traum, wenn viele gemeinsam träumen, so ist das der Beginn einer neuen Wirklichkeit.»

Ihr Lebenstraum und Lebenswerk war es, kraft der Bildsprache des Puppentheaters, Kinder auf dem Werdegang zu ihrem Selbst zu unterstützen. Nur wenige Wochen nach der Vernissage ihres zweiten Buches ist die Pionierin des therapeutischen Puppenspiels am 3. 12. 2007 verstorben.

Brigit Oplatka

Die 1931 in Bern geborene Käthy Wüthrich-Gilgen kam über die Kunstgewerbeschule und eine pädagogische Ausbildung autodidaktisch zum Berufspuppenspiel. Sie schöpfte mit einer erstaunlich elementaren Kraft eigene Puppen, schrieb ihre Stücke selbst und beglückte jahrzehntelang mit ihrem Einfräutheater Kinder und Erwachsene. Nebst Familie mit drei Kindern war sie auch in der Erwachsenenbildung tätig und befasste sich mit Märchen und Psychologie. Nach dem Tod ihres Ehemannes wurde die Idee des Puppenspiels als Lebenshilfe immer deutlicher. Letztendlich war es Dr. Klaus Harter, Entwicklungspsychologie- und Archetypenforscher, der ihr den Anstoss gab, ihre Lebenserfahrung und schöpferische Kraft als Puppenspieltherapeutin anzubieten. In der Folge fanden ungezählte Kinder und deren Eltern in ihrer Praxis durch das Heilmittel des Puppenspiels einen Ausweg aus seelischen Nöten. 1990 erschien ihr Buch «Botschaften der Kinderseele». Im selben Jahr startete Käthy Wüthrich ein Pilotprojekt für eine berufsbegleitende Ausbildung zur Puppenspieltherapeutin und gründete darauf das Institut für therapeutisches Puppenspiel, das sie bis zu ihrer Pensionierung im Jahr 2004 leitete. Eine Ahnung des Abschieds muss sie erfasst haben, denn mit Hochdruck arbeitete sie an ihrem zweiten Buch, das sie uns nebst zahlreichen Erinnerungen als Abschiedsgeschenk hinterlässt. Die Methode des therapeutischen Puppenspiels hat viele Menschen dazu ermutigt, auf innere Entdeckungsreisen zu gehen, um durch Imaginations- und Märchenbilder in Verbindung mit einem tiefen, inneren weisen Kern zu treten. Wächst durch kreatives Gestalten und Spiel der Kontakt zu diesem Kern, so wächst auch eine Gewissheit darum, was es braucht, um sein Leben zu leben, seine Kraft auszudrücken und seine Verletzungen zu heilen. Viele Menschen, die von Käthys Gedankengut geprägt wurden, träumen den Traum weiter, zahlreiche Figurenateliers und Praxen für therapeutisches Puppenspiel sind entstanden: Farbige, musische, zauberhafte Spiel-Räume, und auch im pädagogischen, heilpädagogischen und künstlerischen Rahmen stellt die Methode eine grosse Bereicherung dar. Die wertvolle Arbeit, zu der Käthy das Fundament gelegt hat, ist gewachsen und wird weiter Früchte tragen.



Käthy Wüthrich mit Schosspuppe Susle

### Der Traum lebt weiter – Erinnerungen an Käthy

Nebst Käthys unermüdlichem Streben nach Begegnung und Erkenntnis ist eines ihrer weiteren Charakteristika, dass sie auf ihrem Suchen nach Sinn und Verständnis immer auch ihre Mitwelt einbezogen hat. So hat Käthy nicht nur vielen ihrer Klienten geholfen, sondern auch viele Menschen dazu ausgebildet, sich und anderen helfen zu können. Dass sie uns an ihren Erfahrungen teilnehmen liess, dafür sind wir dankbar.

Klaus Harter

Käthy hat mich in meinem Schaffen nachhaltig geprägt. Dafür bin ich ihr sehr dankbar. Die schönen Momente, die ich mit ihr und den Therapiekindern verbringen durfte, trage ich in meinem Herzen weiter. Ich denke auch gerne ans Castelet in Frankreich zurück und lasse in Gedanken in der Zisterne den geliebten Kanon von Käthy «Wenn einer alleine träumt» erklingen.

Regina Bosshard Vogel

Ich habe Käthy vor fast 30 Jahren an einem Puppenspielfestival meinen beiden Kindern «gezeigt». Sie hat mit ihrer Originalität und ihrem inneren Feuer die Herzen von Gross und Klein verzaubert. Und dieses lebendige Feuer habe ich ganz persönlich kennen und schätzen gelernt, als ich ihr als Therapeutin begegnete.

Joseline Pampaluchi

Liebe Käthy, Dein Verlust hat uns tief bewegt! Deine Arbeit und deine Persönlichkeit haben unser Leben stark geprägt. So wie wir uns schon seit 20 Jahren als Vermittler deiner Ideen verstanden haben, so werden wir auch in Zukunft deine Visionen des Therapeutischen Puppenspiels in deinem Sinne umsetzen.

Gudrun und Hansjürgen Gauda

Liebe ist ein Ring, ein Ring hat kein Ende. Ich war auf der Suche und habe gefunden. Käthy öffnete mir das grosse Tor zum therapeutischen Puppenspiel. Bei Käthy durfte ich in guten und in schwierigen Zeiten sehr viel lernen. Mit ihrer Begleitung konnte ich in all den Jahren meine Schatztruhe füllen. Danke liebe Käthy, Du warst für mich eine grosse, wegweisende Persönlichkeit. Liebe ist ein Ring, ein Ring hat kein Ende.

Brigitte Stucki

Wenn einer alleine träumt... Alleine geträumt hast Du nie, liebe Käthy, liebe Katja. Doch viele – schwere – Wege musstest Du alleine gehen, immer in der Sorge um Dein vielgeliebtes Kind: das therapeutische Puppenspiel. Vielen Menschen, vielen kleinen Menschen, hast Du Türen aufgetan. Vielen Menschen, vielen kleinen Menschen, begegnetest Du als Möglichmacherin. Neue Wege konnten gegangen, neues Potenzial konnte wahrgenommen werden. Dafür danken wir Dir. Wir träumen gemeinsam weiter – Deine langjährigen Begleiterinnen Ana Maria Stalder, Beate Furxer, Maya Silfverberg – und grüssen Dich herzlich in Deiner neuen Wirklichkeit – wo immer Du jetzt sein magst!

