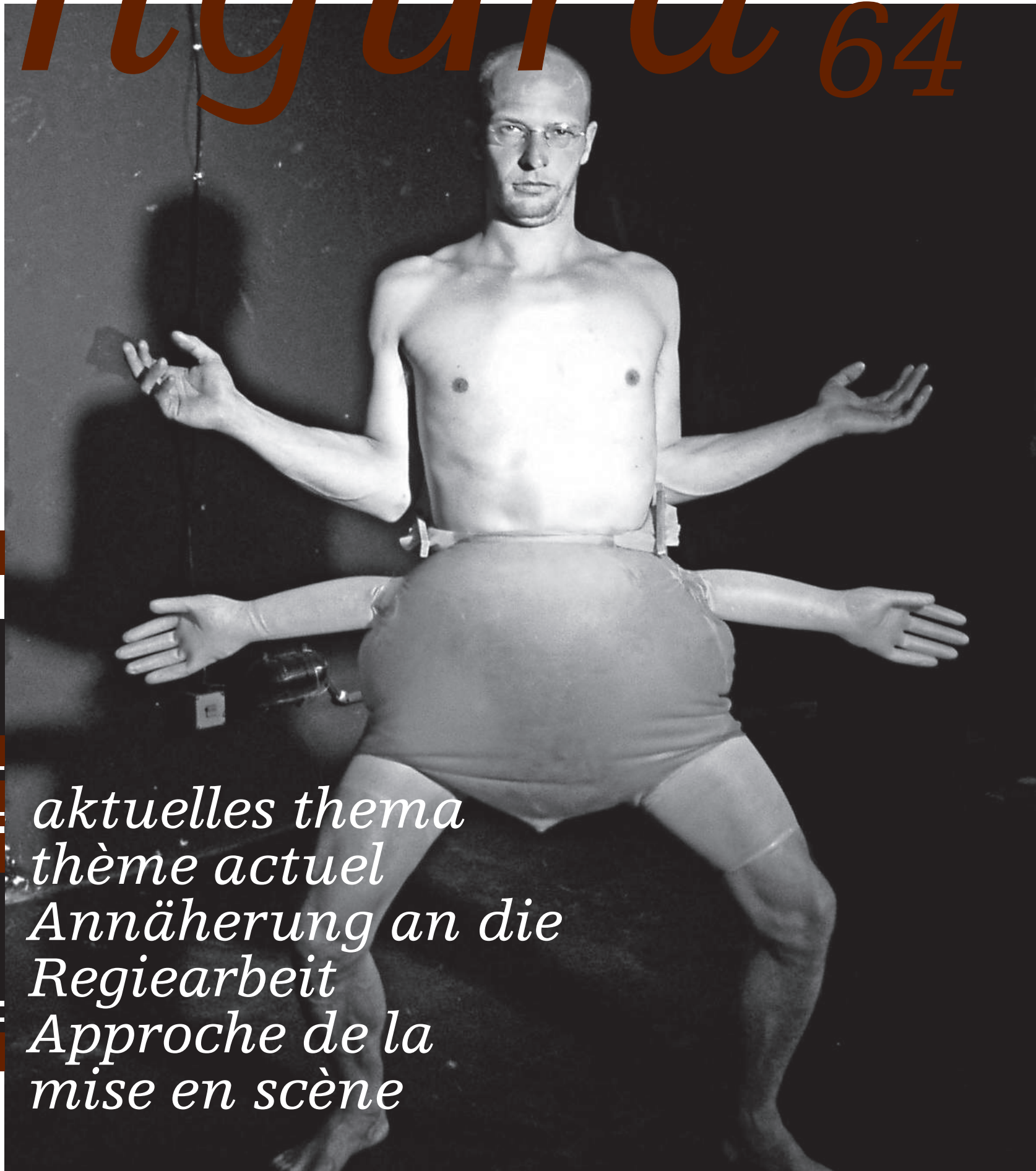


figura *m*

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

64



*aktuelles thema
thème actuel
Annäherung an die
Regiearbeit
Approche de la
mise en scène*

editorial

Geschätzte Leserin, geschätzter Leser

Die Anforderungen an Regisseure und Regisseurinnen sind heute ausserordentlich vielfältig. Als eigenständige und unabhängige Künstler müssen sie umfassende Kenntnisse der darstellerischen Mittel haben und zeichnen für den Hochseilakt zwischen Idee und gelungener Verwirklichung einer Bühnen- oder Filmproduktion verantwortlich.

Zwei völlig unterschiedliche Facetten dieses komplexen Tätigkeitsbereichs greifen wir in dieser figura als Schwerpunkt auf: In einem eher essayistisch gehaltenen Text nähert sich Markus Joss, Regisseur und Professor an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin, dem Phänomen des Beschreibens und der Konstruktion von Sinnhaftigkeit im Figurentheater. Der Regisseur, Ausstatter und Puppenspieler Georg Jenisch hingegen, widmet sich der Figur im Musiktheater und damit der Frage, ob und wie man musikalischen Werken mit figuralen Mitteln überhaupt gerecht werden kann.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre und einen guten Saisonstart!

Eveline Gfeller

Estimés lectrices et lecteurs,

Aujourd'hui, les metteurs en scène sont soumis à des exigences extrêmement diverses. Ces artistes originaux et indépendants doivent connaître tous les moyens de représentation. Ils font alors du trapèze entre les idées pour créer un spectacle ou un film et leur réalisation réussie.

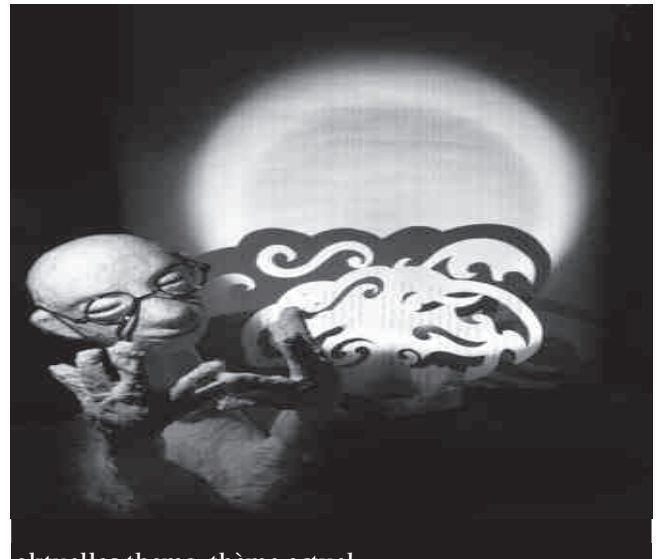
Dans ce numéro de figura, nous mettons l'accent sur deux facettes très différentes de cette activité complexe : dans son article décontracté, Markus Joss, metteur en scène et professeur à la Haute Ecole d'Art dramatique Ernst Busch de Berlin, approche le phénomène de la description et de la construction du sens dans le théâtre de marionnettes. Par contre, le metteur en scène, décorateur et marionnettiste Georg Jenisch se consacre à la marionnette au théâtre musical. Il aborde deux questions : Est-il possible de rendre justice à des œuvres musicales par le biais de la marionnette ? Et comment faudrait-il s'y prendre ?

Nous vous souhaitons une lecture enrichissante et un bon départ dans la nouvelle saison.

Eveline Gfeller



figura 64 2/10



aktuelles thema thème actuel

Im Dschungel der Zeichen	4
Dans la jungle des signes	7
Ihr Vorbild: Der Körper in Trance	10
Le corps en transe : son modèle	12

schweiz historisch suisse historique

Kasperlitheater als Bildungsarbeit – Das Handpuppentheater von Pauline und Hermann Fischer	14
Le théâtre de marionnettes – un travail de formation. Le théâtre de marionnettes à gaine de Pauline et Hermann Fischer	16

schweiz aktuell suisse actuelle

Wer ist Karlsson? Abschlusspräsentation CAS Figurenspiel	18
Qui est Karlsson? Manifestation de fin d'études du CAS Figurenspiel	19
«Geiss Heimlifeiss» Tokkel-Bühne Figurentheater	20/21
Puppen statt Fussball / A la place du foot : des marionnettes – Figura Theaterfestival Baden	22
Doppeltes Jubiläum / jubilé double : 50 Jahre/ans Winterthurer Marionetten / 40 Jahre / ans Marionetten Theater im Waaghaus	23/24

international

Le festival international de marionnettes de Dordrecht	25
Internationales Figurentheaterfestival in Dordrecht	26
UNIMA Delegiertenversammlung 21. bis 24. Juni 2010	27
Le congrès des délégués d'UNIMA du 21 à 24 juin 2010	28

figura therapeutica

Therapeutisches Puppenspiel mit Demenzkranken	29
Thérapie par la marionnette avec des personnes démentes	31
Buch/livre: Therapeutisches Puppenspiel in der Gruppenarbeit / Thérapie par la marionnette et travail de groupe	34

Diverses / divers	35
Impressum	35
Inserat / Affiche unima suisse	36



aktuelles thema

Im Dschungel der Zeichen

4

In einer Theaterkantine wurde ich Zeuge eines Gespräches. Ein Regisseur sprach mit einem «seiner» Spieler über «dessen» Figur. Also über einen Dritten sprachen sie, der im Moment des Gespräches nicht anwesend war. Der Regisseur sagte Sätze wie: «Der ist natürlich eine ziemliche Sau! Verstehst du? Der macht ja weiter, obwohl die andere schon in der Ecke steht. Da geht der ganz weit. Das musst du natürlich auch wollen, also deine Macht voll ausspielen und sie fertigmachen.» Der letzte Satz bezog sich ganz offensichtlich nicht auf die Sau, jenen abwesenden Dritten, sondern auf den Spieler.

Regisseur und Spieler bastelten sich gerade einen Weg vom Bemühen des Spielers, eine Sau zu sein, zum «Sau sein» der Figur. Ganz klar, so konnte man dem Gespräch weiter entnehmen, hatte der Spieler nach Ansicht des Regisseurs Mühe zu einer Sau zu werden. Die Sau, so durfte man vermuten, war schon greifbar nah. Denn der Spieler versicherte, er würde schon verstehen, dass «die Szene das will, also braucht». Er meinte damit: die Szene braucht das ungebremst schweinische Verhalten «seiner» Figur im Bezug auf die Figur, die schon in der Ecke steht. Aber, so sagte der Spieler weiter: er würde da «nicht rankommen», «das nicht greifen können», «sich ausbremsen». – Kurz, es wollte ihm, trotz fortgeschrittener Probenarbeit, so verrieten es seine Sprachbilder, nicht gelingen, die Sau einzuholen. Auf jeden Fall durfte ich mir die Sau als etwas vorstellen, zu dem er zwar werden sollte, das aber vor ihm herlief.

Laut Aussage des Regisseurs hing das auch mit der Zeit zusammen. Was für den Spieler irgendwie tröstlich zu sein schien. Die Zeit, also unsere Zeit, hätte die Männer ja auch verweichlicht. Was ja auch richtig sei, aber eben auch nicht einfach, wenn man dann eine «richtige Sau, also auch körperlich sein soll».

Später im Gespräch versuchte der Regisseur «seinem» Spieler damit zu locken, dass es doch auch toll sei, einmal richtig die «Sau rauszulassen». Jetzt gingen sie also nicht mehr davon aus, dass die Sau zum Greifen nah sei, sondern: Der Regisseur ging davon aus, dass da sehr wohl schon eine Sau in «seinem» Spieler drin sei, sie aber eben nicht raus fände. Was wiederum schade sei. Denn er, der Spieler, würde sich ja damit etwas vorenthalten. Der Satz lautete im Original so: «Du lässt da für dich eine Erfahrung vorbeigehen, die dir gut täte, du musst das auch mal rauslassen. Aber du stehst dir da selber im Weg; sagst du ja selber!»

Der Spieler hatte aber etwas anders gesagt: «nicht rankommen», «das nicht greifen können», «sich ausbremsen». Ein Bild beschreibt die Sau als etwas, das vor ihm herläuft und einmal ist die Sau in ihm drin. Ja, was jetzt?

Vom Versuch zu beschreiben

So viel zum belauschten Gespräch. Ein wesentlicher Teil der Regiearbeit ist Beschreiben. Der Spieler fordert es und hat ein Recht darauf. Der Regisseur sitzt unten und ringt nach Worten, die Angebote des Spielers in Sprache zu spiegeln; einer Sprache, die offen genug ist, den Spieler zu grösseren Risiken und weiterem Suchen anzuspornen. Der Spiegel aber zeigt nicht das was ist, sondern übersetzt, da er aus Worten besteht, in ein eigenes Medium. Zwei Medien,

das dramatische oder performative Spiel auf der einen, die Sprache der Worte auf der anderen Seite, treffen im Probenprozess aufeinander. Die Medien haben und schaffen eine eigene Realität mit ihren je eigenen Gesetzen und Formen. Vom Erfolg, den jeweils anderen lesen zu können, hängt es ab, ob die Zusammenarbeit fruchtbar wird oder nicht.

Die Beschreibung nimmt nicht nur auf, was ist, sondern gibt eine Ahnung, was noch kommen könnte. Beschreiben ist nicht nur ein Mittel der Analyse. Es wird, lässt man der Sprache nur gehörig freien Lauf, selber zu einem kreativen Moment. Das Beschreiben mittels Worte ist nicht nur ein Werkzeug im Dienste der Vernunft, sondern auch Sprungbrett für allerlei Kapriolen der Unvernunft. Die Beschreibung, zumal wo sie unvernünftig präzise sein will, schafft immer neue Ebenen des Bewusstseins, die sich vom Beschriebenen trennen und beginnen eine eigene Existenz zu bilden. Die Beschreibung wird zum Körper. Der Körper ist in der Welt und kann als solcher behandelt werden. Man kann ihn aufschneiden, neu zusammensetzen, auf ihm rumhacken, bis er etwas Neues preisgibt, das man wiederum beschreiben kann.

Von der Eigendynamik des Beschreibens

Das Beschreiben will geübt sein und das Puppentheater ist dazu die beste Schule. Aber nehmen wir das Gespräch aus der Theaterkantine von eben wieder auf. Damit es nicht zu unübersichtlich wird, sei hier noch einmal zusammengefasst: Am Gespräch beteiligen sich der Regisseur und, wie sich schon gezeigt hat, zwei Spieler (A+B). Von einem (A) wissen wir, dass er einem anderen (B) im Weg steht. (Als wir noch dachten, es gäbe nur einen Spieler, sagte der plötzlich: «Ich bin mir da selber im Weg.» Das lässt also vermuten, dass «Er» in Wahrheit mehrere ist.) Es gibt die Sau (C). Sie ist im vorliegenden Fall die Figur, welche «die Szene braucht.» Die Szene ist D. Über C, die Sau, gibt es zwei unterschiedliche Aussagen. Die Sau ist «zum Greifen nah» oder sie ist schon «im Spieler drin». In welchem? In A oder in B? Wenn die Sau schon in einem der Spieler drin ist, dann vermutlich nicht in B. Denn B hat das gleiche Problem wie die Sau. A steht beiden im Weg.

Da B und die Sau C beide raus wollen, könnte man vereinfachen und sagen: B und C sind identisch. Es kann aber genau so gut sein, dass B der Sau (C) helfen will aus A rauszukommen um, gleichsam in ihrer Deckung, selber dem A zu entweichen. B braucht die Sau also nur als Vorwand, um sich von A zu befreien.

Markus Joss

Vielleicht ist es aber auch so: Da B weiss, und der Regisseur bestätigt dies, dass D die Sau (C) unbedingt braucht, stellt er sich in den Dienst von D (der Szene) und hilft die Sau aus A rauszulassen. Das Handeln von B wäre also ganz uneigennützig und stünde ganz im Dienst der Szene D. Am einfachsten wäre es, wenn es A nicht geben würde. B, der befreite Spieler, könnte dann zusammen mit der Sau zur Szene D gehen. «Hallo», würde er sagen, «hier sind wir», und auch der Regisseur wäre zufrieden. A zeigt sich aber weiter uneinsichtig und lässt weder B noch C zu D.

Das Problem, das Regisseur und Spieler mit der widerständigen Sau haben, wurde nicht wirklich gelöst. Weder dort in der Kantine noch hier im Text, den Sie eben lesen.

Dort in dieser Theaterkantine allerdings habe ich alle Schauspielregisseure beneidet. Die Situation ist sehr übersichtlich! Der Schauspielregisseur hat sich im wesentlichen mit dem Schauspieler und der Frage zu befassen, wie dieser – um beim o.g. Beispiel zu bleiben – in einer bestimmten Szene zu einer Sau wird. Bei aller Unterschiedlichkeit der Medien, deren sich beide in der Probenarbeit bedienen, geht es doch meist um Menschen, deren Handlungsabsichten es zu beschreiben gilt.

Das Material des Schauspielregisseurs ist der Spieler. Der Spieler ist ein Mensch. Der Regisseur auch. Man spricht von gleich zu gleich, wenn auch in unterschiedlichen Sprachen. Das Material, an und mit dem gearbeitet wird, ist übersichtlich.

Der Regisseur, der eine Inszenierung mit Puppen erarbeitet, hat es mit einem wesentlich komplexeren Material zu tun. Die Komplexität steckt nicht in der Puppe als Ding, sondern in ihrem Einsatz als Erzählmittel im Verhältnis zu anderen Erzählmitteln. Man könnte auch sagen, die Komplexität steckt in ihrem kommunikativen Potential. In ihrem Bezugssystem mit anderen Dingen, Spielern, Texten usw. In ihrem Bezugssystem zu anderen Zeichen also. Und die Komplexität liegt im Versuch diese Bezugssysteme und ihre eigenen Realitäten für das konkrete Geschehen auf der Bühne nutzbar zu machen.

Von monströsen Bezügen

Folgender kleine Text war im Rahmen einer Übung mit Studierenden Ausgangspunkt für Überlegungen über «Sprache und die Realitäten, die sie schafft»:

Liebe Gerda. Heute ist hier im Schulungscenter etwas Aussergewöhnliches passiert. Wir konzentrierten uns wie schon gestern auf die Vorbereitung für die Bewerbungsgespräche. Vom Coach wurden wir aufgefordert, an die Erweiterung unserer Möglichkeiten zu glauben und daran zu arbeiten. Bis einer meiner Mitschüler, Klaus, begann, sich vor aller Augen umzubauen. Der Coach unterstützte ihn dabei, bis Klaus so unförmig war, dass er nicht mehr aus dem Zimmer passte. Die Möglichkeiten seiner Existenz wucherten wüst, legten sich auf Schränke, Tische, den Boden. Als der Unterricht fertig war, mussten wir sie abschneiden. Jetzt liegen sie da rum, die Möglichkeiten, und wir wissen nicht wohin damit. Nachts höre ich sie flüstern. Unser Coach sagt, das sei normal und Teil der Auseinandersetzung mit den eigenen Möglichkeiten. Aber ich will nichts mit ihnen zu tun haben. Es sind ja eben nicht meine, sondern sie gehören meinem Mitschüler.

Man kann diese Sätze in ihrer poetisch grotesken Welt belassen, wir können aber auch versuchen, daraus Anstöße für eine Konkretisierung zu gewinnen. Wie sehen herumliegende Möglichkeiten aus? Zumal solche mit Wunden, weil abgeschnitten. Und vor allem: Sind abgeschnittene Möglichkeiten, die rumliegen, Subjekte oder Objekte. Handeln sie eigenständig? Behaupten wir, dass sie unangenehm riechen, wenn sie sich zu lange nicht bewegen. Wie sehen abgeschnittene Möglichkeiten aus?

Auch ohne die Zielsetzung das o.g. bildnerisch zu konkretisieren, lässt sich daraus eine Methode ableiten. Der Sprache Raum zu lassen sich zu konkretisieren.

Von Subjekten und Objekten

Eine Puppe, die animiert wird und im Prozess der Animation zum Subjekt wird, ist etwas Anderes als eine Puppe, die nicht animiert wird. Natürlich. Aber eine Puppe, die nicht animiert wird, kann genau so gut zu einem Subjekt

Florian Feisel: Shrink. Foto: zvg.

5



werden. Einem «Etwas» also, dem ich Handlungsabsichten, einen Willen usw. unterstellen kann. Alleine an diesem Thema lässt sich vieles des oben Beschriebenen aufzeigen.

Stellen wir uns die Handpuppe vor. Sie guckt über die Spielleiste (das ist das Ding, hinter dem man sich als Puppenspieler manchmal versteckt). Sie guckt also jetzt über die Spielleiste und sagt: «Hallo, ich bin die Gretel!» – zum Beispiel. Sie kann mit Recht behaupten, dass sie wer ist. Ein eigenständiges Wesen. Sie sagt jetzt vielleicht: «ich bin die Gretel und mir ist schlecht! Ich glaube, ich muss kotzen!» Und also muss Gretel kotzen und kotzt hinter die Spielleiste. Da wo der Spieler steht, ihr Spieler.

Der mag das natürlich nicht, reißt die Spielleiste weg und beschimpft die Handpuppe, also die Gretel. «Blödes Ding. Kannst du nicht aufpassen. Hättest Du nicht so viel Sauerkraut fressen sollen!» usw.

Jetzt sind schon zwei auf der Bühne. Ein wenig schizophren ist das zwar schon, weil da einer eigentlich mit einem Ding spricht, aber das Ding ist, so habe ich es eben selber erlebt, die Gretel. Also ein eigenständiges Subjekt. Und ihr ist schlecht. Wegen des Sauerkrauts. Der Streit eskaliert. Der Spieler schleudert die Gretel auf den Boden. Patsch, da liegt sie. Wenn's gut gemacht ist, werden wir um sie bangen. Wenn's gut gemacht ist? Also wenn vorher die Gretel wirklich lebendig war! Der Zuschauer ist einen «Deal» eingegangen. Er hat für Momente gesehen, dass Gretel lebendig war. Jetzt ist er bereit, an der Schwelle auszuharren. Die Puppe liegt ganz offensichtlich getrennt vom Spieler auf dem Boden. Welchen Bezugsrahmen wählt der Spieler jetzt. Bleibt er im «Deal»?

Wenn er die Puppe jetzt mit spitzen Fingern vom Boden nimmt und mit den Worten «So, die hat abgespielt!» in die Ecke wirft, wird Gretel zu einem blossen Objekt. Oder aber die Gretel bleibt durch die Haltung des Spielers ihr gegenüber am Leben. «So du Kotzbrocken, dir werd ich's zeigen!» Jetzt wirft der Spieler die Puppe in die Waschmaschine. Startet das Programm etc. Er bedient ein Objekt. Nichts passiert. – Was ist denn mit der Maschine los? Was macht der Spieler jetzt? Er scheint etwas zu hören. Er horcht an der Maschine. Er sagt zur Waschmaschine: «Was soll das heissen, du willst die Gretel nicht waschen?» Die Maschine schweigt. Da brüllt der Spieler: «Ich hole gleich den grossen Hammer.» Geht los, und wie er die Werkzeugkiste öffnet, schreit es aus der Werkzeugkiste. «Wir weigern uns die Waschmaschine zu Waschvorgängen zu zwingen, welche ihr missfallen ...» usw. In der Werkzeugkiste ist vermutlich ein kleiner Lautsprecher und aus dem brüllt es nun unaufhörlich. Da kann der Spieler nur noch Wasser in die Werkzeugkiste schütten. Man hört ein Gurgeln, Hilfschreie und ein Japsen nach Luft und plötzlich Stille. Ist das Werkzeug in der Kiste jetzt tot? Aber hat das Werkzeug überhaupt gelebt, und wer hat das Werkzeug überhaupt zu Gesicht bekommen?

Puppen leben also durch die Spieler. Waschmaschinen und Werkzeugkisten auch. Durch den Spieler wird die Puppe, genau wie die Waschmaschine oder die Werkzeugkiste, zu einem eigenständigen Wesen, das lebt, leidet, manchmal sogar stirbt. Aber glücklicherweise gleich wieder zum Leben erwachen kann.

Vom Verhältnis von Puppe und Spieler

Ich hatte in den vergangenen Jahren Gelegenheit, kontinuierlich in ganz unterschiedlichen Konstellationen mit grossen Puppen zu arbeiten, die von zwei oder drei Spielern

zu führen waren. Die Hände der Puppen waren die Hände der Spieler, wobei jeweils die rechte und die linke Hand zwei unterschiedlichen Spielern gehörten. Ein Spieler für Kopf und eine Hand, der zweite für die andere Hand und den Steiss und der dritte führte die Füsse.

Natürlich verlangt diese Führungstechnik ein Höchstmass an Koordination. Und natürlich ging es in der Mehrzahl der Vorgänge darum, die Puppe als eigenständige Figur möglichst perfekt zu animieren. Das Objekt Puppe durch die Animation zu eigenständig handelndem Subjekt werden zu lassen. Aber der eigentliche «erzählerische Mehrwert» stellte sich erst in der gewollten Uneindeutigkeit her. In den Momenten, wo im Subjekt buchstäblich seine ganze Zerrissenheit zu Tage trat. Wie reagiert der Kopf, wenn die Beine plötzlich loslaufen? Und wie wertet es die Figur (Puppe), wenn ihre Hand plötzlich in der Nase des Spielers popelt, dem sie ja eigentlich auch gehört.

Der erzählerische Mehrwert, der aus diesen Uneindeutigkeiten auf den Proben entsteht, hat die Magie des Flüchtigen.

Ein Blick kann manchmal darüber entscheiden, «für was ich etwas nehme», in welchem «Bezugsrahmen» in «welchem Zeichensystem» es steht. Oder einfacher: «was der Deal mit dem Zuschauer» ist. Vieles lässt sich in seiner ganzen Komplexität im Vorfeld gar nicht erahnen. Es muss im Moment befragt werden. «Wie ist diese Wirkung entstanden?» Was haben die da vorne auf der Bühne eigentlich gerade gemacht?

Und dann ringt der Regisseur wieder nach Worten um zu beschreiben, und je genauer er beschreibt und die Wirkungsmechanismen seziert, desto mehr wird, was er sagt zur Konstruktion.

Vom Konstruieren

Der Regisseur im Puppentheater ist ein Konstrukteur, der mit einem Material arbeitet, das er zu Beginn der Proben noch gar nicht kennt. Er weiss noch gar nicht, was das Material ihm an komplexen Bezugssystemen offenbaren wird. In diesen Bezügen selber aber liegt die Magie, das Überraschende. Er versucht aus dem Vielen und Unterschiedlichen ein Ganzes zu machen.

Das Puppentheater muss ein Ganzes schaffen und dabei die Schnittstellen, welche die einzelnen Bauteile voneinander trennen, zeigen. Konstruktion und ihre Dekonstruktion oszillieren. Es ist eine permanente Zersplitterung, die als Gesamtwirkung mehr als die Summe der Teile birgt. Das Puppentheater vermag uns, wo es seine Mittel offen legt und mit ihnen spielt, eine Ahnung davon geben, was der Mensch heute ist. Wie er sich wahrnimmt. Als ein fragmentiertes Wesen, das sich immer neu zusammensetzen muss/darf. Ein Wesen, das vielleicht gar keinen Kern hat. Und nur aus Ketten von Wirkungsmomenten besteht. Der Puppenspieler führt diese verschiedenen Bausteine zusammen. Und kreierte damit ein brüchiges Ganzes. Er ist ein Komponist in einem Dschungel aus Zeichen.

6

thème actuel

Dans la jungle des signes

Dans une cafétéria de théâtre, j'ai entendu une conversation d'un metteur en scène avec un de ses marionnettistes au sujet de sa marionnette. Ils parlaient donc d'une tierce personne qui n'était pas présente lors de la discussion. Le metteur en scène disait : « C'est un vrai cochon – tu comprends ? Il continue même si l'autre est déjà au coin. Il va vraiment loin. Toi, tu dois aussi vouloir jouer à fond ton pouvoir et écraser l'autre. » La dernière phrase ne concernait évidemment pas le « cochon », cette tierce personne absente, mais le marionnettiste.



Markus Joss

7

Markus Joss: Arbeiten_1, Zimmermanns Sauger. Foto: Juliane Mostertz

Le metteur en scène et le marionnettiste bricolaient une solution entre l'effort du marionnettiste d'être un cochon et l'attitude cochonne de la marionnette. D'après la conversation, le metteur en scène pensait que le marionnettiste peinait à devenir cochon. Il s'en approchait, car il affirmait qu'il comprenait que la scène exigeait cela. Il voulait dire que cette scène avait besoin du comportement cochon sans limites de sa marionnette par rapport à l'autre personnage qui était déjà au coin. Mais le marionnettiste continuait en disant, qu'il n'arrivait pas à saisir cet état, qu'il ne s'en approchait pas assez, qu'il se freinait lui-même. Bref, son langage trahissait que, malgré le nombre de répétitions, il n'arrivait pas à attraper le cochon. Je pouvais imaginer le cochon qu'il devait incarner, mais qui courait devant lui.

D'après le metteur en scène, cette situation était normale dans le contexte de notre époque et le marionnettiste semblait s'en consoler. Notre époque aurait donc produit

des hommes mous, ce qui rendrait plus difficile le fait d'être « un vrai cochon, même physiquement ».

Plus tard, dans la conversation, le metteur en scène tentait d'allécher le marionnettiste en lui proposant de « lâcher son cochon intérieur ». Ils ne parlaient alors plus de la proximité du cochon, mais d'un « cochon qui sommeille à l'intérieur et n'arrive pas à sortir ». Ce qu'il regrettait, car le marionnettiste se privait ainsi d'une expérience. Il lui disait : « Tu laisses passer une occasion de vivre un moment qui te ferait du bien, tu dois laisser sortir ce côté de toi. Mais tu t'en empêches, tu le dis toi-même ». Mais le marionnettiste avait dit autre chose ; il ne pouvait pas s'approcher du cochon, le saisir. Il se bloquait lui-même. Alors, le cochon court-il devant lui ou est-il en lui ?

Tenter la description

La description est une partie essentielle du travail du metteur en scène. Le marionnettiste l'exige. Il y a droit. Le

metteur en scène cherche ses mots. Dans un langage assez ouvert, il essaie de refléter les possibilités pour encourager le manipulateur à chercher lui aussi et à prendre des risques. Ce langage pourtant ne montre pas la réalité, mais il la traduit en mots, donc dans un autre moyen d'expression. Dans les répétitions, le langage du jeu dramatique se confronte au langage parlé. Chaque moyen d'expression a sa propre réalité, ses propres lois et formes. Si chacun réussit à comprendre l'autre, la collaboration devient fructueuse.

La description reprend ce qui existe, mais elle donne surtout une idée de ce qui peut advenir. Elle ne sert pas uniquement de moyen d'analyse, elle peut devenir créative si on laisse assez de liberté au langage. La description par la parole n'est pas seulement un outil au service de la raison, mais aussi un tremplin pour toutes sortes de cabrioles folles. Une description de grande précision crée de nouveaux niveaux de la conscience qui se distinguent de la situation décrite et commencent à installer leur propre existence. La description prend corps, le corps est un monde et on peut le traiter comme tel. On peut le découper, le recomposer et le triturer jusqu'à ce qu'il lâche quelque chose de nouveau, qu'on peut décrire encore.

La dynamique propre à la description

La meilleure école pour apprendre à décrire est le théâtre de marionnettes. Reprenons la discussion dans la cafétéria du théâtre. Pour clarifier, je résume : la discussion a lieu entre le metteur en scène et deux marionnettistes A et B. On sait que A empêche B d'agir. (Un moment donné on croyait qu'il n'y en avait qu'un seul, mais il disait qu'il s'empêchait lui-même d'avancer. On peut donc supposer qu'il est en fait deux personnes). Il y a le cochon C qu'il faut pour la scène D. Deux énoncés différents concernent le cochon : il est prêt à être saisi ou il est dans le marionnettiste. Mais lequel ? A ou B ? Probablement dans B, puisqu'il a le même problème que le cochon C. A les entrave. B et le cochon C veulent sortir; on peut donc simplifier et dire que B et C sont identiques. Mais il se pourrait que B aimerait aider le cochon C à sortir d'A et par ce fait pouvoir échapper à A. B a besoin du cochon comme prétexte pour se libérer d'A.

Mais c'est peut-être encore autrement : B sait, et le metteur en scène le confirme, que la scène D a besoin du cochon. Il se met donc à disposition de D et aide le cochon à sortir d'A. L'action de B serait donc désintéressée, tout à fait au service de D. Si A n'existait pas, ce serait beaucoup plus simple. B, le marionnettiste libéré, pourrait aller avec le cochon vers la scène D. Il dirait : « Bonjour, on est là », et le metteur en scène serait content. Mais A reste intraitable et empêche B et le cochon C d'aller vers la scène D.

Le problème du cochon récalcitrant n'a pas été résolu. Ni dans la cafétéria, ni dans le texte que vous êtes en train de lire.

Mais en écoutant cette conversation, j'ai envie tous les metteurs en scène de théâtre d'acteurs. Leur situation est claire. Essentiellement, ils cherchent à trouver comment l'acteur devient cochon dans une certaine scène. Malgré les moyens d'expression différents, il s'agit d'humains, dont il faut décrire les intentions.

Le matériel à disposition du metteur en scène de théâtre est l'acteur. C'est un être humain comme le metteur en scène. Il y a égalité, même si le langage n'est pas le même pour les deux. Le matériel qui est travaillé est connu.

Le metteur en scène de marionnettes se sert d'un matériel bien plus complexe. L'objet « marionnette » n'est pas



Florian Feisel: Shrink. Foto: zvg.

complexe en soi, c'est l'utilisation qu'on en fait pour raconter par rapport à d'autres moyens d'expression. La complexité repose dans son potentiel communicatif, dans son système de relations avec d'autres objets, avec le marionnettiste, avec les textes etc., c'est-à-dire avec d'autres signes. La complexité se situe dans la tentative d'utiliser ces systèmes de communication et leurs réalités dans l'action concrète sur scène.

Des rapports monstrueux.

Le texte suivant servait de départ pour une réflexion dans le cadre d'un exercice avec des étudiants sur « les réalités créées par le langage ».

Chère Gerda. Aujourd'hui, il est arrivé quelque chose d'extraordinaire au centre de formation. On se concentrait comme hier sur la préparation des entretiens d'embauche. Le coach nous demandait de croire en nos potentialités et d'y travailler. Klaus, un de mes condisciples a commencé à se reconstruire devant tout le monde. Le coach l'y aidait jusqu'à ce que Klaus soit complètement difforme et qu'il ne pouvait plus sortir de la pièce. Les potentialités de son existence proliféraient méchamment, se posaient sur les armoires, les tables, le sol. A la fin de la leçon, on devait les couper. Elles traînent encore par là. On ne sait pas qu'en faire, je les entends chuchoter la nuit. Notre coach nous explique que c'est normal et que ça fait partie de l'affrontement de ses potentialités. Mais je ne veux rien en savoir. Ce ne sont pas les miennes, mais celles de mon copain.

On peut laisser ces phrases dans leur monde poético-grotesque. Mais on peut également essayer d'en tirer une inspiration pour la pratique. De quoi a l'air une potentialité qui traîne ? A-t-elle une plaie, puisqu'elle a été coupée ? Surtout, est-elle sujet ou objet ? Agit-elle de manière indépendante ? Pourrait-on prétendre qu'elle sent mauvais si elle ne bouge pas pendant un moment ?

Sans se fixer le but de créer des images, on peut en déduire une méthode : laisser au langage un espace pour se concrétiser.



9

Sujets et objets

Une marionnette animée qui devient sujet – c'est évident. Cette situation est différente de la marionnette qui n'est pas animée, pourtant elle peut devenir sujet, donc «une chose» douée de volonté et d'intention d'action. Le texte ci-dessus touche ce thème.

Imaginons une marionnette à gaine. Elle passe la tête au dessus de la « servante » du castelet (tablette horizontale qui permet au marionnettiste de se cacher) et dit : « Bonjour, je m'appelle Gretel ! » Elle a raison d'affirmer son identité. Elle est un être indépendant. Elle ajoute peut-être : « Je me sens mal, je dois vomir », et elle régurgite derrière la planchette où se tient le marionnettiste, son manipulateur. Evidemment, il n'aime pas ça. Il arrache la planchette et enguirlande Gretel : « Tu es stupide ! Tu ne pouvais pas faire attention ! Tu n'aurais pas dû manger autant de choucroute ». Ils sont deux sur scène maintenant. C'est un peu schizophrène, surtout parce que le marionnettiste parle à un objet. Mais j'ai vu auparavant que c'était Gretel, un sujet indépendant, qui se sent mal à cause de la choucroute. Ils commencent à se bagarrer. Le marionnettiste jette Gretel par terre, et si c'est bien amené, si elle était vraiment vivante avant l'incident, on a peur pour elle. Le spectateur accepte l'arrangement : il a vu Gretel vivante pendant quelques moments et maintenant il attend de voir. La marionnette est par terre, totalement séparée de son manipulateur. Que fait le marionnettiste ? Respecte-t-il l'arrangement ?