28



Käthy Wüthrich an der Buchvernissage mit Enkeltochter Hannah

## *in memoriam* **En souvenir de Käthy Wüthrich**

«Si quelqu'un rêve seul, ce n'est qu'un rêve – si beaucoup rêvent ensemble, c'est le début d'une nouvelle réalité.»

Le rêve et l'œuvre de sa vie étaient de soutenir des enfants dans leur évolution vers eux-mêmes, par le langage imagé des marionnettes. Peu de jours après le vernissage de son deuxième livre, la pionnière de la thérapie par la marionnette est décédée le 3 décembre 2007.

Née en 1931 à Berne, Käthy Wüthrich-Gilgen est devenue marionnettiste professionnelle autodidacte après une formation artistique et pédagogique. Avec une force originale étonnante, elle a créé ses marionnettes, écrit ses textes et, pendant des décennies, elle a donné du plaisir aux enfants et adultes en jouant ses spectacles. En plus de sa famille et ses 3 enfants, elle s'est occupée de formation d'adultes, de contes et de psychologie. Après la mort de son mari, l'idée d'aider les gens à mieux vivre en utilisant la marionnette s'impose à elle. Finalement, c'est le psychologue du développement Dr. Klaus Harter qui l'encourage à offrir son expérience de la vie et sa force créatrice de marionnettiste en devenant thérapeute. Par la suite, de nombreux enfants et leurs parents ont trouvé une solution à

Brigitte Oplatka

leur détresse grâce aux soins de la marionnettiste. En 1990, elle publie son livre «Messages de l'âme enfantine». Dans la même année, elle crée un projet pilote de formation en cours d'emploi pour la thérapie par la marionnette; elle fonde ensuite l'Institut de thérapie par la marionnette et le dirige jusqu'à sa retraite en 2004. Elle a dû sentir approcher sa fin, car elle a travaillé sous pression pour terminer son deuxième livre qu'elle nous laisse, avec beaucoup de souvenirs, en cadeau d'adieu.

La méthode de la thérapie par la marionnette a encouragé de nombreuses personnes à entreprendre un voyage de découverte intérieur, pour entrer en relation avec son propre noyau intérieur, profond et sage, par l'imaginaire et les contes. Le contact avec ce noyau, enrichi par la création et le jeu, renforce la certitude de savoir vivre sa vie, d'exprimer sa force et de guérir ses blessures. Beaucoup de personnes touchées par les idées de Käthy continuent à suivre son rêve. Les ateliers de marionnettes et de thérapie ont vu le jour: des espaces de jeu magiques, colorés et harmonieux. La méthode enrichit le cadre pédagogique et artistique, ainsi que le domaine de la pédagogie curative. Ce travail précieux conçu par Käthy Wüthrich s'est développé et continuera à porter ses fruits à l'avenir.

### Le rêve continue à vivre – souvenirs de Käthy

Infatigable, Käthy Wüthrich a toujours cherché la rencontre et la connaissance, mais en plus, elle a inclus ses congénères dans sa quête de signification et compréhension. Elle n'a pas seulement aidé beaucoup de ses clients, mais elle a formé également de nombreuses personnes à s'aider soi-même et à accompagner les autres. Nous sommes reconnaissants d'avoir pu participer à ses expériences.

Klaus Harter

Käthy a influencé durablement mon travail et je l'en remercie. Je garde dans mon cœur les beaux moments passés avec elle et les enfants en thérapie. Je me souviens aussi avec plaisir du castelet en France et j'entends encore résonner dans la citerne le canon «quand on rêve seul...» qu'elle aimait tant.

Regina Boss-Vogel

J'ai «montré» Käthy à mes enfants il y a presque 30 ans pendant un festival de marionnettes. Avec son originalité et son feu intérieur elle a enchanté les cœurs des petits et des grands. Ce feu de la marionnettiste, je l'ai connu et apprécié personnellement dans son rôle de thérapeute.

Joseline Pampaluchi

Chère Käthy, ton départ nous a beaucoup touchés. Ton travail et ta personnalité ont fortement marqué notre vie. Depuis 20 ans, nous sommes les médiateurs de tes idées et à l'avenir, nous continuerons à promouvoir tes visions de la thérapie par la marionnette.

Gudrun et Hansjürgen Gauda

L'amour est un anneau et un anneau n'a pas de fin. Je cherchais et j'ai trouvé. Käthy m'a ouvert le portail vers la thérapie par la marionnette. J'ai beaucoup appris chez elle pendant des moments faciles et difficiles. Accompagnée par elle, j'ai rempli mon coffret à trésors. Merci chère Käthy, tu étais pour moi une grande personnalité exemplaire.

Brigitte Stucki

Si on rêve seul... mais tu n'a jamais rêvé seule, chère Käthy, Katja. Mais tu a passé seule par des chemins difficiles, toujours en souci pour ton enfant bien-aimé, la thérapie par la marionnette. Tu as ouvert des portes à beaucoup de gens, grands et petits. Tu les as amenés à croire en leurs propres capacités à emprunter de nouveaux chemins, à développer leur potentiel. Nous t'en remercions. Nous continuons de rêver ensemble. Tes accompagnatrices de longue date Ana Maria Stalder, Beate Furxer, Maya Silfverberg te saluent cordialement dans ta nouvelle réalité, où que tu sois!

# Das therapeutische Puppenspiel. Ein Spiegel der kindlichen Seele

Die Buochser Puppenspieltherapeutin Käthy Wüthrich zeigt in ihrem neuen Buch, wie die Puppenbühne den Blick auf das innere Erleben der Kinder freilegt.

Eigentlich begann alles in der Kindheit, als sie ihre schwarze Puppe, die das «Böse» schlechthin verkörperte, unsanft in der WC-Schüssel entsorgte. Damals wusste sie aber noch nichts von dem, was später den Schlüssel zu der von ihr entwickelten Puppenspieltherapie liefern sollte: Hinter den Gesichtern der Puppen verbergen sich Archetypen, psychische Urbilder, wie sie in der Tiefenpsychologie von C.G. Jung eine herausragende Rolle spielen.

Jetzt hat Käthy Wüthrich zusammen mit dem Co-Autor Klaus Harter ein Buch vorgelegt, dem der Einsatz von Puppen zu therapeutischen Zwecken zugrunde liegt: Gefühle, Gedanken und Empfindungen der Kinder können spielerisch und ungefiltert auf der «äußeren Bühne» entfaltet werden. Mit der Wahl der Puppen werden familiäre Konstellationen, aber auch die psychisch bedrängenden Urbilder festgelegt. Mit der selbst modellierten Puppe in der Hand können die Kinder buchstäblich in eine andere Rolle schlüpfen. Im spielerisch entwickelten Szenario zeigen sich häufig kreative Lösungsansätze, um psychische Blockaden oder Konflikte anzugehen. Das Überraschende beim therapeutischen Puppenspiel: Diagnose und Therapie liegen oft eng beieinander. Denn die spielerische Offenbarung der ureigenen Ängste stärkt bei den Kindern deren Selbstheilungskräfte. Mit einer Fülle von Fallbeispielen illustriert Käthy Wüthrich eindrucksvoll, wie auch bei schwierigen psychischen Konflikten wie dem Tod eines Elternteils, sexuellem Missbrauch oder einer Adoption das therapeutische Puppenspiel Wege aus der Krise weist. Nicht nur im Spiel mit der Puppe spiegelt das Kind sein inneres Erleben wieder. Das Gleiche geschieht auch beim Zeichnen und Malen, dem Käthy Wüthrich ebenfalls viel Raum in ihrem Buch widmet. Wichtig ist der Puppenspieltherapeutin, dass die Bilder nicht nur intuitiv erfasst und interpretiert werden, sondern mit der Lebensgeschichte sowie entwicklungspsychologischem Wissen verbunden werden. Deshalb hat Klaus Harter den tiefenpsychologischen Theorieteil beigesteuert. Das Praxisbuch wendet sich nicht nur an Therapeuten und Pädagogen, sondern auch an Eltern. Es ermutigt zu Puppenspiel, bildnerischem Gestalten und zum Vorlesen von Märchen in der Kinderstube, damit die Kinder ihre inneren Schätze entdecken und für ihr persönliches Wachstum nützen können.

Delf Bucher

30

# La thérapie par la marion- nette. Miroir de l'âme enfantine

Dans son nouveau livre, Käthy Wüthrich, la thérapeute par la marionnette de Buochs fait comprendre que les marionnettes mises en scène permettent de voir la vie intérieure des enfants.

Tout a certainement commencé dans l'enfance, quand elle a jeté sans ménagements dans les toilettes sa poupée noire qui représentait tout simplement «le Mal». A l'époque, elle ne savait encore rien de ce qui allait devenir la clé de la thérapie par la marionnette qu'elle allait développer: derrière les visages des poupées se cachent des archétypes, des images originales psychiques telles qu'elles apparaissent dans la théorie de la psychologie des profondeurs de C.G.Jung.

Le livre écrit avec Klaus Harter parle de l'utilisation de la marionnette en thérapie. Les émotions, pensées et sensations des enfants peuvent se développer dans le jeu et sans entraves sur la «scène extérieure». Le choix des poupées fixe les constellations familiales, mais également les archétypes psychiques oppressants. Quand l'enfant tient en main la marionnette qu'il a confectionné, il peut littéralement se couler dans un autre rôle. Dans le scénario qui se dégage du jeu, des solutions créatives se dessinent souvent pour aborder des blocages ou des conflits. La thérapie par la marionnette surprend par la proximité du diagnostic et de la thérapie. Mettre à nu ses peurs profondes par le jeu renforce le pouvoir de guérison propre de l'enfant. Avec de nombreux exemples impressionnants, Käthy Wüthrich démontre que la thérapie par la marionnette trouve un chemin pour sortir de la crise, même dans des conflits psychiques graves tels la mort d'un parent, d'un abus sexuel ou d'une adoption. L'enfant ne représente pas sa vie intérieure uniquement dans le jeu. C'est aussi par le dessin et la peinture auxquels Käthy Wüthrich accorde une grande place dans son livre. L'importance pour la thérapeute est le fait de relier ces images avec l'histoire de vie et les connaissances de psychologie du développement, mais pas de les interpréter uniquement par l'intuition. C'est pourquoi, Klaus Harter a écrit la partie théorique sur la psychologie du développement. Ce livre ne s'adresse pas seulement à des thérapeutes et pédagogues, mais également aux parents. Il les encourage à jouer des marionnettes, à créer et bricoler, à lire des contes dans les chambres d'enfants pour que les petits puissent découvrir leurs trésors intérieurs et s'en servir pour leur propre croissance.

**Käthy Wüthrich, Klaus Harter: Das therapeutische Puppenspiel. Ein Spiegel der kindlichen Seele. Kösel, 2007.**

# *figura therapeutica* Märchen in der Psycho- therapie – Träger des schöpferischen Entwick- lungspotentials

Mit ihren Bildern und Symbolen, die denjenigen der Träume ähneln, sprechen Märchen die Seele in ihrer eigenen Sprache unmittelbar an. Sie können den Menschen tief berühren und heilsam, zuweilen aber auch bedrohlich wirken.

Bevor wir uns den Märchen zuwenden, scheint es mir aber wichtig, den Begriff Symbol zu definieren. Das Wort kommt vom griechischen «symbolon», das wiederum mit «symballein» – «zusammenwerfen, zusammentreffen» verwandt ist. In der Tiefenpsychologie verwenden wir das Wort in übertragener Bedeutung: Es bezeichnet eine bewusst erlebte Wahrnehmung, die auf etwas Unbewusstes trifft, es anregt und dazu passt. C. G. Jung spricht vom «bestmöglichen Ausdruck» eines noch unbewussten Inhaltes, der ans Bewusstsein gelangen möchte.

Gidon Horowitz

Dieser unbewusste Inhalt interessiert uns natürlich. Es macht die Tiefe des Symbols aus, dass wir es nicht einfach als Zeichen deuten oder übersetzen können. Wir müssen nachforschen, zunächst durch individuelle Befragung des vom Symbol Berührten, danach erst, wenn diese nichts mehr erbringt, durch amplifizierende Betrachtungen, um etwas vom fehlenden, unbewussten Teil erahnen zu können, der in der Tiefe der Seele geweckt wird. Es ist also zunächst nach der Wirkung zu fragen, dann erst evtl. nach Bedeutung.

Für die Wirkung eines Märchens bedarf es zunächst keiner Deutung, auch Kinder können sie ganz unmittelbar erleben. Die Deutung kann dem Erwachsenen helfen, die Wirkung der Symbole durch Bewusstwerdung zu festigen und zu verankern. Dazu nun ein Beispiel:

Ein 4-jähriger Junge, dessen Vater gesundheitlich angeschlagen und beruflich im eigenen Geschäft stark engagiert ist, wächst vor allem mit seiner Mutter auf. Diese erlebt er als unberechenbar, manchmal zugewandt, manchmal mürrisch und abweisend. Oft schlägt sie ihn auch heftig, voller Wut und meist aus eigener Verzweiflung, was er aber damals nicht begreifen kann. Immer wieder aber erzählt sie ihm auch Märchen, die er gerne hört, z.B. auch Schneewittchen (Brüder Grimm, KHM Nr. 53). Dabei verändert die Mutter den Schluss leicht: Die Stiefmutter muss nicht auf rotglühenden Schuhen tanzen, bis sie tot umfällt, sondern wird davongejagt. Ich komme noch auf diese Veränderung zu sprechen.