S'il soulève la marionnette du bout des doigts et la lance dans un coin en disant « c'en est fini pour toi ! » la marionnette Gretel devient pur objet. Mais suivant l'attitude du marionnettiste, elle peut rester vivante : « Vomisseuse dégoûtante, tu vas voir ! » dit le manipulateur et la jette dans la machine à laver. Il enclenche le programme, mais rien ne bouge. Que se passe-t-il ? Le marionnettiste semble entendre quelque chose, il écoute la machine et lui dit : « Tu ne veux pas laver Gretel ? » La machine se tait. Le marionnet-

tiste crie : « Je vais chercher le grand marteau », et il s'approche de la caisse à outils. Lorsqu'il l'ouvre, on entend des cris : « On refuse d'obliger la machine à exécuter des programmes qu'elle déteste... ». Il y a probablement un petit haut-parleur dans la caisse à outils qui continue à crier. Le marionnettiste n'a d'autre solution que d'y verser de l'eau. On entend des gargouillements, des appels au secours, des cris étouffés et tout à coup le silence. Les outils sont-ils morts dans la caisse ? Ont-ils vraiment vécu ? Personne ne les a même vus.

Les marionnettes ne vivent que par le marionnettiste, il en va de même pour les machines à laver et les caisses à outils. Tous deviennent des être indépendants, qui vivent, souffrent et parfois meurent, mais qui reviennent heureusement à la vie en un instant.

La relation de la marionnette au marionnettiste

L'année dernière j'avais l'occasion de travailler dans des groupes différents avec de grandes marionnettes, animées par trois personnes. Un marionnettiste jouait la tête et une main, le deuxième l'autre main et la croupe et le troisième les pieds. Les deux mains étaient donc animées par deux personnes différentes. Cette technique demande une concentration extrême. La plupart du temps il s'agissait d'animer à la perfection la marionnette en tant que personnage autonome. Il fallait transformer l'objet marionnette par l'animation en un sujet indépendant. Mais la « plus value » du récit s'installait dans des moments qui montraient les incohérences du sujet. Que fait la tête si les jambes détaillent tout à coup ? Si la main de la marionnette, animée par le marionnettiste farfouille dans le nez de celui-ci ?

L'amplification du récit qui est créée pendant les répétitions est d'une magie fugace. Un seul regard parfois décide du sens de ce qu'on voit et dans quel cadre de références et de signes on le place. Plus simplement dit – quel est l'enjeu avec le public. Souvent, on ne peut pas deviner à l'avance la complexité de la situation. Il faut se demander au moment même : « Comment un effet a-t-il pu se produire. Que viennent de faire ceux qui sont sur scène ? »

Le metteur en scène cherche à nouveau ses mots pour décrire. Plus sa description est précise et plus il dissèque les mécanismes produisant les effets, plus ses paroles deviennent constructives.

Construire

Le metteur en scène de théâtre de marionnettes construit avec un matériel qu'il ne connaît pas avant le début des répétitions. Il ne sait pas encore quel système de relations complexes le matériel lui dévoilera. Dans ces relations pourtant résident la surprise et la magie. Il tente de créer un ensemble à partir de la multitude et de la diversité.

Le théâtre de marionnettes doit présenter un tout en montrant aussi les séparations entre les différents éléments. On oscille entre construire et défaire. C'est un éclatement permanent dont l'effet total apporte plus que la somme des différentes parties. Quand la marionnette dévoile ses moyens en jouant avec eux, elle peut donner une idée de l'homme d'aujourd'hui et de sa perception. C'est un être fragmenté, qui doit /peut se reconstruire sans arrêt. Un être qui est peut-être dépourvu de noyau et qui ne consiste que dans un enchaînement d'effets. Le marionnettiste rassemble ces différents éléments et crée ainsi un tout fragile. Il est compositeur dans la jungle des signes.



10

Georg Jenisch. Foto: Michael Bruns.

aktuelles thema

Ihr Vorbild: Georg Jenisch *Der Körper in Trance*

Die Figur im Musiktheater.

Die Verbindung von Figuren- und Musiktheater war mir von Anfang an eine Selbstverständlichkeit. Aufgewachsen in Salzburg, verbrachte ich den Grossteil meiner Kindheit im dortigen Marionettentheater. Diese 1913 von Anton Aicher gegründete Institution, verpflichtet sich der Umsetzung von Opern.

Mir erscheint das Zusammenwirken von Figurentheater und Musik immer noch als naturgemäss. Musik spielt für meine eigene Figurentheater-Arbeit als Regisseur, Ausstatter und Spieler eine zentrale Rolle. Die Suche nach der idealen Zusammenfügung beider Kunstrichtungen wurde mir zum künstlerischen Motor.

Beides, Musik und Figurentheater, lebt aus dem Gestischen heraus. Beides zielt primär auf das Emotionale und provoziert erst im Betrachter die Mentalisierung des Dargestellten. Ohne äusseres Zutun finden weder Musik, noch die zur scheinbaren Lebendigkeit manipulierte Theaterfigur eine Sprache, die deren Erscheinungsform erläutern könnte.

Der Musik gelingt es durch das Kombinieren von Intervallen und Tonfolgen eine Spannung zu erzeugen. Je nach Konstellation erlebt der Hörer diese Spannung als emotionale Stimmung, die er unbewusst mit ihm bekannten Gefühlen verknüpft.

Kaum anders verhält es sich mit der Theater-Puppe. Sie ist ein Objekt, das mittels unterschiedlicher Techniken bewegt werden kann. Der Betrachter erkennt die gesetzten Gesten und interpretiert sie vergleichend mit ihm vertrauten

Emotionen. Anders als ein Schauspieler, der seine Rolle aktiv durchlebt, erzielt die Figur ihre Lebendigkeit bloss durch den Einsatz äusserer Vorgänge.

Diese Gemeinsamkeit macht für mich den Reiz aus, beide Kunstrichtungen zusammenzuführen und dadurch ihren unmittelbaren Eindruck zu verstärken. Die rätselhaft sinnliche Wirkung, die die Symbiose von Musik und Figurentheater hervorzurufen vermag, rührt für mich an die Ursprünge szenischen Denkens. Der Hauch des Grundsätzlichen verbirgt sich dahinter, der die Welt und unser Sein nicht anhand einzelner Schicksale sondern durch das emblematisch Ganze ergründen will.

So viele Möglichkeiten sich durch diese Symbiose ergeben, so viele Schwierigkeiten wirft sie aber auch auf. Musik ist ein starkes Medium und ihre szenische Visualisierung birgt oft die Gefahr, als zur Seite gestellte Nebensächlichkeit abzurutschen.

Um Musik erklingen zu lassen, ist eine präzise vorgeschriebene Konzeption nötig. Die unzähligen Vereinbarungen, die ein Komponist in seiner Partitur festsetzen muss, sind ein deutlich strengeres Korsett als eine Textvor-

lage. Strukturelle Verflechtungen einer Komposition sind derart komplex, dass Kürzen oder Umstellen innerhalb eines musikalischen Werkes selten glücklich gelingen.

Wie sehr folgt ein Regisseur dem musikalischen Gedanken, greift ihn auf oder lässt sich von ihm verführen? Doppelt stellt sich diese Frage in einer musikdramatischen Figurentheater-Inszenierung.

Der «Menschenbühne» sind Schranken gesetzt, die dem Figurentheater als Möglichkeiten offenstehen. Die Tatsache, dass den Figuren beinahe jede Gestalt mühelos verliehen werden kann, dass ihre Form bis zur abstrakten Auflösung geführt werden kann, erscheint mir als unendlich grosse Möglichkeit. Sänger in abstrakte Kostüme zu pferchen, misslang in der Regel. Die Figur gerät wie selbstverständlich in diesen grossen Kanon der Erscheinungsformen.

Hin- und Verweise darauf finden sich in der Musik selbst. Unabhängig von der Zeit ihrer Entstehung, spricht die Musik beinahe zwingend von der formalen Ästhetik ihrer möglichen Darstellung. So gilt es wohl als Erstes, sich in den Klang und die Farben einer Komposition fallen zu lassen um den inneren Bildern zu folgen, die sie in einem selbst wachrüttelt. Ich bin immer wieder erstaunt, wie viel schon aus einem spontanen Impuls entsteht. Das reicht von der Gestaltung der Figuren bis hin zu einem vagen ersten Gefühl der Bewegung. Diese anfänglich intuitive Auslotung der Möglichkeiten, ist eine gute Grundlage für alle weiteren intellektuellen Auseinandersetzungen.

Die naturgemässe Dominanz der Musik, wirft aber auch die Frage auf, wie sich die Szene in ihrer Umsetzung zur Musik fügen soll. Wird sie rein bebildern dazu gestellt, verliert sie schon im Ansatz jeden eigenständigen Reiz. Wird sie der Musik als gegenläufiger Part eingesetzt, kann sich der Reiz vergrössern, da er eine unerwartete Doppelbödigkeit aufzeigt. Als durchgehendes Stilmittel aber wird die Kluft rasch beliebig.

Idealerweise sollte das Zusammenspiel von Szene und Musik derart gestaltet sein, dass es den Eindruck einer Selbstverständlichkeit erweckt. Das ist ein dünner Grad ewigen Hin- und Abwendens. In dieser Wechselwirkung liegt der Reiz des spielerischen Miteinanders und sinnigen Ergänzens.

Das alles sind Erklärungsversuche; nüchtern und trocken im Vergleich zum tatsächlichen Erleben. Die Umsetzung sieht immer überraschend anders aus. Erst im «handfesten» Probenverlauf bemerkt man, wie viel Experiment jeder vorher gestellten Überlegung folgen muss.

Schon seit einiger Zeit habe ich das Glück, dass das Münchner Künstlerhaus und die Künstlerhaus-Stiftung mit seiner Präsidentin Maja Grassinger mir mutig Mittel und Tore öffnen, um diesen Überlegungen praktisch nachzugehen.

Nach meiner Umsetzung von Igor Strawinskys Opern-Oratorium «Oedipus Rex», beginnen Anfang Juli die Proben zu Carl Orffs «Trionfi», einer Trilogie über die Liebe. Auf drei Jahre ist dieses Tritico Teatrale angelegt und wird, nach «Trionfo di Afrodite» (2010) und «Catulli Carmina» (2011), 2012 mit «Carmina Burana» abgeschlossen sein.

Der Sinn Strawinskys «Oedipus Rex» mit 2,5 Meter grossen Puppen zu realisieren, lag vor allem in der von ihm gewählten Dramaturgie zu explizit diesem Opern-Oratorium. «Lebende Statuen» forderte er in seinem Libretto. Den Grund für Orffs «Trionfi» fand ich hingegen in der Haltung des Komponisten zum Musiktheater im Allgemeinen.

11

Orff (1895–1982) war zeitlebens dem Figurentheater verbunden. Aus dessen Symbolkraft zog er immer wieder Inspiration für die Dramaturgie seines musik-dramatischen Schaffens. Er suchte das Allgemeingültige. Den passenden Rahmen dafür fand er im Archaischen und Allegorischen.

Angeregt durch das barocke Schautheater, dessen Wurzeln in antiken Umzügen (TRIONFI) und Ritualen liegen, besann er sich musikalisch-szenisch auf die Ursprünge des Dramatischen zurück. Damit berührte Orff die lange und auf das Drama wesentlichen Einfluss nehmende Geschichte des Figurentheaters. Die Figur war von Anfang an Mittel für das «Dafür-Stehen», das Allegorische und auch für die göttliche Epiphanie.; folglich war sie auch Vorbild für das antike Drama mit seinen Göttern und Helden als Zentrum der Erzählungen.

Es ist eine grosse Herausforderung für einen Regisseur, diesen geschichtlichen Bogen aufzugreifen und in Bildern umzusetzen. Die grössere Schwierigkeit aber liegt in der Aufgabe, der orff'schen Musik mit figuralen Mitteln gerecht zu werden. Mit seinem elementaren Klang, dessen unerbittlicher Motor in einem suggestiven Pulsato begründet liegt, gelingt es Orff machtvoll die antike Tragödie zu neuem Leben zu erwecken. Bis zu vier Meter grosse Stabfiguren sollen dies in einer raumgreifenden Inszenierung übersetzen (Premiere: 29. Juli, 2010, Münchner Künstlerhaus).

Auch wenn mich kurz vor Probenbeginn die üblichen Zweifel einholen, das Grundvertrauen in die Idee «Puppe» beseelt und lässt mich mit Zuversicht diesem neuen Experiment entgegensehen.

«In der Marionette liegt mehr als ein genialer Einfall, mehr als das flüchtige Aufblitzen der sich entfaltenden Persönlichkeit. Die Marionette ist für mich der letzte Abglanz einer edlen und schönen Kunst vergangener Kulturen (...) Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut, sondern der Körper in Trance sein; Sie wird sich in eine Schönheit hüllen, die dem Tode ähnlich ist und noch lebendigen Geist ausstrahlt.» (Edward Gordon Craig, Der Schauspieler und die Übermarionette, 1908)

www.georg-jenisch.com

www.orff-trilogie.com

thème actuel

Le corps en transe : son modèle

La marionnette au théâtre musical.

Pour moi, depuis le début, les liens entre le théâtre de marionnettes et le théâtre musical allaient de soi. J'ai grandi à Salzbourg et passé une grande partie de mon enfance au théâtre de marionnettes du lieu. Fondée en 1913 par Anton Aicher, cette institution est dédiée à la représentation d'opéras par des marionnettes à fils.

L'action combinée de la marionnette et de la musique me paraît toujours naturelle. Dans mon travail de marionnettiste, de metteur en scène et de décorateur, la musique joue un rôle central. La recherche d'une cohésion entre les deux formes artistiques est devenue le moteur de ma démarche artistique. La musique et la marionnette vivent du geste. Les deux visent en premier lieu les émotions ; c'est uniquement dans la tête du spectateur qu'une image mentale de la représentation se forme. Sans apport extérieur, ni la musique, ni la marionnette manipulée pour simuler la vie, ne trouvent un langage qui explique leur présence.

La musique réussit à créer une tension par une combinaison d'intervalles et de suites de sons. Selon sa constellation, elle met l'auditeur dans une ambiance émotionnelle que celui-ci relie de façon inconsciente à des sentiments connus.

Ce n'est guère différent pour la marionnette qui est un objet mu par diverses techniques. Le spectateur reconnaît les gestes et les interprète en les comparant avec ses émotions familières. L'acteur vit son rôle de manière active. La marionnette réussit à vivre uniquement par des interventions extérieures.

Cette cohésion m'attire et m'incite à combiner les deux formes artistiques ce qui augmente leur impact immédiat. L'effet sensuel et mystérieux, provoqué par la symbiose de la musique avec le jeu de la marionnette, touche à l'origine de la réflexion sur le théâtre. Derrière cet effet se cache une touche d'essentiel, qui désire explorer le monde et notre vie, non à travers des destins particuliers, mais à travers un tout emblématique.

Les nombreuses possibilités offertes par cette symbiose créent des difficultés tout aussi importantes. La musique est un moyen d'expression fort et sa visualisation menace souvent de la faire glisser vers un rôle secondaire. Il faut un concept préétabli et précis pour faire résonner la musique. Les innombrables annotations fixées dans la partition par le compositeur représentent un corset beaucoup plus sévère qu'un texte. Les imbrications structurelles d'une œuvre musicale sont tellement complexes qu'on réussit rarement à y apporter des coupures ou des changements.

A quel degré un metteur en scène suit-il la pensée musicale ou se laisse-t-il séduire par elle ? Cette double question s'impose dans un spectacle de théâtre musical.

Le théâtre d'acteurs trouve des limites que le théâtre de marionnettes arrive à dépasser. La marionnette peut revêtir n'importe quelle forme, susceptible d'être amenée à la dissolution abstraite complète. Cette capacité ouvre de vastes possibilités. Coïncider un chanteur dans un costume abstrait est rarement réussi. La marionnette revêt avec naturel un immense catalogue de formes possibles.

Des indications se trouvent dans la musique elle-même. Indépendamment de l'époque, la musique impose presque la forme esthétique possible. En premier lieu, il s'agit donc de s'immerger dans les sons et couleurs d'une œuvre et de suivre les images intérieures qu'ils éveillent. Je suis toujours étonné de la richesse des impulsions spontanées qui conditionnent la création des marionnettes et même des premières ébauches vagues des mouvements. Ce sondage initial intuitif des formes possibles crée une base solide pour toutes les discussions intellectuelles ultérieures.

Par sa nature, la musique domine, mais la question reste posée : comment peut-on y adjoindre une scène ? Quand on mise uniquement sur l'illustration, la scène perd tout attrait indépendant. Mise en opposition à la musique, elle peut gagner en intérêt à cause d'une dualité inattendue. Mais comme moyen de style, cette façon de faire ouvre vite un abîme.

La combinaison de la musique et de la scène théâtrale devrait en fait paraître naturelle. C'est un acte d'équilibriste éternel entre l'approche et l'éloignement qui fait l'attrait du jeu commun et d'une complémentarité significative.

Les explications paraissent sèches et sobres en comparaison à l'expérience réelle. La mise en scène surprend toujours. C'est uniquement pendant les répétitions qu'on remarque, qu'il faut encore beaucoup d'expérimentation après les réflexions préliminaires.

Depuis un certain temps, j'ai la chance que la maison des artistes à Munich (Münchner Künstlerhaus) et Maja Grassinger, directrice de sa fondation, m'accueillent avec courage, pour me permettre de poursuivre ces réflexions dans la pratique.

Début juillet 2010, après ma mise en scène de l'opéra-oratorio « Oedipus Rex » d'Igor Stravinsky, les répétitions pour « Trionfi », une trilogie sur l'amour de Carl Orff commencent. Le projet de ce triptyque s'étend sur trois ans :

« Trionfo di Afrodite » en 2010, « Catulli Carmina » en 2011 et « Carmina Burana » en 2012.

La raison de mettre en scène « Oedipus Rex » de Stravinsky avec des marionnettes de 2,5 mètres de haut trouve son origine dans la dramaturgie choisie explicitement dans cet opéra-oratorio par le compositeur lui-même. Son livret exigeait des « statues vivantes ». Mon travail sur « Trionfi » pourtant est issu de l'attitude du compositeur à propos du théâtre musical en général.