Mit seiner Kinderfrau, einer älteren, freundlichen Frau, spielt er dann das Märchen, und zwar immer nur die Schlusszene. Der Prinz jagt die böse Stiefmutter davon.

Das spielt er immer wieder. Erst als junger Erwachsener in der Therapie begreift er, was er damals als Junge gespielt hat: Die Befreiung von der negativen Mutter, gegen die er sich im äußeren Leben nicht wehren konnte und durfte. Im Spiel kann er seine – im sonstigen Leben ohnmächtige – Wut ausdrücken. Das war ihm damals nicht bewusst, und doch hat das bloße Spiel, oft wiederholt, ihm damals geholfen, etwas von seiner Wut auszudrücken, zu überleben und sich zu entwickeln, soweit es ging.

Die Änderung des Märchenschlusses durch die Mutter erfolgte von ihr her bewusst, um die Grausamkeit zu mildern. Wir dürfen vermuten, dass es ihr unbewusst auch um Milde für sich selbst als Mutter ging. Andererseits hätte das ursprüngliche Bild – die rotglühenden Schuhe – den Jungen vielleicht gar nicht angesprochen. Er sprach ja auch nicht auf die Verbrennung der Hexe in Hänsel und Gretel (Brüder Grimm, KHM Nr. 15) an. Was er damals symbolisch brauchte war die Vertreibung der negativen Mutter, ihrer bedrohlichen und zerstörerischen Seite, (noch) nicht aber ihre Vernichtung. Die hätte er (noch) nicht ausgehalten, er war noch zu sehr mit ihr verbunden und auf sie als Hauptbezugsperson angewiesen.

Der Junge lernte recht früh lesen. Mit ca. 6 Jahren las er immer wieder Das Wasser des Lebens (Brüder Grimm, KHM Nr. 97) als Bildergeschichte. Ausgangskrise in diesem Märchen ist die Krankheit des alten Königs, dessen Söhne ausziehen, um ihm das heilende Wasser zu bringen. Auch in diesem Fall wurde es ihm erst in der Therapie klar, was er da eigentlich gelesen hat und welcher Wunsch dahinter steckte: Genesung für den Vater, dem er sich in den seltenen Momenten, wo der für ihn Zeit hatte, sehr verbunden fühlte. Als ihm das klar wurde, kamen ihm die Tränen. Er spürte, wie wichtig ihm der Vater gewesen war, dass er ihn geliebt hatte und immer noch liebte. So wurde das archetypische Bild, das in seiner Kindheit unbewusst gewirkt hatte, nun bewusst erlebt und verstanden. Seine Wirkung wurde dadurch verstärkt und gefestigt – «das Symbol war wieder ganz». Das Märchenbild wurde über Jahre bewahrt, seine Wirkung und seine tiefere Bedeutung kamen nach all den Jahren zum Vorschein. Das geschieht bei Märchen oft so.

Damals wesentlich war ihm aber ein Bild am Schluss des Märchens: Der jüngste Königssohn reitet auf der goldenen Straße zur Königstochter im Schloss mit dem Wasser des Lebens, die ihn nach einem Jahr erwartet. Seine Brüder waren am Rand der Straße geritten, um das Gold zu schonen. Sie waren dem Gold mehr verhaftet als der Prinzessin. Er aber denkt nur an sie und sieht das Gold gar nicht. So geht es hier auch um die Befreiung der Anima, der seelen-erweckenden Kraft in weiblicher Gestalt. Sie soll wichtiger sein als das Gold, das für den Vater so großen Stellenwert hat. Unbewusst drückt der Junge mit dem Märchenbild also auch aus, was er sich vom Vater wünscht: Das Geld soll weniger, das lebendige Sein mehr Wichtigkeit erhalten. In einer solchen Einstellungsänderung läge auch die Genesung für den Vater, das «Wasser des Lebens».

In diesem Beispiel wurde in der Therapie auf Lieblingsmärchen der Kindheit eingegangen. Es ist aber auch möglich, ein Märchen direkt in der Therapie einzusetzen. Ich mache das nur, wenn mir spontan ein Märchen zur Geschichte einer/s Patientin/en in den Sinn kommt und wenn er/sie offen dafür ist. Ich gebe ihr/ihm dann entweder ein Märchen zum Lesen mit, oder ich biete an, es in der Stunde selber zu erzählen und dann mit ihr/ihm über die Wirkung des Märchens zu sprechen.

Es ist dabei von entscheidender Wichtigkeit, dass das Geben des Märchens frei von Erwartungen meinerseits geschieht. Der Patient muss sich frei fühlen, ehrlich zu reagieren und es z.B. zu sagen, wenn ihn das Märchen nicht anspricht.

Spricht ihn das Märchen aber an, so sieht er damit seine aktuelle Problematik in einen größeren Zusammenhang eingebettet: Er ist nicht mehr allein mit seinem Leid, ist nicht absonderlich oder verrückt. Was ihn bewegt, ist ein altes menschliches Problem. Und das Märchen zeigt, dass es Lösungen daraus geben kann, so verzweifelt seine Lage auch scheinen mag.

Zudem bietet das Märchen Schutz. Wir können über das Märchen sprechen und müssen nicht direkt vom Patienten sprechen, auch wenn klar ist, dass es um ihn/sie geht. Im Fall von Loyalitätskonflikten werden dabei auch die Angehörigen geschützt, bis der Patient so weit ist, sich über innere Verbote hinwegzusetzen und Kritik an ihnen zu üben.

Das Märchen kann auch Übergangsobjekt sein, es wird stellvertretend für den Therapeuten mitgenommen. Dabei kann eine positive Übertragung gestärkt werden: Der (Groß-) Eltern – Kind – Archetyp wird konstelliert, und damit auch das innere Kind des/der Patienten/in angesprochen, das Träger des eigenen schöpferischen Entwicklungspotentials ist und Heilung bringen kann.