Pendant toute sa vie, Orff (1895–1982) avait des liens avec le théâtre de marionnettes. Il s'inspirait de la symbolique de la marionnette pour la dramaturgie de ses compositions de théâtre musical. Il cherchait l'universalité. L'archaïque et l'allégorie lui donnaient un cadre adéquat.

Inspiré par le théâtre visuel du baroque, dont les racines se trouvent dans les anciens cortèges (TRIONFI) et rituels, Orff retournait aux origines du théâtre. Ce faisant, il touchait la longue histoire de la marionnette, qui avait essentiellement influencé l'art dramatique. Le personnage-marionnette représentait dès le début le moyen de figurer l'autre, d'aller vers l'allégorie et l'épiphanie divine. Par conséquent, il servait également de modèle pour le drame antique avec ses dieux et héros au centre des récits.

C'est un défi majeur pour un metteur en scène de reprendre ces considérations historiques et de les transposer en images. La plus grande difficulté pourtant se trouve dans la tâche de représenter, par le jeu de la marionnette, la musique d'Orff à sa juste valeur. Avec sa sonorité élémentaire, mue inexorablement par une pulsation suggestive, Orff réussit avec force à donner une nouvelle vie à la tragédie antique. Des marionnettes à tiges, pouvant atteindre 4 mètres, transposent cette musique dans une mise en scène monumentale.

Les doutes habituels m'assaillent juste avant le début des répétitions, mais je suis animé par une confiance fondamentale dans « l'idée » de la marionnette, qui me fait aborder sereinement cette nouvelle expérience.

« La marionnette contient plus qu'une idée géniale, plus qu'une étincelle fugace de la personnalité naissante. La marionnette est le dernier reflet d'un art noble et beau des civilisations passées. (...) son modèle ne sera pas l'homme en chair et en os, mais le corps en transe. Elle se voilera dans la beauté qui ressemble à la mort, qui rayonne encore d'un esprit vivant. » (Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », 1908)

www.georg.jenisch.com

www.orff-trilogie.com



13

14

schweiz historisch **Kasperlitheater als Bildungsarbeit – Das Handpuppentheater von Pauline und Hermann Fischer**

Anna Lehninger

Zwischen 1928 und 1954 führte das Ehepaar Fischer in Zürcher Kindergärten regelmässig Kasperlistücke auf. Während die originalen Puppen als verschollen gelten, sind aus dieser Zeit zahlreiche Zeichnungen der Kinder nach Motiven des Kasperltheaters erhalten geblieben.



Puppen/marionettes aus dem Theater von/de Pauline und Hermann Fischer, um/vers 1930, Nr. 2 S FG-7 Fischer H.93/2. Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK / Medien- und Informationszentrum MIZ-Archiv. Foto: zvg.

Das Archiv der Kinder- und Jugendzeichnung (AdKJ) der Stiftung Pestalozzianum in Zürich besitzt insgesamt ca. 50000 Zeichnungen von Kindern und Jugendlichen aus der Schweiz und international. Die Sammlung stammt zum grossen Teil aus dem ehemaligen Internationalen Institut zum Studium der Jugendzeichnung, das 1932 von Mitgliedern der Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer und des Pestalozzianums in Zürich gegründet wurde. Das Institut entstand aus der Reformbewegung «Neues Zeichnen» und beteiligte sich aktiv an der Erneuerung des Zeichenunterrichts vom Kindergarten bis zum Gymnasium. Zudem sammelte es Kinderzeichnungen zu deren wissenschaftlicher Erforschung. Neben zahlreichen Einsendungen aus der ganzen Welt und den prämierten Arbeiten aus dem Pestalozzi-Kalender-Wettbewerb stammen viele Werke auch aus dem Besitz von Lehrpersonen aus der Schweiz.

Das Puppentheater in Kindergärten in Zürich-Friesenberg

So befindet sich im Archiv eine Sammlung von Werken aus dem Zürcher Kindergarten von Pauline Fischer-Beerli (1893–1983). Es handelt sich um 450 Werke, vor allem Malereien in Deckfarben, Collagen, Buntstiftzeichnungen, Flechtarbeiten und Stickereien auf Karton, die im Nachlass der Kindergärtnerin gefunden und dem Archiv übergeben wurden. Diese Werke wurden von Kindern angefertigt, welche die Kindergärten im Genossenschaftshaus der Familienheim-Genossenschaft Zürich und «Im Rossweidli» besuchten. Der zeitliche Rahmen erstreckt sich von 1927 bis 1954, wobei die meisten Arbeiten aus den frühen 1930er Jahren stammen. Die Motive der Werke lassen sich in drei grosse Gruppen unterteilen: Zeichnungen nach Bilderbüchern und nach Wandbemalungen des Malers und Grafikers Hermann Fischer (1888–1955), dem Ehemann der Kindergärtnerin, sowie nach dem Handpuppentheater,



15

Verena Fischbacher, Ohne Titel (Aufführung eines Kasperltheaters), Bleistift und Buntstift auf Papier, / (spectacle de marionnettes à gaine), crayon et crayons de couleurs sur papier, 1954, Nr. AdKJ FIS 131, Sammlung Pauline Fischer, Archiv der Kinder- und Jugendzeichnung, Stiftung Pestalozzianum. Foto: zvg.

welches das Ehepaar Fischer regelmässig für die Kinder veranstaltet hat. Sie haben um 1927/28 damit begonnen und das Theater mit selbstgefertigten Handpuppen, Flachmarionetten und selbst geschriebenen Stücken bis 1954 gemeinsam betrieben. Nach dem Tod Hermann Fischers hat Pauline Fischer vermutlich noch bis zu ihrer Pensionierung 1958 die Stücke aufgeführt. Die Spur des Theaters verliert sich jedoch 1963, als sie – vermutlich erfolglos – versuchte die Bühne, 66 Puppen und 15 Stücke zu verkaufen. Bisher gibt es von den originalen Bühnenbildern und Handpuppen keine Spur. Neben den Kinderzeichnungen im AdKJ blieb aber auch der Nachlass Hermann Fischers im Archiv der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) erhalten. Dieser besteht vor allem aus Fotografien der Aufführungen, Entwürfen der Bühnenbilder und Anleitungen zum Bau der Puppenköpfe aus Papiermaché. Zusätzlich finden sich die Typoskripte der Stücke und Texte der Fischers zum Bildungswert des Handpuppentheaters. Mithilfe der Zeichnungen und der Dokumente lässt sich das Puppentheater zumindest in Teilen rekonstruieren, wobei die erzieherischen Absichten hinter dem Theater klar zutage treten.

Kasperlspiel mit ästhetischem und pädagogischem Wert

Die Zeichnungen aus der Sammlung Pauline Fischer nehmen verschiedene Motive des Puppentheaters auf. Sie zeigen Gesamtansichten und Details der Bühne, der Zuschauer und der einzelnen Puppen. Die gezeigten Stücke basierten zum Teil auf tradierten Stoffen oder waren selbst erfunden. Titel wie «Kasper und Noldi auf der Alp», «Vom Fischer und syner Fru» oder «Der Dank der Osterhasen» verweisen auf ein breites Themenspektrum, welches das Ehepaar über Jahre entwickelt hat. In den Stücken distanzieren sie sich von possenartigen Kasperspielen und legten Wert auf Inhalte, die auf die jeweilige Entwicklungsstufe der Kinder abgestimmt waren. Mit dem Puppenspiel verfolgten Pauline und Hermann Fischer durchaus pädagogische Absichten, die sie in Artikeln und Vorträgen ausführten. Sorgfältig beobachtete und notierte Pauline Fischer die ästhetischen und pädagogischen Anregungen des Theaters auf die

Kinder. So zeigte sich, dass die Kinder nach den Vorstellungen selbst begannen, die Stücke nachzuspielen oder eigene zu erfinden, wie in einem Typoskript im Archiv der ZHdK zu lesen steht: «Von diesem Erlebten aus verfallen die Kinder auf den Wunsch, mit den Kasperfiguren hinter einem aufgestellten Tisch, das am Tag vorher Gehörte freiwillig wiederzuspielen, aus dem Gedächtnis lückenlos (...)» Daraus folgten: «Übung des Gedächtnisses, Beobachtungsgabe, Sprache, Festigung des Gemeinschaftslebens untereinander, (...), Bereicherung des Vorstellungsvermögens, des Wortschatzes, des abstrakten und konkreten Denkens.»

Neben der Anregung der Kinder zu eigenen Stücken, die sie für sich und andere aufführten, wirkte sich die aufwendige Gestaltung der Puppen und der Bühnenbilder auch auf die zeichnerische Tätigkeit der Kinder aus. In einem Artikel von 1950 stellte Fischer fest: «Ich habe ferner die Beobachtung gemacht, dass die Begegnung mit dem Puppentheater dem Monotonen der ewigen Bäumchen-, Blümchen- und Häuschenproduktion ein Ende setzt. Der Inhalt und die Form des Spiels füllen von nun an ihre Gedanken aus und bestimmen und befruchten ihr Schaffen und Gestalten, ein Beweis für den erzieherischen und bildenden Wert des Kasperspiels. Diese Tatsache legt uns aber auch die Verpflichtung auf, das Handpuppenspiel erzieherisch und künstlerisch einwandfrei, natürlich der Entwicklungsstufe des Kindes entsprechend, zu gestalten.» Die gezielte Verschränkung von Unterhaltung und erzieherischer Arbeit fand ihren Ausdruck in einem ästhetisch und inhaltlich aufwendig gestalteten Handpuppentheater, das unter Rücksichtnahme auf den Entwicklungsstand der Kinder gestaltet war und als Instrument zur Anregung und Unterstützung von eigenen Aktivitäten verstanden wurde. Das Kasperltheater der Fischers sollte die Kinder nicht nur erfreuen, sondern auch ihre eigene Kreativität anregen.

Quellen

Pauline Fischer, Versuche mit dem Handpuppen(Kasperli-)Theater im Kindergarten, Typoskript, Nr. 2 S FG-7 Fischer H.93/14, Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK / Medien- und Informationszentrum MIZ-Archiv.

Literatur

P. Fischer, «Kinderlied und Kinderreim als Flachmarionettenspiel im Kindergarten», in: Der schweizerische Kindergarten. Monatschrift für Erziehung im vorschulpflichtigen Alter, XXIII. Jahrgang, Nr. 1, Basel, 15. Januar 1933, S. 8–11.

Pauline Fischer-Beerli, «Das Kasperlspiel und seine Wirkung auf die Kinder und deren Betätigung», in: Dramatisieren. Singspiele Winterthur, (Jahrbuch der Elementarlehrer-Konferenz des Kantons Zürich, 1950), Zürich: Verlag der Elementarlehrer-Konferenz, 1950, S. 82–84.

Hermann Fischer, «Wie spielen wir Kasperltheater?», in: Dramatisieren. Singspiele Winterthur, (Jahrbuch der Elementarlehrer-Konferenz des Kantons Zürich, 1950), Zürich: Verlag der Elementarlehrer-Konferenz, 1950, S. 80–82.

Kontakt

Anna Lehninger ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Archivs der Kinder- und Jugendzeichnung der Stiftung Pestalozzianum an der Pädagogischen Hochschule Zürich. Hinweise zum originalen Handpuppentheater von Pauline und Hermann Fischer bitte an: anna.lehninger@phzh.ch

16

Anna Lehninger



Edwin Weiss, Kasperltheater. Zwerg Rottipumpum! / Kasperli et le nain Rottipumpum, Bleistift und Buntstift auf Papier // crayon et crayons de couleurs sur papier, um/vers 1930, Nr. 2 S FG-7 Fischer H.93/1, Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK / Medien- und Informationszentrum MIZ-Archiv. Foto: zvg.

suisse historique

Le théâtre de marionnettes – un travail de formation. Le théâtre de marionnettes à gaine de Pauline et Hermann Fischer

Entre 1928 et 1954, le couple Fischer a régulièrement joué des spectacles de marionnettes dans les jardins d'enfants de Zurich. Les marionnettes originales ont disparu, mais de nombreux dessins d'enfants concernant ces spectacles ont été conservés.

Les archives des dessins d'enfants et jeunes (Kinder- und Jugendzeichnung AdKJ) de la fondation Pestalozzianum à Zurich possèdent en tout environ 50'000 dessins d'enfants et de jeunes de Suisse et d'autres pays. Cette collection provient surtout de l'Institut international pour l'étude des dessins de la jeunesse, fondé en 1932 par des membres de la Société Suisse des enseignants du dessin, ainsi que du Pestalozzianum à Zurich. Cet institut était issu du mouvement de réforme «Neues Zeichnen» et il a participé activement au renouveau de l'enseignement du dessin, allant du jardin d'enfants au lycée. En plus, il a collectionné des dessins d'enfants pour des recherches scientifiques. Des envois du monde entier et des dessins primés lors du grand concours du calendrier Pestalozzi y côtoient de nombreux dessins provenant d'enseignants de Suisse.

Le théâtre de marionnettes dans les jardins d'enfants à Zurich-Friesenberg

Dans ces archives se trouve une collection de travaux du jardin d'enfants zurichois de Pauline Fischer-Beerli (1893–1983). Il s'agit de 450 œuvres, surtout de peintures à la gouache, de collages, de dessins aux crayons de couleurs, de tressages et broderies sur carton. Ils faisaient partie de la succession de la jardinière d'enfants et ils ont été transmis aux archives. Les œuvres proviennent d'enfants qui fréquentaient alors les jardins d'enfants dans la maison communautaire de la Société pour habitats familiaux de Zurich, ainsi que « Im Rossweidli » entre 1927 et 1954. La plupart étaient faits au début des années trente. Une partie des travaux est inspirée par les livres illustrés et les peintures murales du peintre et graphiste Hermann Fischer (1888–1955), mari de la jardinière d'enfants, d'autres par les spectacles de marionnettes que le couple a proposés régulièrement

aux enfants. Les Fischer avaient commencé en 1927/28 à jouer leurs propres pièces avec des marionnettes à gaine et des silhouettes ; ils ont poursuivi jusqu'en 1954. Après le décès d'Hermann Fischer, sa femme a probablement continué à jouer seule jusqu'à sa retraite. On perd la trace du théâtre en 1963 quand elle a tenté, sans succès, de vendre les 66 marionnettes et 15 spectacles. Aucune trace ne persiste des marionnettes à gaine et des décors originaux. En plus des dessins d'enfants conservés aux archives, la succession d'Hermann Fischer est gardée à la Haute Ecole d'Art à Zurich dans les archives. Ce sont surtout des photos de représentations, des projets de décors et des indications sur la construction des têtes en papier-mâché, ainsi que les textes des spectacles et des réflexions sur la valeur éducative du théâtre de marionnettes à gaine par le couple Fischer. Grâce aux dessins et documents, on peut reconstruire ce théâtre au moins partiellement et on perçoit clairement les intentions pédagogiques.

La valeur esthétique et pédagogique du théâtre de marionnettes

Les dessins de la collection de Pauline Fischer abordent différents aspects. Ils montrent des vues d'ensemble et des détails du castelet, des spectateurs et des marionnettes. Les pièces jouées étaient en partie basées sur des histoires traditionnelles, d'autres étaient inventées. Les titres « Kasper et Noldi sur l'alpage », « Le pêcheur et sa femme » ou « Merci aux lapins de Pâques » montrent un éventail large de thèmes développés par le couple au cours des années. Ils prenaient leur distance des pièces de Kasper burlesques et valorisaient les contenus, adaptés au stade de développement des enfants. Pauline et Hermann Fischer poursuivaient des intentions éducatives, qu'ils expliquaient dans des articles et exposés. Avec soin, Pauline Fischer observait et notait la stimulation exercée par le théâtre de marionnettes sur les enfants. Les enfants commençaient à rejouer les spectacles vus ou à en inventer de nouveaux. Un document des archives de Zurich en témoigne : « Les enfants, après avoir vécu un spectacle, formulent le désir de rejouer ce qu'ils ont vu le jour avant. Ils jouent tout de mémoire, sans oublis et sans contrainte avec les marionnettes derrière une table relevée. (...) » A noter : « exercice de la mémoire, don d'observation, langage, consolidation de la vie communautaire, (...) enrichissement de l'imaginaire, du vocabulaire, de la pensée abstraite et concrète. » En plus de l'encouragement des enfants à créer leurs propres pièces, qu'ils jouent pour leur groupe et d'autres, la confection élaborée des marionnettes et des décors a aussi des répercussions sur les dessins des enfants. Dans un article de 1950, H. Fischer constatait : »J'ai aussi observé que la rencontre avec les marionnettes met fin à la monotonie des petits arbres, petites fleurs et maisonnettes. Le contenu et la forme du spectacle remplissent leurs têtes, ils déterminent et fécondent leurs créations. C'est une preuve de la valeur pédagogique et formatrice du théâtre de marionnettes à gaine. Ce constat nous oblige pourtant à présenter des spectacles éducatifs et artistiques irréprochables, adaptés au stade de développement des enfants. » L'imbrication voulue du divertissement et du travail pédagogique s'est alors exprimée dans ce théâtre de marionnettes de présentation esthétique et de contenu complexes. Adapté au niveau de développement des enfants et conçu comme instrument d'encouragement et de soutien aux activités des enfants, le théâtre de marionnettes à gaine

des Fischer devait réjouir les enfants, mais aussi les inciter à créer eux-mêmes.

Bibliographie

P. Fischer, «Kinderlied und Kinderreim als Flachmarionettenspiel im Kindergarten » (Chansons et rimes d'enfants jouées avec des silhouettes au jardin d'enfants) dans: Der schweizerische Kindergarten. Monatschrift für Erziehung im vorschulpflichtigen Alter, XXIII. Jahrgang, Nr. 1, Basel, 15. Januar 1933, S. 8–11.

Pauline Fischer-Beerli, «Das Kasperlspiel und seine Wirkung auf die Kinder und deren Betätigung» (L'influence des spectacles de marionnettes à gaine sur les enfants et sur leurs activités) dans : Dramatisieren. Singspiele Winterthur, (Jahrbuch der Elementarlehrer-Konferenz des Kantons Zürich, 1950), Zürich: Verlag der Elementarlehrer-Konferenz, 1950, S. 82–84.

Hermann Fischer, «Wie spielen wir Kasperltheater?» (Comment jouer les marionnettes à gaine?) dans: Dramatisieren. Singspiele Winterthur, (Jahrbuch der Elementarlehrer-Konferenz des Kantons Zürich, 1950), Zürich: Verlag der Elementarlehrer-Konferenz, 1950, S. 80–82.