Ein wichtiger Aspekt ist auch die Begegnung mit dem Numinosen, dem Jenseitigen, die im Märchen ganz selbstverständlich geschieht. Nach C.G. Jung ist gerade dort die heilende Kraft verborgen. Im jenseitigen Bereich gibt es sowohl hilfreiche als auch bedrohliche Kräfte. Es ist zu lernen, sie zu unterscheiden und sie auch im Alltag zu erken-

Gidon Horowitz ist einer der bekanntesten Märchenerzähler im deutschen Sprachraum. Er hat eine ganze Reihe von Märchenbüchern und CDs veröffentlicht. Zudem ist er seit vielen Jahren als Psychoanalytiker (Dipl. C. G. Jung-Institut Zürich) in eigener Praxis und als Kursleiter und Referent bei verschiedenen Institutionen tätig, in diesem Jahr u.a. auch bei der GV der Fach- und Kontaktstelle für Puppenspieltherapie vom 23. Februar in Baden.

Ausführliche Infos zu Gidon Horowitz unter [www.maerchenschatz.de](http://www.maerchenschatz.de)



Foto: S. Ganter

32

nen: Das Märchen gibt uns Bilder für diese Kräfte, und dadurch werden sie besser fassbar.

Hier stellt sich die Frage, ob Patienten, deren Ich nicht stabil genug ist, die oben beschriebene Regression und Begegnung mit dem Jenseitigen aushalten, ob diese nicht schädlich für sie sein kann. In der Tat ist bei solchen Menschen Vorsicht geboten. Aber auch hier kann auf Wunsch der Patienten mit Märchen gearbeitet werden, allerdings sehr behutsam. Wichtig ist dabei auf alle Fälle, dass das Bewusstsein des Patienten stets voll erhalten bleibt.

Wir haben gesehen, dass Märchen in der Seele eines Menschen und damit auch in einem therapeutischen Prozess manches bewegen können. Wir können allerdings nicht einem bestimmten Märchen eine bestimmte Wirkung zuordnen. Es ist jeweils zu beobachten und zu erfragen, wie ein Märchen wirkt. Das ist individuell immer verschieden. Die Auswahl der so betrachteten Märchen kann zum einen durch die Intuition des/der Therapeuten/in erfolgen, zum anderen durch gezieltes Fragen nach aktuellen oder früheren Lieblingsmärchen. Die Arbeit erfordert Liebe zum Märchen und zum Menschen – und die Kenntnis möglichst vieler Märchen.



# 33

## *figura therapeutica* **Le conte en psychothérapie – vecteur du potentiel créateur de développement**

Dans leur propre langage d'images et de symboles, semblable au rêve, les contes parlent directement à l'âme. Ils peuvent toucher profondément avec un effet guérisseur, mais également menaçant.

Gidon Horowitz

Avant de nous tourner vers le conte, il est important de définir le terme symbole. Le mot est dérivé du grec «symbolom», apparenté à «symballein» qui veut dire mettre ensemble, rencontrer. Dans la psychologie des profondeurs, le mot est utilisé au figuré. Il désigne une perception consciente qui rencontre un élément inconscient, le stimule et le complète. C.G. Jung parle de «la meilleure expression possible» d'un contenu inconscient qui aimerait atteindre la conscience.

Ce contenu inconscient nous intéresse. Il constitue la profondeur du symbole, qu'on ne peut pas simplement traduire ou interpréter en un signe. En premier lieu, nous devons explorer le terrain par un questionnement de la personne touchée par un symbole. Ensuite, quand on n'obtient plus de renseignements, il faut amplifier la recherche pour pressentir quelle partie manquante de l'inconscient a été réveillée au fond de l'âme. On s'interroge donc sur l'effet d'abord, ensuite sur une signification éventuelle.

L'effet d'un conte n'a pas besoin d'interprétation. Même des enfants en font l'expérience directe. L'interprétation peut aider l'adulte à consolider et fixer l'effet des symboles par la conscientisation. Voici un exemple:

Un garçon de 4 ans dont le père a des problèmes de santé et s'engage beaucoup dans son entreprise, grandit surtout seul avec sa mère. Elle lui apparaît imprévisible, parfois affectueuse, parfois morose et le repousse. Souvent, en colère et le plus souvent prise de désespoir, elle le bat avec véhémence. A l'époque, il n'y comprend rien. Pourtant, elle lui raconte souvent des contes qu'il aime bien, dont «Blanche-Neige» (Frères Grimm, KHM 53). Mais elle change légèrement la fin – la belle-mère ne doit pas danser dans des souliers rougis par les braises pour tomber morte – elle est juste chassée du royaume. Je reviendrai à ce changement.

Avec la bonne d'enfants, une gentille femme plus âgée, il joue le conte, mais uniquement la dernière scène, qu'il répète sans cesse, où le prince chasse la méchante belle-mère et. L'enfant, devenu jeune adulte en thérapie com-

prend ce qu'il avait joué alors. La libération de la mère négative, contre qui il ne pouvait pas et n'avait pas le droit de se défendre dans la vie réelle. Dans le jeu, il pouvait alors exprimer sa colère impuissante. Il ne s'en rendait pas compte, mais le jeu si souvent répété l'avait aidé à exprimer sa colère, à survivre et à se développer autant que possible.

La mère avait changé la fin du conte consciemment pour en atténuer la cruauté. On peut imaginer qu'inconsciemment, elle espérait la clémence pour elle dans son rôle de mère. Par contre, l'image originale des souliers brûlants n'aurait peut-être pas parlé au garçon. Il n'était pas non plus touché par la sorcière dans «Hänsel et Gretel» (Frères Grimm, KHM no 15), qui périt dans les flammes. Symboliquement, il avait besoin de chasser la mère négative avec son côté destructeur et menaçant, mais pas (encore) de l'anéantir. Il n'aurait pas (encore) supporté sa mort, car il lui était trop proche et dépendant d'elle.

Le garçon a vite appris à lire et à 6 ans, il lisait et relisait le conte illustré «L'eau de la vie» (Frères Grimm, KHM no 97). Le conte commence par la maladie du vieux roi dont les fils partent pour trouver l'eau de la vie. Dans ce cas également, le jeune homme a compris seulement pendant la thérapie ce qu'il avait vraiment lu et quel désir se cachait dans cette lecture: la guérison du père à qui il était très lié pendant les rares moments que celui-ci lui accordait. Quand il s'en rendait compte, les larmes lui montaient aux yeux. Il sentait l'importance du père pour lui. Il l'avait aimé et l'aimait encore. Il vivait et comprenait consciemment l'image de l'archétype, qui avait agi dans l'inconscient pendant son enfance. L'effet en était renforcé et consolidé: «le symbole était de nouveau entier». Il avait gardé l'image du conte pendant des années. Son effet et sa signification profonde apparaissaient après tout ce temps. C'est souvent le cas avec les contes.