Contact

Anna Lehninger est historienne de l'art et collaboratrice scientifique aux archives des dessins d'enfants et jeunes (Kinder- und Jugendzeichnung AdKJ) de la fondation Pestalozzianum à la Haute Ecole pédagogique de Zurich. Renseignements sur les spectacles de marionnettes à gaine de Pauline et Hermann Fischer s.v.p. à anna.lehninger@phzh.ch



Fotografie der Bühne und einiger Puppen / Photo du castelet et de quelques marionnettes de Pauline und Hermann Fischer, um/vers 1930, Nr. 2 S FG-7 Fischer H.93/2, Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK / Medien- und Informationszentrum MIZ-Archiv. Foto: zvg.

schweiz aktuell

Wer ist Karlsson?

18

Abschlusspräsentation – CAS Figurenspiel
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

Trotz hochsommerlichen Temperaturen erscheint das Publikum zahlreich zur Abschlusspräsentation des Weiterbildungsstudiengangs Figurenspiel an der Zürcher Hochschule der Künste und bekommt an diesem Wochenende im Juli einen vielseitigen Einblick in die Welt des Figuren- und Objekttheaters.

Die Studierenden des Jahrgangs 2008–2010 zeigen Szenenvariationen zum Thema «Karlsson vom Dach», die im zweiten Jahr der berufsbegleitenden Weiterbildung entwickelt wurden. Am Anfang stand die Geschichte der schwedischen Kinderbuchautorin Astrid Lindgren und ihre Hauptfigur Karlsson – ein «Mann in den besten Jahren», der sein Leben in vollen Zügen geniesst und gerne alles zu seinen Gunsten dreht. Dass dabei seine Mitmenschen, allen voran sein kleiner Freund Lillebror, auf der Strecke bleiben und er ihr Stück vom Kuchen auch gleich mitisst, scheint ihn nicht zu kümmern.

Die Szenen der Studierenden zeigen mit viel Liebe und Humor den menschlichen Egoismus, und in der Umsetzung wurden der Fantasie keine Grenzen gesetzt: Da erscheint Karlsson als aufgeblasener Ballon, dem irgendwann, man sieht es kommen, die Luft ausgeht, oder als Puppe, die ihre Spielerin fortwährend zurechtweist, obwohl sie allen Grund dazu hätte, ihr dankbar zu sein: Denn die Puppenspielerin Rosa ist es, die Karlssons kaputten Flugmotor repariert und nicht nur das – ohne sie gäbe es ihn gar nicht und wir würden auch von seinen Flugkünsten nichts erfahren. Als Zuschauer hat man die Gelegenheit, die vielen gestalterischen und spielerischen Möglichkeiten des Figuren- und Objekttheaters zu entdecken, bestaunt Frau Schirm, Herrn Taschentuchhase und Co. und merkt, dass sich die Absolventen in den zwei Jahren intensiv mit der Materie auseinandergesetzt haben.

Im ersten Studienjahr geht es darum, die verschiedenen Facetten des Figurentheaters kennenzulernen, die durch Dozenten aus den verschiedenen Fachgebieten vermittelt werden. In den Unterrichtsfächern Gestaltung, Spiel, Stimmbildung und Bewegung wird die Wahrnehmung geschult und die Studierenden haben die Möglichkeit sowohl durch eigene Erfahrungen als auch durch gemeinsame Theaterbesuche, ihren künstlerischen Horizont zu erweitern. Neben den monatlich stattfindenden Wochenendworkshops wird zu Hause weitergearbeitet und vor allem im zweiten Jahr, in dem an den Szenen für die Abschlusspräsentation geprobt wird, widmen sich die Studierenden in ihrer Freizeit mit viel Engagement ihren Figurengeschichten. Die Motivationen und beruflichen Hintergründe der Studierenden sind unterschiedlich, allen gemeinsam ist jedoch die Lust am Geschichtenerzählen und Gestalten. Dies wird auch im letzten Teil der Präsentation, der Improvisationsaufgabe, sichtbar.

Das Dozententeam gibt als Thema die allen bekannte Geschichte vom Wolf und den sieben Geisslein vor. Die Studierenden haben eineinhalb Stunden Zeit, in Zweiergrup-

Andrea Schmid

pen mit Materialien wie Ton, Baumrinde, Papier, Plastikbecher eine kurze Szene zu erarbeiten, und zeigen anschliessend dem staunenden Publikum, wie viel Kreativität diese Einschränkungen hervorbringen können: Es wird gestritten, wer den begehrten Bösewicht spielen darf, dieser tritt als Grasbüschel, schwarzer Plastiksack oder als Papierwolf in Erscheinung, und es macht Spass zu sehen, wie gerne die Spieler auf der Bühne «den Wolf rauslassen», denn dies ist eben doch spannender als immer das brave Geisslein zu spielen. Die Geisslein können aber auch überraschen: Wenn die Mutter aus dem Haus ist, sind sie nämlich gar nicht so brav wie man immer meint und lesen sich gegenseitig deren Tagebuchgeheimnisse vor. Überraschend kann auch das Aussehen der Geisslein sein. Wer meint, dass diese genauso aussehen müssen wie auf der Alp wird eines Besseren belehrt: Wundersame Ast- und Tannenzapfengeisslein, die ein bisschen an Ausserirdische erinnern, schlüpfen aus dem schwarzen Plastikwolfbauch und der Wolf zeigt sich zur Abwechslung auch mal als Baumrinde mit langer roter Papierzunge.

Anschliessend an die Präsentation hat das Publikum die Gelegenheit einen Blick in die Arbeitstagebücher der Studierenden zu werfen, bevor diesen das wohlverdiente Diplom CAS Figurenspiel überreicht wird. Herzliche Gratulation!

Studienbeginn 2010–2012: Oktober 2010
Schnupperwochenende: 11./12. September 2010
Anmeldung: mail@theatercontact.de

www.zhdk.ch

Foto: Helmut Pogert.



suisse actuelle

Qui est Karlsson ?

Andrea Schmid

Manifestation de fin d'études du CAS Figurenspiel Formation continue pour marionnettistes à la Haute Ecole d'Art de Zurich.

En juillet, malgré la canicule, le public s'est pressé au spectacle final des étudiants du CAS pour jeter un regard sur le monde diversifié du théâtre de marionnettes et d'objets.

La volée 2008-2010 a montré des variations sur le thème « Karlsson sur le toit », développées pendant la deuxième année de formation. Karlsson, un des personnages principaux de l'auteure suédoise pour enfants Astrid Lindgren est un homme d'âge mur qui jouit pleinement de la vie et tourne chaque occasion en sa faveur. Il ne semble pas se soucier de ses prochains et surtout de son ami Lillebror qui reste sur le carreau et a qui il mange même la partie du gâteau.

Les étudiants montrent avec beaucoup d'humour et de sollicitude l'égoïsme des humains. Leur imagination n'a pas de limites : Karlsson apparaît sous forme de ballon qui, comme prévu, se dégonfle, ou sous forme de marionnette qui réprimande la marionnettiste. Karlsson ferait mieux de la remercier, car c'est elle, Rosa, qui répare le moteur défectueux de son avion. Sans elle, il n'existerait pas et on n'apprendrait rien de ses prouesses d'aviateur. Le spectateur découvre les multiples possibilités de créer et de jouer des marionnettes et objets. On admire une dame parapluie, un lapin en mouchoir et ses acolytes et on constate que pendant deux ans, les étudiants se sont confrontés intensément à la matière.

Pendant la première année, il s'agit de mieux connaître les nombreuses facettes du théâtre de marionnettes, présentées par les enseignants des différentes disciplines. Des cours de confection et de jeu, le travail de la voix et du mouvement permettent aux étudiants d'aiguiser leur perception. Par l'expérience personnelle, ainsi que la fréquentation de spectacles en groupe, ils élargissent également leur horizon artistique. Le travail se fait pendant des weekends de cours, mais également à la maison, surtout pendant la deuxième année. C'est alors que les étudiants peaufinent leur scène personnelle avec grand engagement. La motivation et le parcours professionnel des étudiants est très divers, mais ils partagent la joie de raconter et de créer. La deuxième partie de la présentation finale consacrée à l'improvisation en est la preuve.

Les enseignants proposent le thème du loup et des sept chevreaux. Pendant une heure et demie, les étudiants, par équipe de deux, vont élaborer une courte scène en utilisant différentes matières : argile, écorces, papier, gobelet en plastique. Ils la montrent ensuite à un public qui s'étonne de la créativité suscitée par ces restrictions de matériel. On se dispute le rôle très convoité du méchant qui entre en

Foto: Helmut Pogert.



scène sous forme de touffe d'herbe, de sac en plastique noir ou d'un loup en papier. Le public se délecte de voir le plaisir des marionnettistes à « lâcher le loup », car c'est bien plus passionnant que de jouer les gentilles petites chèvres. Pourtant les petits biquets peuvent surprendre. Ils lisent à haute voix les secrets du journal intime de la mère quand celle-ci est absente. L'aspect des petites chèvres peut également étonner ; contre toute attente elles ne ressemblent pas à leurs congénères des alpages. De merveilleux petits biquets faits de pives et de branches, semblables à des extraterrestres, sortent du ventre en plastique noir du loup, le carnivore apparaît sous forme d'une écorce avec une longue langue de papier rouge.

A la fin de ces présentations, le public a pu consulter les journaux de travail des étudiants et en conclusion, les diplômes CAS ont été distribués. Cordiales félicitations !

Début de la formation 2010–2012 : octobre 2010

Weekend de prise de contact : 11/12 septembre 2010

Inscription : mail@theatercontact.de

www.zhdk.ch

19

schweiz aktuell

Ein besonderes Märchenspiel

Gustav Gysin

Premiere Tokkel-Bühne Figurentheater:
Geiss Heimlifeiss.



Foto: zvg.

20

Auf ihre alljährliche Theaterzelt-Tournee nahmen Silvia und Christoph Bosshard die Inszenierung eines russischen Märchens mit, das Ende April zum Vergnügen eines Mischpublikums in Liestal Premiere hatte. «Geiss Heimlifeiss» ist ein aktionsreiches und humorvolles, für Familien gedachtes Mundart-Stück mit sprechenden Tieren. Die Umsetzung des Märchen-Textes in befreiendes Spiel erwies sich als recht schwierig, da dieser aus zwei Fragmenten unterschiedlicher Märchen zu bestehen scheint. Vermutlich wurde anschliessend an eine hoch-dramatische Beziehungs- und Lügen-Geschichte eine zweite Story von der Vertreibung unberechtigter Hausbewohner angehängt. Die Liestaler Theatermacher wagten sich dennoch an die Aufgabe, für das «Doppelmärchen» eine geeignete Form zu finden, und schufen ein Spiel fast wie aus einem Guss. Wie sie das gemacht haben, soll Gegenstand meines Berichtes sein.

Die Spieler mit ihren offen geführten Figuren treten auf der leeren, kulissenlosen Bühne auf. Wie beim elisabethanischen Theater sind Handlungsorte nur benannt oder angedeutet. Umso stärker wirken die meist auf Brusthöhe bewegten Menschen- und Tierpuppen aus der Schnitzwerkstatt von Christoph Bosshard. Sie sind einfach geformt und brauchen wie rustikales Holzspielzeug keine Führungsstäbe, hingegen entsteht eine gewisse Vertrautheit zwischen Bewegern und Figuren. Am wildesten sieht die

Geiss aus mit ihren verdrehten Hörnern. Sie ist die (Anti-) Heldin des Stücks und – wie man bald erfährt – Grossvaters Liebling. Abends, wenn sie von der Weide zurück kommt, lügt sie, sie habe den ganzen Tag nichts gegessen und getrunken. Grossvater ist stinksauer, weil er die Lüge sofort glaubt, und statt seiner Enkelin für den Weidgang zu danken, jagt er sie aus dem Haus. Anderntags geht es der Grossmutter gleich. Die Lüge kommt aus, wie der alte Mann die «liebe Ziege» selber zur Weide führt und die wörtlich gleiche Antwort erhält. Jetzt ist Grossvaters Wut ohne Grenzen, zum einen vor Enttäuschung und dann aus Scham über seine eigene Dummheit. Da die Emotionalität der Handlung eine Theaterpuppe überfordern hätte, entschied man sich, die Rolle mit schauspielerischen Mitteln zu gestalten. Christoph Bosshards Auftritt gedieh ihm zu einem tragisch-komischen Kabinetstück. Das Premierenpublikum hat es genossen. Mit steil nach vorne-oben geilendem Spitzbart und wildem Kraushaar sieht er aus wie eine Puppe, passt also zu den Spielfiguren, obschon die Szene das Stück leicht aus dem Gleichgewicht zu kippen droht. Wenn Grossvater auf dem Rücken liegt, mit allen Vieren strampelt und dazu laut jammert, können wohl nur die Erwachsenen ermessen, wie gross sein russischer Seelenschmerz sein muss, während Kinder sich eher an die komische Seite halten.

Das Gegengewicht zu den lauten Episoden sind eine ganze Anzahl Klänge, die zum Stillesein anhalten. Sie markieren den Anfang des Spiels und verklingen am Schluss. Christoph Bosshard hat eigens ein Steinxylofon gebaut, um Melodisches spielen zu können. Die im Originaltext rhythmisierte Sprache passt so viel besser zum ganzen Spiel.

Handfeste Geräusche ertönen im zweiten Teil. Geiss Heimlifeiss, die Unruhestifterin, hat sich vor der Rache des Grossvaters im Haus des Hasen feige versteckt und bedroht mit saftigen Sprüchen alle Tiere, die es wagen sollten, sie von dort zu vertreiben. Der Hase, der in sein frisch geputztes Haus ziehen will, findet den Eingang verstopft und lässt sich von Bär, Fuchs und Gockel mit gut gemeinten Ratschlägen versorgen, doch niemand hat den Mut, etwas zu unternehmen. Erst der Igel lässt das Märchen zu einem (zumindest halben) Happy End gelangen. Wie er das macht, bleibt Geheimnis, denn niemand ist dabei gewesen.

Der Spruch der «Ziege Z'widerige» (=Originaltitel), den sie dreimal aufsagt, ist ein Gedicht:

Bin nicht satt und bin nicht trunken, bin nicht übern Berg gesprungen, hab kein grünes Gras gezupft, Espenbäumchen nicht gerupft, unter Birken nicht geruht. Fand ein Ahornblatt am Weg, und als ich sprang den Fluss entlang, ein Tröpflein Wasser ich verschlang.

www.tokkel-buehne.ch

21

suisse actuelle

Un conte et spectacle particuliers

Première de Tokkel-Bühne Figurentheater: Geiss Heimlifeiss.

Gustav Gysin

Fin avril, Silvia et Christophe Bosshard ont commencé leur tournée annuelle sous tente par la représentation d'un conte russe, devant un public mixte. « Geiss Heimlifeiss » (La chèvre maligne), un spectacle plein d'action et d'humour, destiné aux familles et joué en dialecte, met en scène des animaux qui parlent. La transposition du conte vers un jeu libérateur s'est avérée assez difficile, car le texte semble provenir de deux contes différents. Probablement, le deuxième épisode concernant l'éviction d'habitants illégaux a été ajouté à une histoire hautement dramatique sur les relations humaines et les mensonges. Les marionnettistes de Liestal ont relevé le défi et ils ont trouvé une formule adéquate pour ce conte double, en créant un spectacle d'un seul tenant. La façon pour y arriver est le sujet du présent article.

Les marionnettistes jouent leurs personnages sur une scène vide, sans décors. Les lieux de l'action sont juste nommés ou suggérés, comme dans le théâtre élisabéthain. Les marionnettes, animales et humaines, sculptées en bois par Christophe Bosshard, se révèlent d'autant plus efficaces. Ces marionnettes, de formes simples, ressemblent à des jouets en bois et se manipulent sans tiges à hauteur de poitrine. Une certaine familiarité s'installe alors entre manipulateur et marionnette. La chèvre a un aspect sauvage avec ses cornes tordues. elle est l'(anti)héroïne du spectacle et la préférée du grand-père. Chaque soir, de retour du pâturage, elle se plaint d'avoir ni mangé ni bu de la journée. Le grand-père se fâche parce qu'il croit immédiatement ce mensonge. Au lieu de remercier ses petits-enfants d'avoir fait paître la chèvre, il les chasse de la maison. La grand-mère subit le même sort. Le mensonge est révélé quand le vieil homme lui-même mène la chèvre au pâturage et qu'elle se lamente de la même façon. Déçu, puis honteux de sa propre bêtise, le grand-père se fâche tout rouge. Difficile pour une marionnette d'exprimer un tel excès d'émotions. Christoph Bosshard décide d'incarner lui-même le grand-père et crée ainsi une performance tragicomique. Le public s'en délecte. Son bouc pointé vers le haut, les cheveux bouclés en bataille, il ressemble à une marionnette et s'intègre au jeu de tous les autres personnages, quoique la scène menace de déséquilibrer l'ensemble du spectacle. Quand le grand-père se roule par terre en gigotant des quatre fers et en pleurnichant, les adultes peuvent ressentir son chagrin à la manière russe, tandis que les enfants voient plutôt le côté comique de la situation. En contrepoint à ces scènes bruyantes, un grand nombre de sons joués sur un litho-phone construit par Christoph Bosshard, ramènent le silence ; ils marquent la fin et le début du spectacle. Les mélodies jouées s'accordent bien avec le langage rythmé de l'ensemble.

Dans la deuxième partie, des sons plus forts prévalent. La chèvre, instigatrice des troubles, craint la vengeance du grand-père. Elle se cache lâchement dans la maison du lapin et menace vertement tous les animaux qui pourraient oser la déloger. Le lapin veut emménager dans sa maison propre, mais trouve l'entrée bouchée. L'ours, le renard et le coq profitent de bons conseils, mais aucun n'a le courage d'entreprendre quoi que ce soit. Le hérisson finit par amener le happy-end, mais ceci reste un secret, car personne n'y a assisté !



Foto: zvg.

www.tokkel-buehne.ch



Claus/Knecht/Grossmann: Grete L. und ihr K. Foto: zvg.

schweiz aktuell

Puppen statt Fussball

Figura Theaterfestival Baden
9. bis 13. Juni 2010.