A l'époque, une image de la fin du conte était essentielle pour lui: le plus jeune prince, l'eau de la vie dans la main, chevauche sur la route pavée d'or vers la princesse qui l'attend au château après une année d'absence. Ses frères

avaient chevauché à côté de la route pour ne pas abîmer l'or. Ils attachaient plus d'importance à l'or qu'à la princesse. Lui par contre, ne pensait qu'à elle et ne voyait pas l'or. Il s'agit ici de la libération de l'anima, la force qui réveille l'âme sous forme de femme. Elle doit être plus importante que l'or qui avait une telle valeur pour le père. Inconsciemment, le garçon exprime par l'image du conte ce qu'il attend du père. L'argent doit prendre moins d'importance que l'être vivant. Un tel changement d'attitude, représenté par l'eau de la vie, apporterait la guérison du père.

Cet exemple montre un cas où le conte favori de l'enfance est abordé ensuite en thérapie. Mais il est possible d'utiliser le conte directement. Je le fais, mais uniquement quand je pense à un conte qui correspond à l'histoire du patient et s'il accepte. Je lui donne alors le conte à lire ou je propose de le raconter et de parler ensuite de son effet.

Il est essentiel que j'offre le conte sans attente de ma part. Le patient doit se sentir libre de réagir honnêtement et, par exemple, de dire si le conte ne le touche pas.

Si le conte lui parle, il y voit ses problèmes actuels dans un contexte plus large. Il n'est plus seul avec sa souffrance, il n'est pas bizarre, ni fou. Ce qui le tracasse est un vieux problème humain. Aussi désespérée que soit une situation, le conte montre que des solutions existent.

Le conte offre en plus une protection. S'il s'agit clairement du patient, on peut parler du conte sans toucher aux problèmes personnels. Dans des cas de conflits de loyauté, la famille est protégée jusqu'au moment où le patient arrive à transgresser les interdits intérieurs et à la critiquer.

Le conte peut également servir d'objet de transfert, emmené à la place du thérapeute. L'effet transitoire positif peut en être renforcé: l'archétype (grands-) parents-enfant est mis en place et, par ce fait, aussi l'enfant intérieur du patient, qui engendre le potentiel créateur du développement personnel et peut apporter la guérison.

Un aspect important est la rencontre avec le numineux, les forces divines de l'au-delà, qui se passe naturellement par le conte. D'après C.G. Jung, la force guérisseuse s'y cache. Dans l'au-delà, il y a des influences secourables, mais aussi menaçantes. Il faut apprendre à les différencier et les reconnaître dans le quotidien. Le conte nous donne des images pour mieux décoder ces forces.

Il faut se poser la question pour savoir si des patients, dont le moi n'est pas assez stable, supporteront la régression décrite plus haut et la rencontre avec l'au-delà, ou si c'est néfaste pour eux. En effet, il faut être prudent dans ces cas. On peut travailler avec les contes sur la demande du patient, mais en prenant des précautions. En tout cas, il est

important que le patient garde toujours sa pleine conscience.

Nous avons vu que le conte peut influencer l'âme d'une personne et par ce fait, faire avancer un processus thérapeutique. Mais nous ne pouvons pas attribuer à un certain conte un certain effet, car il change d'un individu à l'autre. Le choix du conte peut se faire par intuition du thérapeute ou par un questionnement sur les contes favoris, actuels ou anciens. Ce travail exige un amour des gens et du conte, ainsi qu'une connaissance du plus grand nombre possible de contes.

# 34

**Gidon Horowitz est un des conteurs les plus connus dans les pays germanophones. Il a publié une série de livres de contes et des CD. Depuis de nombreuses années, il est psychanalyste (diplômé du C.G. Jung Institut de Zurich) indépendant et donne des cours et conférences dans différentes institutions. Cette année, il participera à la rencontre de la FKPT (association des thérapeutes par la marionnette suisse-allemands) à Baden le 23 février 2008.**

**Informations détaillées sur Gidon Horowitz:**  
[www.maerchenschatz.de](http://www.maerchenschatz.de)

# ausstellung & buch Wayang – Licht und Schatten

Das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen präsentiert noch bis zum 15. Juni 2008 die weltweit grösste und vollständigste Sammlung indonesischer Wayang-Figuren. Der Zoologe Dr. Walter Angst führte neben seiner Tätigkeit in jahrzehntelanger wissenschaftlicher Arbeit diese Sammlung zusammen. Heute befinden sich etwa 18'000 Wayang-Figuren und mehr als 1'000 Objekte der Alltagskultur mit Wayang-Motiven in seinem Besitz. Die konsequent und mit wissenschaftlicher Akribie zusammengetragene Sammlung überzeugt vor allem durch die lückenlose Übersicht von Wayang-Figuren aus Java und Bali, den Zentren des Wayang.

In der Ausstellung werden alle wichtigen Teilaspekte des Wayang aufgezeigt. Ein Dokumentarfilm stellt den Sammler vor und entführt den Besucher nach Java, ins Zentrum des Wayang. Ein Gamelan-Orchester mit simulierter Doppelprojektion eines Schattenspiels vermittelt einen identischen Eindruck einer nächtlichen Aufführung. Auch die Herstellung der Figuren wird mit Objekten und einem Kurzfilm präsentiert.

Gleichzeitig mit der Ausstellung ist letztes Jahr eine detailreiche und prächtige, mit vielen Abbildungen versehene Publikation erschienen, in welcher Dr. Walter Angst seine aus der Beschäftigung mit der Sammlung gewonnenen Erkenntnisse zusammenfasst.

# exposition & livre Wayang – Lumière et ombre

Le Musée d'histoire et d'Ethnographie de St.Gall présente la collection de marionnettes Wayang la plus grande et la plus complète du monde. A côté de son activité de zoologue, Dr. Walter Angst a constitué cette collection pendant des décennies de recherches scientifiques. Il possède actuellement environ 18'000 marionnettes et plus de 1'000 objets de culture quotidienne concernant le Wayang. La collection établie avec une rigueur et précision scientifique en impose surtout par la vue d'ensemble, sans aucune lacune, des marionnettes à Java et Bali, les centres du Wayang.

Tous les aspects importants du Wayang sont présentés dans l'exposition. Un film documentaire montre le collectionneur et emmène le spectateur à Java, au centre du Wayang. Un orchestre de Gamelan avec projection d'ombres simultanée procure l'impression d'une représentation authentique. Un court métrage et des objets présentent la fabrication des marionnettes.

Un magnifique livre, abondamment illustré et riche en détails a paru l'année dernière simultanément à l'exposition. Dr. Walter Angst y résume ses connaissances acquises pendant ses recherches de collectionneur.

Historisches und Völkerkundemuseum, Museumsstrasse 50, CH-9000 St. Gallen  
[www.hmsg.ch](http://www.hmsg.ch)

Angst, Walter: Wayang Indonesia. Stadler-Verlagsgesellschaft, Konstanz 2007.  
ISBN: 978-3-7977-0534-1

Herausgegeben durch die unima\* suisse,  
Vereinigung Puppen- und Figurentheater  
\*Union Internationale de la Marionnette  
Éditée par unima\* suisse Association pour le  
Théâtre de Marionnettes \*Union Internationale  
de la Marionnette

Halbjahreszeitschrift / revue sémestrielle  
figura ISSN 1021-3244, N° 59 16. Jahrgang, 1. Heft

figura N° 60 Redaktionsschluss / Dernier délai  
pour manuscrits 15. Juni/juin 2008

figura erschien / a paru de 1960–1992  
als / sous le titre de «Puppenspiel+Puppenspie-  
ler», «Marionnettes + Marionnettistes» P+P/  
M+M: Nr. 130, 44. Jahrgang, 4. Heft

Redaktion / rédaction

Eveline Gfeller (Allgemeiner Teil/sauf thérapie),  
Brigit Oplatka (Thérapie)

Übersetzungen / traductions

Catherine de Torrenté

Grafisches Konzept / graphisme

groenland.berlin.basel

Dorothea Weishaupt, Michael Heimann

Layout

Eveline Gfeller

Druck / impression

Korrektorat / relecture

Appenzeller Druckerei, Herisau

Abonnementspreise / abonnements

Schweiz / Suisse SFr. 25.–, Ausland / étranger

SFr. 28.–, Air mail SFr. 33.– (für

2 Nummern pro Jahr / pour 2 numéros par an)

Einzelheft / Prix par numéro SFr. 15.–

Redaktion / rédaction

Eveline Gfeller

Eigerstr. 50, CH-3007 Bern / T 031 352 62 76

[eveline.gfeller@hispeed.ch](mailto:eveline.gfeller@hispeed.ch)

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und  
Materialien haftet die Redaktion nicht. La  
rédaction ne répond pas de documents qu'elle  
n'a pas expressément demandés.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge  
reflektieren die Meinung ihrer Autoren und  
Autorinnen und stellen nicht unbedingt die  
Meinung der Redaktion dar. Les articles signés  
par l'auteur ne reflètent que l'opinion de celui-  
ci et ne représentent pas nécessairement la  
position de la rédaction.

Vereinigung / association

Präsident / président

Sergio Muggli, Eitenhauserstr. 44,

8620 Wetzikon, T 044 930 43 57

Zentralstelle / secrétariat Barbara Dietrich

Postfach/case postale 1546, CH-1701 Fribourg

T/F 026 322 03 08

Postcheck-Konto 84-1065-3

Bankverbindung/banque Migros Bank

8401 Winterthur (Konto/compte N°

802.178.4/02)

[info@unimasuisse.ch](mailto:info@unimasuisse.ch), [www.unimasuisse.ch](http://www.unimasuisse.ch)

Mitgliedschaft / cotisations (inkl. figura):

Einzelperson / membre individuel Fr. 80.–

Jugendliche bis 25 Jahre in Ausbildung / jeunes

en formation jusqu'à 25 ans Fr. 40.–

(Ehe-)Paare / couples Fr. 100.–

Nebenberufliche Bühnen / compagnies

amateurs Fr. 140.–

Therapeutische Puppenspieler / Marionnettes

et Thérapie Fr. 140.–, (davon Fr. 50.- an

Therapieverein / dont Fr. 50.- pour l'association

des thérapeutes)

Profi-Bühnen / compagnies

professionnelles Fr. 200.–

Feste Häuser / théâtres Fr. 250.–

Vereine / associations Fr. 250.–

Gönnermitglieder / membres soutien ab/dès

Fr. 200.–

Internationaler Mitgliedschaftsausweis / carte

adhérent au niveau international

Gratis: muss im Sekretariat angefordert werden

/gratuit: doit être commandé au secrétariat.

# 35

# KURSKALENDER SOMMER 2008

## FIGURENTHEATER-KOLLEG

Hohe Eiche 27, 44892 Bochum, Tel: 0049 (0)234 - 28 40 80, Fax: 0049 (0)234- 32 43 745  
e-mail: info@figurentheater-kolleg.de www.figurentheater-kolleg.de



Das Figurentheater-Kolleg ist eine Weiterbildungseinrichtung. Es greift in seinen Kursen, die in Wochen-, Wochenend- oder Projektform stattfinden, Themen aus den Bereichen Darstellender und Bildender Kunst sowie aus Pädagogik und Therapie auf. Das Figurentheater-Kolleg bietet Kurse im Rahmen der beruflichen Bildung an. Das ausführliche Programm Sommer 2008 wird gerne zugesandt.

### FORTBILDUNG FIGURENTHEATER

#### ORIENTIERUNGSKURS

Der Orientierungskurs ist nur im Zusammenhang belegbar und findet einmal pro Jahr von April bis Juli statt. Für alle ohne irgendwelche Vorerfahrungen im Bereich Figurentheater ist ihr Besuch erforderlich, um anschließend Kurse und Projekte der Aufbaustufe besuchen zu können.

07.04.-11.04.08	Spielen - Darstellen - Gestalten	Jana Altmannová
14.04.-18.04.08	Die Kunst des Schauspiels	Tony Glaser
21.04.-25.04.08	Skizzieren, Zeichnen, Malen	Ortrud Kabus
28.04.-02.05.08	Plastizieren: Kopf und Portrait	Ortrud Kabus
05.05.-09.05.08	Maskenbau	Silke Geyer
13.05.-17.05.08	Struktur & Wirkungsweise von Theater	Horst-J. Lonius
19.05.-23.05.08	Die Stimme	Dorothea Theurer
19.05.-23.05.08	Maskenspiel	Silke Geyer
26.05.-28.05.08	Einf. i. d. Geschichte d. Puppentheaters	Lars Rebehn
02.06.-06.06.08	Handfigurenführung	Ulrike Mierau
09.06.-11.07.08	Inszenierungsprojekt/ Szenenstudium Minidramen I-V	Susanne Olbrich / Gudrun Jaeger

### FORTBILDUNG FIGURENTHEATER

#### WOCHENKURSE AUFBAUSTUFE

In der Aufbaustufe werden die im Orientierungskurs erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten vertieft und erweitert. Nach 50 besuchten Kursen kann eine Abschlussprüfung mit Zertifikat abgelegt werden.