Ein schwierigerer Zeitpunkt für Kulturveranstaltungen war dieses Jahr kaum wählbar: Mit der Fussballweltmeisterschaft in Südafrika stand zwei Tage nach Festivalbeginn ein äusserst starker Konkurrent um die Zuschauergunst auf dem Platz. Doch der Mut der Festivalmacher wurde belohnt. Trotz oder gerade wegen dem strahlend schönen Sommerwetter strömte das Publikum in Scharen in die Theaterhäuser und zu den zahlreichen Figura-fuori-Produktionen in den Gassen und auf den Plätzen der Badener Altstadt. Zum ersten Mal zog sich mit der Figur des Kaspers ein roter Faden durch die Programmation. Eine hinreissend freche Version präsentierte die Compagnie La Pendue aus Frankreich mit «Poli dégaine». Bei dieser Produktion konnte es schon mal passieren, dass das Publikum in den ersten Reihen nass wurde, wenn der Hund sein Geschäft verrichten musste. Eher philosophisch und sich mit den grossen Fragen der Menschheit befassend, ging es bei «Zwiesgespräche mit Gott» von Veronika Thieme aus Berlin zu und her. Gott mit blonder Lockenpracht im schwarzen Kleid liess das Engelskind unbeirrt für sich seine Utensilien schleppen und beantwortete trockenhumorig und mit Berliner Schnauze geduldig die Fragen seiner wunderbaren Geschöpfe (auf einfachste Weise unfunktionierte Schwimmflossen und Tischtennisbälle). Äusserst erstaunlich ist auch, was Georg Traber auf der Bühne leistete und damit auch gleich die grosse Bandbreite des Festivals demonstrierte: Begleitet von drei Sängerinnen aus der Romandie demontierte der Performer in «Urhu» einen Leiterwagen aus Holz und baute ihn wieder als riesige Pendeluhr auf, die dann überraschenderweise auch noch funktionierte. Grosse internationale Namen wie Puppentheater Halle (D), Hotel Modern (NL) oder Akhe – Russian Engineering Theatre (RU) standen gleichberechtigt neben jungen Bühnen wie Sven Mathiasen oder Maya Silfverberg aus der Schweiz auf dem Programm. Den Aargauer Förderpreis für junge Figurentheater «Grünschnabel» ergatterte aber das Künstlerkollektiv Claus, Knecht & Grossmann aus Berlin mit «Grete L. und ihr K.». Die dreiköpfige Jury würdigte bei der Laudatio u.a. «... die sehr eigene Handschrift der Puppen und der feingestimmte Zusammenklang der beiden Spieler...».

Eveline Gfeller

22

suïsse actuelle

A la place du foot : des marionnettes

Figura Theaterfestival Baden
du 9 au 13 juin 2010.

Cette année, on ne pouvait guère choisir une période plus difficile pour organiser un événement culturel : deux jours après le début du festival, les championnats mondiaux de foot en Afrique du Sud faisaient une forte concurrence à la manifestation culturelle pour attirer les faveurs du public. Mais le courage des organisateurs du festival a été récompensé. Malgré, ou peut-être à cause du temps estival très chaud, le public s'est pressé dans les salles, ainsi que dans les ruelles et sur les places de la vieille ville de Baden pour les spectacles de rue : « figura fuori ». Pour la première fois, un fil rouge, le personnage de Kasper, traversait le programme. La Compagnie La Pendue de France a surpris avec son insolence entraînant dans « Poli dégaine ». Pendant le spectacle, le public risquait même de se faire arroser par le chien qui se soulageait ! Avec plus de philosophie, Veronika Thieme de Berlin abordait les grandes questions de l'humanité dans son spectacle « Dialogue avec Dieu ». Un petit ange transportait les ustensiles d'un dieu imperturbable, aux belles boucles blondes et vêtu de noir. Avec un humour sec et la gouaille berlinoise, ce dieu répondait patiemment aux questions de ses créatures merveilleuses (des palmes de natation et des balles de tennis transformés avec beaucoup de simplicité). La performance de Georg Traber dans « Urhu » est également très étonnante et démontre l'envergure du festival. Accompagné de trois cantatrices romandes, l'homme démonte un chariot à ridelles et le reconstruit en horloge à pendule géante, qui fonctionne à la surprise de tous. Des groupes de renommée internationale tels le Puppentheater Halle (D), Hotel Modern (NL) ou Akhe Russian Engineering Theatre (RU) côtoyaient d'égal à égal des jeunes compagnies de Suisse : Sven Mathiasen ou Maya Silfverberg. Le prix argovien pour le jeune théâtre de marionnette « Grünschnabel » (Blanc-bec) a été attribué au collectif artistique Claus, Knecht & Grossmann de Berlin pour leur « Grete L. und ihr K. ». Le jury composé de trois personnes, a relevé entre autre « ... la manipulation très particulière des marionnettes et la connivence délicate des deux marionnettistes... ».

www.figura-festival.ch

schweiz aktuell

Doppeltes Jubiläum

50 Jahre Winterthurer Marionetten.

40 Jahre Marionetten Theater im Waaghaus.

Nervös ist er, Jussef, der Diener, wie er im grossen Palastsaal hin und her tigert, hier ein Räucherstäbchen anzündet, dort ein Kissen zurechtrückt. Immer wieder wirft er einen Blick zum Diwan, wo sein Herr seine Mittagssiesta hält. «Pssst!», flüstert er dem Publikum zu, «Sind doch stille! De Kalif schlaaft!» Und schon ist man – «Potz Mekka und Medina!» – in den Orient entführt und findet sich in einer zauber- und märchenhaften Geschichte wieder, in der die Tiere sprechen können, Kalifen zu Störchen verzaubert werden, der Tänzerin Fatima die Lust am Bauchtanz vergeht und am Schluss doch alle wieder glücklich sind. Wir befinden uns im Singsaal des Schulhauses Schönengrund, das heute sein 50-Jahr-Jubiläum feiert und dazu auch die «Winterthurer Marionetten» zu einem Gastspiel eingeladen hat. Ganz zufällig ist das nicht, war doch die Puppenbühne auch schon anlässlich der Schulhauseinweihung vor einem halben Jahrhundert mit einer Vorstellung Teil des Festprogramms. Der Schönengrund-Singsaal war in der Folge auch der Ort, wo die Winterthurer Puppenspieler, damals unter der Leitung ihrer Gründer, Trudi und Peter Bienz, noch lange mit ihren Stücken auftraten, bis sie vor vierzig Jahren im Waaghaus eine eigene Heimat fanden. (jpg)

Wie alles begann

Auf die Frage, wie dann alles angefangen hat, erzählen Trudi und Peter Bienz: Wir haben uns beide kaum gekannt. Wir haben beide eine Aufführung der Zürcher Marionetten besucht und mit einem gewissen Flirren entdeckt: Der andere ist auch da. Daraus ist ein richtiger Anfang geworden. Wir haben geheiratet und dann hat die leise Freude am Puppentheater eine feste Form bekommen, geprägt von jugendlicher Unbekümmertheit. Die ersten Figuren sind nach einem Prospekt von Pro Juventute entstanden. Mit Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten sind die beiden Märchen «Die Bremer Stadtmusikanten» und «Frau Holle» für Erwachsene inszeniert und im nahen Schulhaus aufgeführt worden. Ein gütiger Stern ist über uns gestanden, als nach 10 Jahren Spielen die Stadt uns einen wunderschönen Theatersaal in einem der schönsten Häuser der Altstadt zur Verfügung gestellt hat.

Heute sind es 50 Jahre!

Seit 10 Jahren leite ich nun das Theater und die Winterthurer Marionetten. Angefangen hat es auch bei mir schon viel früher, in der Primarschule. Seit das Theater eröffnet wurde, war ich regelmässig Gast und liess mich verzaubern, fragte scheu, ob ich wohl mithelfen könne und durfte als erstes Kulissen schieben beim «Kalif Storch». So bin ich hineingewachsen. Dass da noch ein junger Mann war, Klaus, der Sohn von Peter und Trudi Bienz, dass wir uns irgendwann füreinander interessierten, zusammen inszenierten und dann ein Paar und eine Familie wurden, war und ist mein Glück. Vor 17 Jahren ist Klaus gestorben, vor 10 Jahren wurde mir die Verantwortung für das Theater und die Winterthurer Marionetten anvertraut.

Mit ungebrochener Spielfreude, Enthusiasmus und Herzblut stehen die Winterthurer Marionetten auf der Bühne. Mit Neugier und Interesse für Materialien, Geschichten, Spielmöglichkeiten, Ausdrucksmittel, Experimentierfreude für Licht und Ton wagt sich das Ensemble fast jedes Jahr an eine Neuinszenierung. Die Zusammensetzung und Grösse der Truppe ist unterschiedlich, je nach Inszenierung. In all den Jahren sind 37 Inszenierungen und 2 Ausstellungen entstanden. Lange finden nicht mehr alle Figuren und Kulissen Platz im Waaghaus. Ein altes Haus in der oberen Altstadt ist nun ein «Atelierhaus der Figuren» geworden. Im aktuellen Repertoire sind Aufführungen aus dem Fundus und Neuinszenierungen; Kinder- und Familienvorstellungen sowie Aufführungen für Erwachsene.



Das besondere Leben des Hilletje Jans. Foto: zvg.

Da ist ja aber noch das Theater, das Gastspielhaus. Eigene Produktionen wechseln sich mit Gastspielen aus dem In- und Ausland ab. Das neugierige und offene Publikum erhält dank dem abwechslungsreichen Programm einen Einblick in die Vielfalt des Figuren- und Objekttheaters. Neben den rund 80 öffentlichen Vorstellungen gibt es auch eine ganze Reihe geschlossener Veranstaltungen, Schulvorstellungen, «Eisblumen», Kurse, Projektwochen, Lehraufträge, Führungen und Vorträge.

Solche Erlebnisse sind nicht kostenlos zu haben. Qualitätstheater kostet Geld. Auch wenn im Waaghaus viel idealistisches Engagement und Freiwilligenarbeit stecken – ohne finanzielle Unterstützung könnte das Winterthurer Marionettentheater nicht lange überleben. Zum einen hilft die Stadt mit einem jährlichen Unterstützungsbeitrag von über 70'000 Franken, auch die Räumlichkeiten im historischen Waaghaus werden unentgeltlich zur Verfügung stellt. Unterstützt wird der Theaterbetrieb auch von einem eigenen Förderverein, dem «Verein Winterthurer Marionetten» mit seinen knapp 400 Mitgliedern. Und dank dem nicht selbstverständlichen grossen Einsatz aller Spielerinnen und Spieler zu Gunsten der Winterthurer Marionetten und des Theaters im Waaghaus konnte das Figurentheater seinen wichtigen Stellenwert in Winterthur behaupten. Das Programm des Figurentheaters bildet einen wichtigen Bestandteil des städtischen Kulturangebotes, nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene.

Die Winterthurer Marionetten werden sich künstlerisch weiterentwickeln, immer wieder Neues ausprobieren, frische Impulse aufnehmen und Bewährtes mit Sorgfalt pflegen. Das Waaghaus und sein Ensemble werden nicht müde werden, die Besonderheit und Einzigartigkeit dieser Kunstform wieder und wieder neu zu entdecken und weiterzugeben. Die Geschichte der Winterthurer Marionetten ist spannend und vielfältig, sie ist immer verbunden mit der Geschichte des Theaters im Waaghaus und mit der Geschichte der Menschen, die hier ein- und ausgehen, die sich auf die Welt des Figurentheaters eingelassen haben oder einlassen werden.

www.theaterimwaaghaus.ch



Des Kaisers Nachtigall. Schattentheater mit Bildern von Heinz Keller. Foto: zvg.

24

suisse actuelle **jubilée double**

50 ans Winterthurer Marionetten.
40 ans Marionetten Theater im Waaghaus.

Jussef, le serviteur est nerveux. Il va et vient dans la grande salle du palais, allume des bâtonnets d'encens, remet un coussin en place. Il ne cesse de regarder le divan sur lequel son maître fait sa sieste et chuchote vers le public : « Psst, restez tranquilles, le calife dort ! » Et sans s'en apercevoir, on se retrouve à la Mecque, dans un conte oriental où les animaux parlent, le calife se fait transformer en cigogne, la danseuse Fatima ne fait plus la danse du ventre, mais où tout le monde finit par être heureux. Nous nous trouvons dans l'aula de l'école Schönengrund qui fête ses 50 ans et a invité les Winterthurer Marionetten à présenter un spectacle. Cette présence n'est pas due au hasard. La compagnie était déjà là lors de la fête d'inauguration de l'école. C'est dans cette aula que les Winterthurer Marionetten ont joué leurs spectacles avant de trouver leur propre salle dans le Waaghaus il y a 40 ans.

Les débuts

Trudi et Peter Bienz racontent qu'ils se connaissaient à peine, mais qu'ils se sont découverts à une représentation des Zürcher Marionetten. C'est le vrai début des Winterthurer Marionetten. Après leur mariage, le plaisir de jouer s'est consolidé dans l'insouciance de la jeunesse. Les premières marionnettes ont été créées d'après un prospectus de Pro Juventute. Confiants dans leurs capacités, ils ont mis en scène, dans une école voisine, deux contes pour adultes « Les musiciens de la fanfare de Brème » et « Dame Holle ». Au bout des dix ans de travail théâtral de la compagnie, la ville a mis à disposition une magnifique salle de spectacles dans une des plus belles maisons de la vieille ville.

Il y a 50 ans

Depuis dix ans, je dirige le théâtre et la compagnie des Winterthurer Marionetten. C'est à l'école primaire que j'ai commencé à fréquenter régulièrement le théâtre tout récent. Enchantée par les spectacles, je demandais timidement à donner un coup de main et j'ai pu pousser les décors dans le spectacle « Calife cigogne ». J'y ai ainsi trouvé ma place. C'est là que j'ai rencontré Klaus, fils du couple Bienz, et que nous avons collaboré pour des spectacles. Notre intérêt l'un pour l'autre, notre union et la fondation de notre

famille restent mon bonheur. Il y a 17 ans, Klaus est décédé et il y a 10 ans, la responsabilité du théâtre de la compagnie des Winterthurer Marionetten m'a été confiée. Avec enthousiasme et un énorme plaisir, les Winterthurer Marionetten continuent leur existence sur scène.

L'intérêt et la curiosité à explorer des matières, des histoires, des techniques de jeu, des moyens d'expression et l'expérimentation avec lumière et son permettent à la compagnie de se lancer presque chaque année dans une nouvelle production. La compagnie travaille à effectif variable. 37 spectacles et 2 expositions ont été présentés au cours de toutes ces années. Les marionnettes et décors ne trouvent plus place dans le théâtre et sont déposés dans une autre maison de la ville haute. Le répertoire actuel se compose de reprises de spectacles anciens et de créations pour enfants, familles et adultes.

Le théâtre accueille des spectacles de Suisse et d'autres pays en alternance avec des productions maison. Malgré l'idéalisme et le bénévolat, les Winterthurer Marionetten ne pourraient survivre longtemps sans soutien financier. La ville alloue CHF 70'000.- par an et met à disposition gratuitement les locaux du théâtre. Une association de soutien de 400 membres aide également. Grâce à l'engagement des marionnettistes pour la compagnie et le théâtre, les marionnettes ont su garder une place importante à Winterthur. Le programme du Theater im Waaghaus constitue une partie importante de l'offre culturelle de la ville pour enfants et adultes.

Les Winterthurer Marionetten évoluent sur le plan artistique, s'ouvrent à de nouvelles techniques et impulsions, tout en gardant l'acquis avec soin. Le Marionettentheater im Waaghaus et les Winterthurer Marionetten ne cessent de redécouvrir la particularité unique de cette forme de théâtre. L'histoire de la compagnie est passionnante et multiple, toujours liée au théâtre et à toutes les personnes qui fréquentent ce lieu et qui se sont laissé séduire par le monde de la marionnette.

www.theaterimwaaghaus.ch

internationale Dordrecht

Pierre-Alain Rolle

Le Festival International de marionnettes de Dordrecht.

Dordrecht est une petite ville proche de Rotterdam, construite les pieds dans l'eau sur une île entre Meuse et Rhin. Le festival fêtait cette année son 25ème anniversaire. La directrice a su profiter de cette occasion pour organiser un grand événement international, et hollandais, en invitant tout à la fois les membres de UNIMA Hollande à se réunir en assemblée, et le comité ainsi que le Conseil de UNIMA à tenir leurs réunions dans la ville. Plus de cent marionnettistes venus du monde entier se sont ainsi croisés pendant une semaine dans les rues pleines de charme au milieu des supporters oranges et du bourdonnement des wuwuzela. La fête a été joyeuse, les rencontres riches, et l'atmosphère très accueillante. Damiet van Dalsum pilote cette aventure depuis le début, avec droiture et fermeté, et surtout une sensibilité exceptionnelle pour les spectacles hors norme, et les spectacles de femmes. D'année en année elle a su tresser entre le Festival et la ville une série de liens très intimes et l'édition 2010 du Festival a n'a pas failli à cette tradition.

Masques Yoruba

Le premier jour, c'est la visite de l'exposition des masques Yoruba du Bénin qui m'a émerveillé. La galerie présentait une trentaine de masques semblables à des casques de bois surmontés chacun de figurines. On voit les articulations qui permettaient aux personnages de bouger mais les mécanismes ont disparu et la manière de les manipuler reste mystérieuse. Il s'agit du tiers bien restauré d'une collection trouvée par hasard dans les coffres d'un hollandais voyageur. Quelle extraordinaire collection ! Ces masques et marionnettes sont des éléments comiques utilisés lors des fêtes et qui commentent de manière satirique toutes sortes d'événements de la vie quotidienne de la communauté. Les figurines représentent des personnages au travail, à moudre le grain, célébrer l'eucharistie, battre le fer, rendre la justice ou simplement à téléphoner, jouer de la musique ou forniquer. C'est plein d'humour, très vivant et magnifiquement sculpté.

Murmure

C'est la nuit la plus courte de l'année. Il est 23 heures, l'obscurité n'est pas complète. Les musiciens nous guident sur le quai et nous accompagnent jusqu'au bateau : la croisière nocturne sera musicale. Il fait beau et chaud, c'est romantique à souhait. Nous passons sous la place principale au son du violon, oubliant immédiatement la foule et les téléviseurs. Les rues marchandes se découvrent côté canal, côté intimité et bien être. Nous faisons le tour de la cathédrale sur son île, nous voguons sur le Rhin et partout des images poétiques semblent attendre notre passage : sur un pont très étroit une femme ailée de grandes mains saisit le ciel en vain, sous un large pont de pierre une rose s'approche portée par une main flottante, une tête moustachue crache de la fumée sur un minuscule ponton, un danseur à trois jambes descend un étroit escalier, une marionnette géante marche sur l'eau. Avec « Murmure » Girovago et Rondella proposent un théâtre déambulatoire au récit très simple, fait d'images surprenantes animées avec beaucoup de justesse. L'apport de la musique est idéal. Nous sommes dans une féerie à la Fellini, sur cette barque plate qui glisse dans les ombres de la ville. Bravo !

The Matchbox Show

Le lendemain nous déambulons par groupes de 20, dans les rues cette fois, suivant un guide qui nous amène chez des particuliers. Ce soir : théâtre de salon ! Les choix de Damiet van Dalsum sont judicieux. Elle s'est assurée des services de deux jeunes créatrices américaines de premier ordre. Laura Heit vient de Los Angeles. Elle nous reçoit dans une bibliothèque au premier étage d'une maison tout en hauteur. Passant au milieu des rayonnages, elle nous salue en buvant une gorgée de vin, puis entame le premier de ses minuscules récits. Les décors sont peints sur des boîtes d'allumettes, et les personnages sont à l'échelle. Même à 5 mètres de distance on ne voit pas grand-chose. Une caméra fixe reprend l'image et nous la renvoie projetée sur le fond de scène. La duplication du récit (grand et minuscule) donne un effet de distance très particulier. Le ton de Laura Heit précise et renforce ce sentiment. Même la disparition d'un être cher est totalement dédramatisée. Tout dans le geste et la voix est calme est mesuré. L'ironie est très juste, et la tendresse omniprésente. Les objets sont superbes. Le site www.lauraheit.com vous donnera une bonne idée de l'ensemble du travail de Laura Heit.

A Chance Shadow

Retour dans la rue et nouvelle ballade. A la masse groupée devant les bars nous devinons que les hollandais ont gagné un match. Nous entrons chez un très vieux monsieur qui a aménagé son salon de manière à accueillir le théâtre d'ombres de Spica Wobbe. Originaire de Taïwan, cette jeune femme vit et travaille à New York. Ce soir, elle nous entraîne dans l'histoire d'un petit monsieur à lunettes, dans son amour de l'écriture, dans son amour tout court. Spica Wobbe évoque la vie du poète romantique chinois Xu Zhimo, mort en 1931. La délicatesse du spectacle est extrême. Le récit est superbement construit, sans paroles mais solide. L'alternance des images projetées des deux côtés de l'écran de papier offre aux deux marionnettistes de multiples combinaisons et leur donne une grammaire variée. Jouant sur des rythmes finement différenciés elles peuvent ainsi raconter cette histoire à différents niveaux, entre l'intime et le social. Spica Wobbe est assise dans l'angle de la scène, entre nous et l'écran. Le spectateur voit les images se projeter, et il observe en même temps ses manipulations. Les ombres sont belles, faites de papier : elles surgissent d'un livre posé devant la marionnettiste et qu'elle feuillette découvrant entre les pages les personnages et les décors. Comme ces choix sont justes ! Comme l'ensemble est rond ! Le résultat est foisonnant au regard de la grande simplicité des moyens utilisés. Après le spectacle on se rend compte que 3 lampes de 3 watt chacune ont suffi à nous donner à voir la profusion d'images créées par Spica Wobbe et sa complice qui travaille en transparence sur le même écran, depuis le fond de scène. Il n'y a dans cet univers improbable pas un geste de trop, pas un faux rythme, pas une tache.

Bien sûr, ce sont de petits miracles, mais les découvrir ne fait que raffermir cette joie ancienne déjà qui m'habite dans ce métier de marionnettiste : que l'art de la marionnette est riche et vivant !

Laura Heit: The Matchbox Shows. Foto: zvg.





Yoruba. Foto: Pierre-Alain Rolle.

international Dordrecht

Internationales Figurentheaterfestival.

Die Kleinstadt Dordrecht in der Nähe von Rotterdam steht mit den Füßen im Wasser, auf einer Insel zwischen Rhein und Maas. Zum 25-Jahr-Jubiläum des Festivals hat die Leiterin Damiet van Dalsum eine grosse internationale und holländische Veranstaltung organisiert, indem sie die Mitglieder des holländischen UNIMA-Zentrums und den UNIMA-Vorstand und -Rat einlud, ihre jeweiligen Versammlungen in Dordrecht abzuhalten. Auf den charmanten Strassen trafen sich mehr als hundert Figurenspieler aus aller Welt inmitten der Fussballfans und dem Getöse der Wuwuzelas.

Ein freudiges Fest, reichhaltige Begegnungen und Gastfreundschaft kennzeichneten das Festival. Damiet van Dalsum leitet das Festival seit seinen Anfängen. Sie ist vor allem sehr aufgeschlossen für ausserordentliche Produktionen und Spiele von Frauen. Über die Jahre hat sie ein enges Beziehungsnetz mit der Stadt geschaffen und diese Tradition ist auch dieses Jahr beim Festival zu verspüren.

Yoruba Masken

Die schon am ersten Tag besuchte Ausstellung hat meine Bewunderung erregt. Die ungefähr dreissig ausgestellten Masken sehen wie Holzhelme mit daraufgestellten Figürchen aus. Man kann die Gelenke erkennen, um sie zu bewegen, doch die Mechanismen sind verschwunden und man weiss nicht wie sie gehandhabt wurden. Die Masken wurden zufällig in den Truhen eines holländischen Reisenden gefunden. Ein Drittel dieser ausserordentlichen Sammlung ist gut restauriert. Die Masken und Figuren wurden als komische Elemente bei Festen eingesetzt, um allerlei Geschehnisse des täglichen Lebens der Gemeinschaft als Satire aufzuzeigen. Die Figuren stellen arbeitende Menschen dar: Sie mahlen Getreide, feiern das Abendmahl, schmieden Eisen, sprechen Recht oder telefonieren, spielen Musik und treiben Unzucht. Die Masken sind voll Humor, sehr lebendig und wunderschön geschnitzt.

Murmeln

Die kürzeste Nacht des Jahres bricht an. Es ist 23 Uhr und noch nicht ganz dunkel. Musiker führen uns zu einer Anlegestelle und begleiten uns zum Boot, auf die nächtliche Fahrt. Es ist schön, warm und sehr romantisch. Mit Geigen tönen gleiten wir unter dem Hauptplatz durch und vergessen sofort die Menschenmenge und die laufenden Fernseher. Wir entdecken die ruhige, intime, dem Kanal zugewandte Rückseite der Geschäftsstrasse, fahren rund um die Kathedrale auf ihrer Insel herum und treiben auf dem Rhein. Überall erwarten uns stimmungsvolle Bilder: Auf einer sehr schmalen Brücke versucht eine geflügelte Frau erfolglos den Himmel zu ergreifen, unter einer breiten rosafarbenen Steinbrücke nähert sich ein auf einer schwimmenden Hand getragener Kopf mit Schnurrbart, der Rauch auf eine winzige Schiffsbrücke bläst. Ein dreibeiniger Tänzer steigt eine enge Treppe hinunter, eine Riesenfigur geht auf dem Wasser. Girovago und Rondella erzählen mit ihrem Theater in Bewegung eine einfache Geschichte, die aus überraschenden, gefühlssicher belebten Bildern besteht. Der Beitrag der Musik ist ideal. Auf diesem im Schatten der Stadt gleitenden Flachboot fühlen wir uns in die magische Welt von Fellini versetzt. Bravo!

The Matchbox-Show

Am nächsten Tag lassen wir uns in 20er-Gruppen durch die Strassen zu einem Privathaus führen. Heute Abend ist Theater im Wohnzimmer angesagt. Damiet van Dalsum hat treffsicher zwei junge, erstklassige Künstlerinnen aus Amerika eingeladen. Die eine, Laura Heit aus Los Angeles, empfängt uns in der Bibliothek im ersten Stock eines mehrstöckigen Hauses. Sie bewegt sich inmitten der Büchergestelle, begrüsst uns, ein Glas Wein in der Hand, und fängt eine ihrer winzigen Geschichten an. Die Kulissen sind auf Zündholzschachteln aufgemalt und die Figuren passen grösstmässig dazu. Schon aus fünf Metern Entfernung sieht man kaum etwas. Eine Fixkamera filmt das Geschehen und projiziert die Bilder auf einen Hintergrund. Die Verdopplung der Geschichte (gross und winzig) schafft eine sonderbare Distanz. Dazu kommt der Tonfall von Laura Heit, der dieses Gefühl noch verstärkt; sogar das Hinscheiden eines geliebten Menschen wird total entdramatisiert. Die Stimme und Gesten der Spielerin sind ruhig und gemessen. Die Ironie stimmt und überall spürt man Zärtlichkeit. Das Spielmaterial ist grossartig. Die Internetseite www.lauraheit.com gibt einen guten Einblick in die Arbeit der Künstlerin.

A Chance Show

Nochmals in der Stadt unterwegs. An den vor den Bars herumhängenden Menschenmassen erraten wir, dass die Holländer einen Fussballmatch gewonnen haben. Wir besuchen einen sehr alten Herrn, der sein Wohnzimmer dem Schattentheater von Spica Wobbe zur Verfügung stellt. Die ursprünglich aus Taiwan stammende junge Frau lebt und arbeitet in New York. Heute Abend entführt sie uns in die Geschichte eines kleinen, bebrillten Mannes, mit seiner Liebe fürs Schreiben und seiner Liebe für alles. Die Künstlerin veranschaulicht das Leben des romantischen, chinesischen Dichters Xu Zhimo, der 1931 verstarb. Das Spiel ist äusserst delikat. Die Geschichte ohne Worte ist ausgezeichnet aufgebaut und stimmt. Die abwechselnd auf beide Seiten des papierenen Bildschirms projizierten Bilder bieten den zwei Spielerinnen eine Vielzahl von Möglichkeiten mit verschiedenen Ausdrucksweisen. Sie spielen mit fein abgestimmten Rhythmen und können ihre Geschichte damit auf verschiedenen, zwischen Intimität und Geselligkeit wechselnden Ebenen erzählen. Spica Wobbe sitzt in der Ecke der Bühne, zwischen dem Bildschirm und dem Publikum, das gleichzeitig die Bilder, aber auch die Handhabung wahrnimmt. Die Schattenfiguren sind aus Papier und entstehen einem Buch, das die Spielerin vor sich liegen hat. Sie blättert darin und holt zwischen den Seiten die Figuren und Kulissen hervor. Die gefühlssichere Auswahl lässt ein rundes Ganzes entstehen. Angesichts der einfachen Mittel ist der Überfluss an Bildern erstaunlich. Nach der Vorführung sieht man, dass drei 3-Wattlampen Spica Wobbe und ihrer Gefährtin genügten, um die Vielfalt der Bilder hervorzurufen. Letztere arbeitet im Hintergrund, sichtbar hinter demselben Bildschirm. In dieser unwahrscheinlichen Welt gibt es keine unnötige Geste, kein falscher Rhythmus, keine Fehler!

Natürlich sind dies kleine Wunder, doch sie zu entdecken bestätigt die tiefe Freude, die ich als Figurenspieler empfinde: wie reichhaltig und lebendig ist doch das Figurenspiel!

www.poppentheaterfestival.nl

26

international 27 Unima

In einer hellen, kühlen Kirche fand die viertägige Delegiertenversammlung vom 21. bis 24. Juni statt.

Für mich war es die erste Delegiertenversammlung und ich war entsprechend beeindruckt. Über 100 Delegierte aus allen Ecken der Welt, eine bunte und vielsprachige Schar! Die Versammlung wurde in den Unima-Sprachen Spanisch, Französisch und Englisch durchgeführt und von Dolmetschern simultan übersetzt. Da waren zwischendurch Geduld und auch Sorgfalt gefragt, damit auch sprachlich weniger Privilegierte ihre Voten in Ruhe vorbringen konnten. Der Vorstand – unter Vorsitz des Präsidenten Dadi Pudumjee (er war letzten Juni zu Gast bei unserem Jubiläum) und des general secretary Jacques Trudeau – führte durch alle Auf- und Abs der zum Teil sehr emotionalen Voten. Überhaupt fand ich den Umgang alles in allem sehr respektvoll, obwohl es bei den «heissen Themen» fast mit Händen greifbare Spannungen gab. Ausser mir und Pierre-Alain Rolle waren Michael Huber und Sergio Muggli (als Vertreter für Berni Dardel) aus der Schweiz angereist.

Lange habe ich versucht, diese Tage in möglichst kompakter, gekürzter Form wiederzugeben, ein schwieriges Unterfangen!

1. Tag: Nach der Begrüssung durch den Präsidenten verlas der Generalsekretär seinen Bericht der letzten zwei Jahre. Wichtigste Themen waren Finanzen, Kommunikationsfragen (Bem: der Präsident lebt in Indien, der Generalsekretär in Kanada, das Sekretariat ist in Frankreich... nicht zu sprechen von den Vorstandsmitgliedern aus Japan, Deutschland, China, Tschechei etc.) Nachrufe, Solidaritätsbekundungen (in Pakistan wurde das Unima Zentrum mit Museum und Theater durch Bomben völlig zerstört), neu gegründete Zentren (Elfenbeinküste, Kuba, Indonesien, Portugal, Senegal, Kanada 2. Sektion), der Abschluss der Arbeiten an der WEPA (DAS Buch!), Vernetzung mit der EU, Unicef u.a. Darauf folgten die Berichte der verschiedenen Kommissionen. Die Kommissionen, sowie der/die KommissionspräsidentIn und auch der Auftrag, werden vom Kongress bestimmt. Neben den regionalen Kommissionen (Nordamerika, Südamerika, Europa, Afrika, Asien/Pazifik), berichteten die Kommissionen Kommunikation und Publikationen, Kooperation, Erziehung/Entwicklung/Therapie, Frauen, Festivals, Finanzen, Amateure, Ausbildung, Forschung und Statuten. Nach dieser Informationsflut waren alle reif für den kulinarischen und kulturellen Teil des Tages! Zudem wurde mir bewusst, dass die wirklich spannende Arbeit der Delegierten darin besteht, sich einer der Kommissionen anzuschliessen. Denn in diesen Gruppen werden die eigentlichen Facts besprochen und für die Abstimmungen vorbereitet.

2. Tag: Für den ersten Teil dieses Tages war eine Feedbackrunde zur neu erschienenen und bereits prämierten WEPA Worldwide Encyclopedia of Puppetry Arts geplant. Als Uneingeweihte stellte ich fest, dass die Stimmung von Anfang an bereits sehr aufgewühlt war. Dieses monumentale Werk hat den Kongress seit dreissig Jahren beschäftigt und wurde jetzt unter dem neuen Generalsekretär mit einem Kraftakt einiger Weniger abgeschlossen. Noch nicht auf dem Ladentisch kann dieses sehr schön gestaltete Buch bereits kein aktuelles Bild mehr des Puppentheaters bieten. So beklagten sich zahlreiche Delegierte über die teils veralteten oder sogar falschen Aussagen in den Texten ihrer Länder. Andere hingegen waren begeistert oder drängten auf die versprochene englische Version des Buches. Und von dritter Seite kam der Ruf nach zeitgerechten Medien, sprich digitale Formen einer Enzyklopädie. Bald jagten sich Motionen, Vorschläge und verschleierte Anschuldigungen. Gespannt wartete ich auf die Entwicklung der Dinge. Wie kann eine dermassen heterogene, multikulturelle Gruppe zu einem Konsens finden? Erstaunlich gesittet wird schliesslich der Knoten wieder aufgelöst. Es gilt die Vergangenheit und die Zukunft zu trennen und die Verantwortungen klar festzulegen. Den Rest des Tages wurden wir von der grossen chinesischen Delegation auf Chinesisch und Englisch über den Kongress der Unima in

Chengdu 2012 informiert, die wichtigsten Traktanden (Wahlen, Kandidaten für den Vorstand etc.) werden gesetzt.

3. Tag: Der heutige Tag wurde als ausserordentliche Generalversammlung traktandiert. So war es auch möglich, gleich zu Anfang der Sitzung die Punkte betreffend der Nachfolgeversion der Enzyklopädie offiziell durch Abstimmung zu bestätigen. Karen Smith (USA) wurde einstimmig zur neuen Präsidentin der Kommission für Kommunikation und Publikation gewählt. Ihre Kommission erhielt den offiziellen Auftrag, in Zusammenarbeit mit dem Vorstand, sowohl eine digitale Form der Enzyklopädie, wie auch eine englische Version der gedruckten Variante abzuklären und umzusetzen. Details wurden nicht mehr weiter diskutiert. Vorgeschlagen wurde die Bildung von Unterkommissionen um eine gewisse Arbeitsteilung zu gewährleisten. Darauf folgten Statutenänderungen. Die Kommission für Statuten, federführend Knut Alfsen aus Norwegen und Pierre-Alain Rolle, hatte in den letzten Jahren sehr intensiv an den dringenden Aktualisierungen gearbeitet. Wie viel Arbeit hinter den vier, übersichtlich zusammengefassten Vorschlägen steckt, ist nur zu erahnen. Dementsprechend durften die beiden auch einen stürmischen Applaus entgegennehmen, als schliesslich alle Vorschläge mit nur wenigen Einschränkungen angenommen wurden. Neben diversen Bereinigungen und Vereinfachungen der bestehenden Statuten wurde bestimmt, dass ein Kassier an die Seite des Generalsekretärs gewählt werden muss. Da ausserdem viel Verantwortung aber auch Macht auf Vorstandsmitglieder, speziell auf die Position des Generalsekretärs konzentriert war, wurden Befugnissen und Verantwortungen teilweise neu definiert. Nach diesen Debatten und Abstimmungen hatten die einzelnen Unima-Zentren das Wort. Unter diesem Traktandum berichtete Michael Huber kurz aus der Schweiz, wobei er das Jubiläum 2009 erwähnte und die Vorbereitungen für die Ausstellung der Unima Suisse in Tolosa.

4. Tag: Der letzte Tag war dem stark vorbelasteten Thema neue Internetseite der Unima international gewidmet. Auch hier mangelte es nicht an Ideen, Vorschlägen, Kritiken und Forderungen. Schlussendlich wurde auch hier festgelegt, dass die Ausarbeitung eines Vorschlages, in Zusammenarbeit mit professionellen Webmastern und Grafikern, bei der Kommission für Kommunikation und Publikation liegen muss. Es ist zu hoffen, dass sich in dieser Gruppe viele engagierte MitarbeiterInnen finden, da eine grosse Arbeit auf sie zukommt! Mit einer witzigen Einlage unserer holländischen Gastgeber und einer Fotosession wurde die Delegiertenversammlung offiziell beendet.