17.03.-21.03.08	Kofferschattentheater	Hansueli Trüb
25.03.-29.03.08	Marionettenbau	Hansueli Trüb
31.03.-18.04.08	Wie die Teufel den Mond schwärzten I-III Inszenierungsprojekt	S. Geyer, D. Theurer Annekatriin Heyne
21.04.-25.04.08	Schattentheater - Grundkurs	Hansueli Trüb
19.05.-25.05.08	Stückentwicklung auf Grundlage der Struktur, Dramaturgie & Spielweise der commedia dell'arte	Horst-Joachim Lonius
26.05.-30.05.08	Handfigurenbau Anfänger & Fortgesch.	Annekatriin Heyne
09.06.-13.06.08	Handfigurenführung Anfänger & Fortgesch.	Ulrike Mierau
16.06.-20.06.08	Schlagerparade Eine musikalische Revue mit Figuren, Menschen und Objekten	Stefanie Oberhoff
23.06.-27.06.08	The power of the puppet	Neville Tranter
30.06.-04.07.08	Maskenbau	Silke Geyer
07.07.-11.07.08	Miniszene - Die Handfigur auf der Bühne	Max Schaetzke

#### Vorankündigungen Wintersemester 2008/2009

15.09.-19.09.08	Theaterwerkstatt mit Papier	Anne Swoboda
20.10.-24.10.08	Zirkus der Dinge Objekttheater	Gilbert Meyer

#### Berufsbegleitende Fortbildung DER CLOWN Dozent Thilo Matschke

05.05.2008	Der Clown I - Anfängerstufe
- 09.05.2008	auch unabhängig von "Der Clown II/III" zu belegen
22.09.-26.09.2008	Der Clown II - Aufbaustufe
19.01.2009	Der Clown III - Abschlussseminar
- 25.01.2009	Der Clown II und III sind nur kompakt zu belegen.

Voraussetzung für die Teilnahme an "Der Clown II/III" ist der Besuch von "Der Clown I". Werkschau: 24.01.09

### FREIE KURSE - WOCHENKURSE

Die Freien Kurse und Freien Projekte richten sich nicht nur an am Figurentheater Interessierte, sondern an alle, die im Bereich der Darstellenden oder Bildenden Kunst arbeiten und lernen möchten.

15.03.-22.03.08	Osterferienkurs in Varel/ Nordsee: Zeichnen & Malen in der Landschaft	Ortrud Kabus
17.03.-20.03.08	Pantomime	Hans-Jürgen Zwiefka
31.03.-06.04.08	Szenisches Arbeiten - Fortgeschrittene	Tony Glaser
19.05.-23.05.08	Erzähltheater - Rollenfindung	Wolfgang Tietz
19.05.-23.05.08	Werkstatt Holz- & Steinbildhauerei	Ortrud Kabus
26.05.-30.05.08	Die Kunst des Schauspiels - Fortgeschrittene	Tony Glaser
02.06.-05.06.08	Stimme genießen - Stimm- und Sprechtraining	Dorothea Theurer
09.06.-13.06.08	Nähen & Schneidern - Anf. & Fortgeschrittene	Imke Henze
16.06.-19.06.08	Improvisationstheater - Anf. & Fortgesch.	Bernd Witte
24.06.-29.06.08	Der Clown III plus - Fortgeschrittene	Thilo Matschke
30.06.-04.07.08	TheaterSommerTheater - Theaterpädagogik	Ute Einhaus
07.07.-11.07.08	Instrumentenbau - Rhythmus & Klang	Christoph Studer
07.07.-10.07.08	Pantomime	Hans-Jürgen Zwiefka
13.07.-19.07.08	Sommerferienkurs in Cernosice nahe Prag: Sprechen Erzählen Interpretieren	Jana Altmannová
02.08.-09.08.08	Sommerferienkurs in Varel/ Nordsee: Zeichnen & Malen in der Landschaft	Ortrud Kabus

### FREIE KURSE

#### WOCHENENDKURSE / TAGESVERANSTALTUNGEN

05.04.-06.04.08	Geräusche hören Geräusche machen für die Bühne	Max Bauer
11.04.-13.04.08	Spielleitung & Regieführung - Theaterpädagogik	Ute Einhaus
02.05.-04.05.08	Am Anfang war: "Die Atmosphäre" Schauspielerarbeit nach M. Tschchow	Jürgen Larys
03.05.-04.05.08	Tanzakrobatik - Partnering	K. Borkens / J. Schimka
10.05.-12.05.08	Comedy - Basic	Christian Bechinger
16.05.-18.05.08	Bau einer Vertrauensfigur zum Einsatz in Kindergarten & Grundschule	Silke Geyer
17.05.-18.05.08	Pilates & Tanz	Rolande Beugré
23.05.-25.05.08	Die Kunst des Schauspiels - Anfänger	Tony Glaser
31.05.2008	Theaterpädagogik praktisch	Ute Einhaus
01.06.2008	Theaterspielen von 8-88 - Familientag	Ute Einhaus
07.06.-08.06.08	Vorlesend erzählen - erzählend vorlesen	Rolf-Peter Kleinen
13.06.-15.06.08	Obertonsingen & Stimmimprovisationen	Lothar Berger
13.06.-15.06.08	Akt & Figur - Malen, Zeichnen, Modellieren	Ortrud Kabus
14.06.-15.06.08	Commedia dell'arte	Bernd Witte
20.06.-22.06.08	Figurentheater in Pädagogik & Therapie Märchen ins Spiel gebracht	Margrit Gysin
20.06.-22.06.08	Trommeln - Latin percussion	Reinhard Kruber
22.06.2008	Freudentanz - Kreistänze zum Kennenlernen	Conny Foell
27.06.-29.06.08	Selbstsicher & wirkungsvoll auftreten	Karin Badar
05.07.-06.07.08	Maskenspiel	Silke Geyer
11.07.-13.07.08	Wege zur authentischen Stimme	Martin Sauermann
25.07.-27.07.08	Werkstatt Bildende Kunst	Ortrud Kabus

#### Berufsbegleitende Fortbildung MÄRCHENERZÄHLEN

##### Dozent Rolf-Peter Kleinen

Einführung (nicht verpflichtend): 23.08.2008, 15-18 Uhr  
Seminartermine: 20./21.09.08; 08./09.11.08; 06./07.12.08; 10./11.01.09; 14./15.02.09; 21./22.03.09; 25./26.04.09; 16./17.05.09 jeweils Sa/ So 10-17 Uhr  
Abschlusszerzählabend: 06.06.09