Auf dem Weg Richtung Schweiz drehte sich in mir ein Kaleidoskop einerseits an Gesichtern, Themen, Veranstaltungshinweisen, Forschungsprojekten und andererseits an diametral gegenüberstehenden Problemen wie Zerstörung durch Erdbeben (Chile, Italien) oder Krieg (Pakistan), finanzielle und infrastrukturelle Realitäten. Die Unima ist keine grosse Organisation, aber dass überhaupt etwas in Zusammenarbeit mit so unterschiedlichen Menschen erarbeitet werden kann, hat für mich die Wichtigkeit unserer Organisation um einiges klarer werden lassen.

Auf der Homepage www.unima.org können Interessierte sämtliche Informationen detailliert nachlesen.



Foto: zvg.

international UNIMA

Au frais dans une église, le congrès des délégués s'est réuni du 21 au 24 juin.

J'étais fort impressionnée par ma première participation à cette assemblée qui comptait plus de 100 délégués de tous les coins du monde : une cohorte multicolore et plurilingue. Les interventions dans les langues officielles de l'UNIMA, espagnol, français et anglais, étaient traduites simultanément. Il fallait parfois de la patience et beaucoup d'attention pour permettre aux participants, qui ne maîtrisaient pas tout à fait la langue, de présenter leur opinion tranquillement. Le Comité, mené par le président Dadi Pudumjee (notre hôte à Fribourg lors du jubilé l'année dernière) et le secrétaire général Jacques Trudeau, ont conduit l'assemblée, avec ses hauts et ses bas, vers des votes souvent émotionnels. J'ai apprécié le respect général malgré les tensions presque tangibles lors du traitement de thèmes controversés. Pierre-Alain Rolle, Michael Huber et Sergio Muggli, à la place de Berni Dardel et moi-même représentions la Suisse.

Tâche difficile que de résumer de façon compacte ces quatre journées!

1ère journée : Après les paroles de bienvenue du président, le secrétaire général a lu le rapport des deux années passées. Les thèmes importants : finances, communication (remarque : le président vit en Inde, le secrétaire général au Canada et le secrétariat se trouve en France, sans parler des membres du Comité du Japon, d'Allemagne, de Chine, de Tchèque etc.), nécrologie, déclarations de solidarité, (le centre UNIMA du Pakistan, son théâtre et son musée ont été détruits complètement par des bombes), nouveaux centres UNIMA (Côte d'Ivoire, Cuba, Indonésie, Portugal, Sénégal, 2e centre au Canada), la conclusion des travaux pour l'encyclopédie WEPA, les liens avec l'Union Européenne, l'Unicef entre autres. Rapports des différentes commissions. Les commissions, ainsi que leurs présidents et leurs mandats sont décidés par le Congrès. Les commissions régionales (Amérique du Nord, Amérique latine, Europe, Afrique, Asie/Pacifique), ainsi que les commissions communication et publications ; coopération ; éducation, développement, thérapie ; femmes ; festivals ; finances ; amateurs ; formation ; investigation et statuts ont présenté leurs rapports.

Après ce flot d'informations, tous aspiraient à la partie culinaire et culturelle de la journée ! J'ai compris que le travail passionnant des délégués se faisait en commission, car ces groupes discutent des données réelles et préparent les votes.

2e journée : La première partie de la journée a consisté en un feed-back sur la parution de l'Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette (Worldwide Encyclopedia of Puppetry Arts), déjà primée. En tant que non initiée, j'ai constaté que l'ambiance était tendue dès le début. Cette œuvre monumentale, préoccupation du Congrès depuis 30 ans, a été terminée sous l'égide du nouveau secrétaire général par un tour de force de quelques personnes. Avant même d'arriver dans les librairies, ce beau livre ne montre déjà plus l'actualité du théâtre de marionnettes. De nombreux délégués se sont plaints des informations parfois périmées ou même fausses sur leurs pays. Enthousiasmés, certains demandaient la version anglaise promise. D'autres encore plaidaient pour une version contemporaine électronique. Des motions, propositions et accusations voilées se sont suivies. J'attendais avec grand intérêt l'évolution de la discussion. Comment ce groupe hétérogène allait-il arriver à un consensus ? Pour finir, le nœud s'est défait avec civilité : il faudra dorénavant séparer l'avenir du passé et fixer clairement les responsabilités. Ensuite, la grande délégation chinoise a donné des informations en chinois et en anglais sur le Congrès UNIMA à Chengdu en 2012 et les points les plus importants de l'ordre du jour ont été fixés (élections, candidats pour le Comité, etc.).

3e journée : La 3e journée est une assemblée extraordinaire. Dès le début, il était possible de confirmer officiellement par un vote les points discutés la veille à propos de l'encyclopédie. A l'unanimité, Karen Smith (USA) a été élue présidente de la commission communication et publications. Sa commission, en collaboration avec le Comité, est chargée de proposer une forme électronique, ainsi qu'une version anglaise de l'encyclopédie imprimée. Les détails n'ont pas été discutés. La formation de sous-commissions a été proposée pour garantir un certain partage du travail. Modification des statuts. Ces dernières années, la commission des statuts sous la direction de Knut Alfsen (Norvège) et Pierre-Alain Rolle (Suisse) a fourni un intense travail d'actualisation. On ne peut que supposer le nombre d'heures passées pour élaborer quatre propositions résumées avec clarté. Les deux marionnettistes ont amplement mérité les applaudissements qui ont fusé quand toutes les propositions ont été acceptées avec quelques petites restrictions. En plus de quelques remaniements et simplifications des statuts actuels, le Congrès a décidé d'élire le caissier en même temps que le secrétaire général. Les membres du Comité, ainsi que le secrétaire général, endossent beaucoup de responsabilités mais exercent aussi beaucoup de pouvoir. Il fallait donc redéfinir quelques droits et responsabilités. Après ces débats et votes, les différents centres UNIMA ont pris la parole. Pour la Suisse, Michael Huber a brièvement parlé du jubilé de 2009 et des préparatifs pour l'exposition d'UNIMA Suisse à Tolosa.

4e journée : Cette journée était entièrement consacrée au thème controversé de la nouvelle page internet de l'UNIMA internationale. Des idées, propositions, critiques et demandes ne n'ont pas manqué. L'élaboration d'une proposition, en collaboration avec des graphistes et des professionnels du web est alors confiée à la commission communication et publications. On peut espérer que beaucoup de personnes collaboreront à ce groupe ; une tâche monumentale les attend. Une présentation humoristique de nos hôtes hollandais et une séance photo ont terminé officiellement le Congrès des délégués.

Sur le chemin du retour vers la Suisse, un kaléidoscope de visages, thèmes, manifestations, projets de recherches a tourné dans ma tête. Et diamétralement opposé, se sont dressés les problèmes des tremblements de terre destructeurs (Chili, Italie) ou de guerre (Pakistan), de réalités financières et d'infrastructure. UNIMA international n'est pas une grande organisation. Constaté que les gens si différents arrivent à collaborer avec des résultats m'a fait voir plus clairement l'importance de notre organisation.

Toutes les informations détaillées sont disponibles sur le site www.unima.org

Véronique Winter (est membre de la commission Femmes de l'UNIMA)

Therapeutisches Puppenspiel mit Demenzkranken

Leitfaden für eine Reise zu einem anderen Ufer.

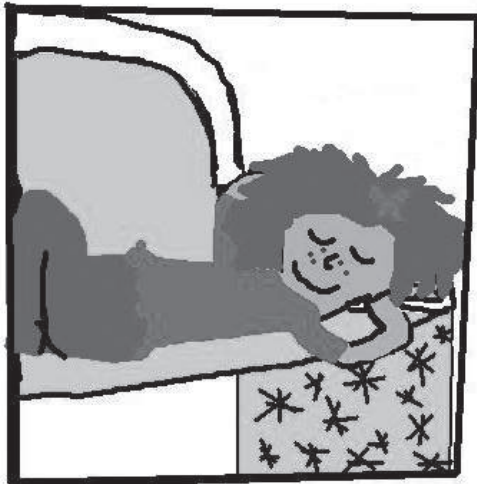
Alt: Jeder will es werden, keiner will es sein

1998 begann ich als Märchenerzählerin in einem Domizil in Bern zu arbeiten. Daraus entwickelte sich im Jahre 2003 ein Pionierprojekt «Therapeutische Arbeit mit Figuren mit Demenzkranken».

Die Pioniere heissen Lotti, Willi und Susi Folkmann und begonnen hat die Geschichte so: Eines Tages bat mich der Heimleiter um ein Gespräch. Ob ich mir vorstellen könnte, mit diesen Figuren die Stockwerke zu besuchen? Ich weiss noch, dass ich schluckte. Diese Folkmann-Therapiepuppen hatten nichts gemein mit allem, woran ich damals glaubte: selbstgeschöpfte, meditativ erarbeitete Figuren, 100% Handarbeit, sorgfältig beseelt. Dennoch sagte ich zu. Meine Neugier auf das Projekt war geweckt.

Zuerst waren da ganz viele Fragen. Was sollte die Figur tun? Was sollte sie sagen? Wie tönt sie? Wie findet man Zugang zu Menschen, die so abgebaut sind, dass gewohnte Kommunikationswege nicht oder nicht immer funktionieren? Wo verläuft die Grenze zwischen Humor und Respektlosigkeit?

In der ersten Zeit sammelte ich Erfahrungen durch Tun. Lotti, Willi und Susi entwickelten Charakter. Der Weg entstand beim Gehen.



Meine Mimik ist so deutlich, dass sie gesehen wird. Mein Mund kann lachen, beißen, grimassieren. Mein Mund öffnet sich bereitwillig für Löffelchen mit Kuchen, Creme, Tee oder klebrige Schokoladenstückchen. / Ma mimique est très claire et se voit facilement. Ma bouche sait rire, mordre, faire des grimaces. Elle s'ouvre volontiers pour une petite cuillère de gâteau, de crème, de thé ou de petits morceaux collants de chocolat. Wann immer nötig steige ich in die Waschmaschine und bin am nächsten Arbeitstag wieder rundum frisch. / S'il faut, je me mets dans la machine à laver et le lendemain, je suis de nouveau toute fraîche pour ma journée de travail.

Der Schlüssel

Frau W. liegt im Sterben. Seit Wochen geht es ihr schlecht. Frau W. hat Besuch. Ihre Schwägerin begegnet dem Unausweichlichen mit Vorwürfen. «Du isst zu wenig», sagt die Schwägerin zu Frau W. «Du solltest mehr trinken». Frau W. ist elend und matt. «Du siehst schlecht aus», sorgt sich die Schwägerin. «Du bist viel zu bleich». Die Therapie-Figur Susi gerät in Frau W.'s Blickfeld. «Ich kenne Dich», sagt Frau W. zu Susi. Susi umfasst ganz zart Frau W.'s Hände. «Hast Du mich lieb?», fragt Frau W. Susi nickt. Susi streichelt die klammernden Hände, das bleiche Gesicht. «Ich habe Dich auch lieb», sagt Frau W. Ein inniger Moment. Frau W. ist in der folgenden Nacht gestorben.

Diese Begegnung war für mich der Schlüssel für mein weiteres Arbeiten. Fortan verstehe ich jede Begrüssung als das Schaffen eines kleinen persönlichen Momentes. Ich biete ein wertfreies und absichtsloses Fenster an für mehr. Manchmal bleibt es bei einem Händedruck und ein paar Worten, manchmal bei einem kleinen Spass (mit oder ohne Worte), manchmal entsteht ein kleiner kostbarer Moment einer echten Begegnung. Eine Möglichkeit wird aufgetan, sich selber wahrzunehmen, berührt, gehalten, bestätigt zu werden: «Ich bin.»

Wer sterben muss, interessiert sich nicht für Essen und Trinken. Es bedeutet ihm nichts mehr, ob er gut oder schlecht aussieht. Was zählt ist, zu lieben und geliebt zu werden.

Tragisch, dass es bei dieser Begegnung, bei diesem Abschied nur eine Figur war, eine fabrikgenähte Folkmann-Puppe noch dazu? Gewiss. Und trotzdem, vergiss nie: hinter jeder Figur steht auch ein Mensch. Mit seinen Haltungen und Gefühlen gestaltet er den Augenblick mit.

Wo die Reise hingeht

Die Therapie-Figur (immer die Gleiche) besucht in regelmässigen Abständen bestimmte dementiell erkrankte Personen (auch Wohngruppen, Stockwerke, Stationen...). Die Therapie-Figur ist eine weisse Wand. Sie kann sein: Projektions-Puppe, Substitutions-Puppe, Aggressions-Puppe, Identifikations-Puppe (nach Petzold). Die Therapie-Figur kann Glücksmomente verschaffen, Sonnenstrahl sein in einer sich verdunkelnden Seelenlandschaft.

Der Joker

Die Therapie-Figur muss sich nicht an den speziellen Tonfall halten, der, von Wohlmeinenden ausschliesslich betagten und dementen Menschen vorbehalten ist, und der sowohl ewige Freundlichkeit wie auch ewige Genervtheit ausdrückt. Die Therapie-Figur hat die Möglichkeit, ihr Gegenüber als gleichwertig anzunehmen, unmittelbar zu reagieren, auch Unkonventionelles zu tun.

Du kneifst mich in meine Nase? Na warte, Deine Kartoffel krieg ich auch!

In der humorvollen, liebevollen Herausforderung liegt immer auch eine Chance, gewohnte Bahnen zu verlassen, will sagen: Zur Entwicklung. Gerade weil die Therapie-Fi-

gur nicht verbal kommuniziert, sind viele Formen des Austausches möglich.

Herr D. will mir – so entnehme ich seiner Mimik – etwas zeigen. Ganz konzentriert zieht Herr D. mit zwei Fingern auf Kniehöhe an der Bügelfalte seines rechten Hosenbeins – und voilà: Das Hosenbein fährt in die Höhe. Herr D. schaut mich bedeutungsvoll an. Rauf mit dem Hosenbein, runter mit dem Hosenbein – fast wie ein Zaubertrick.

Herr H. mit seinen endlosen geflüsterten Monologen oder Frau P., die eine Sprache spricht, die aus Wortfragmenten und Buchstabenverdoppelungen besteht, die zwar der lebhaften Intonation und Mimik wegen vom Zuhörenden erahnt, aber nicht wirklich verstanden werden kann: Sie beide lieben Lotti, als Möglichkeit, ihre Zärtlichkeit und ihr Mitteilungsbedürfnis bei jemandem anzubringen, der Zeit hat, einfach da ist.

Alt werden ist die einzige Möglichkeit um nicht zu sterben.

Die Macht der Gewohnheit

In Gewohnheiten liegt tröstende Kraft. Gewohnheiten geben Sicherheit. Gewohnheiten sind kleine Inseln im Meer der unendlich vielen Entscheidungsmöglichkeiten, die das Leben uns tagtäglich anbietet.

Ob wir Käse zum Frühstück essen oder Marmeladebrot, ob wir die Zeitung hinten oder vorne zu lesen beginnen, ob der Tag nicht erfüllt ist ohne den Apfel um zehn Uhr vormittags oder die Tasse Tee Punkt vier Uhr nachmittags: Eine Dichte von Details strukturieren unseren Alltag, geben uns das Gefühl von Selbstbestimmung und Individualität.

Mit der Demenz entgleitet uns die Möglichkeit, Handlungen echten Sinn und Inhalt zu geben. Dement-Sein heisst: In unserer Gesellschaft selbstverständliche Leistungen können nicht mehr erbracht werden. Das Selbstwertgefühl wird in Frage gestellt. Ängste aller Art stellen sich ein. Der eigenen Wahrnehmung ist nicht mehr zu trauen. Demenzkranke sind immer Opfer, respektive fühlen sich immer als Opfer. Gerade die nächsten Angehörigen, gerade der vertraute Arzt werden oft zu Verrätern und Feindbildern. Die Krankheit Demenz ist als Täterin nicht zu fassen und irgendjemand muss ja verantwortlich sein für die Veränderungen, beispielsweise beim Eintritt ins Heim. Was bleibt sind leere Hüllen der Gewohnheit.

Heute war morgen

Essen, Trinken

Ein Teller mit etwas darauf bedeutet Essen, ein Gefäss mit etwas darin bedeutet Trinken. Das Glas Tee zur linken Hand kann dabei gleichbedeutend sein wie das Glas mit Feldblümchen zur rechten Hand.

Herr H. entfernt die Blumen und trinkt genüsslich das Blumenwasser.

Partner, Partnerin

Wenn die eigene Identität stark durch die Partnerschaft bestimmt wurde, bleibt die Vorstellung eines Lebens zu zweit oft auch mit vorschreitender Demenz bestehen. Der Partner, die Partnerin ist dabei auswechselbar, ersetzbar.

Frau P., schön gekleidet und geschmückt, klopft neben sich aufs Sofa. Herr K. setzt sich. Er ist einer von vielen, die Frau P. im Laufe der Jahre neben sich geklopft hat. Ihnen allen gibt sie den Namen ihres verstorbenen Gattens.» Zuerst musst Du bezahlen», sagt Frau P. «Steuern muss man bezahlen».



Meine Hände können geben. Sie vermitteln Kraft, Berührung, Dasein, Zuwendung, Gehaltenwerden. Meine Hände fassen an, ohne sich zu ekeln: Demente riechen häufig nach Urin, Kot, altem Körper, alten Zähnen. Sie bekleckern sich mit Essen, Trinken, Spucke. Meine Hände entziehen sich nicht. / Mes mains donnent. Elles transmettent la force, le toucher, la présence, l'aide et le soutien. Mes mains touchent tout, sans dégoût: les personnes démentes sentent souvent l'urine, les fèces, le corps vieilli, les vieilles dents. Elles se barbouillent de nourritures, de boissons, de salive. Mes mains ne se retirent pas.

Herr. D. sehnt sich nach der geliebten Ehefrau... Er wartet, wartet, wartet, das Herz voller Liebe und Sehnsucht...Wenn die Ehefrau kommt, erkennt er sie nicht.

Arbeit

«Flässig sein» ist für die Generation der heute Achzig-plus-jährigen positiv besetzt. Wer flässig ist, ist nützlich. Wer nützlich ist, verdient Achtung und Liebe. In archaischen Zeiten galt: Nur wer nützlich ist, bekommt etwas zu essen.

Angebote der Station zum Tätig sein: kleine Wäschestücke zum Falten, Regale mit allerhand Zeug zum Herumwirtschaften und Umräumen, Animation durch die Pflege, anderen behilflich zu sein, Tee zu bringen oder ähnliches.

Auf der Suche nach seinem Büro reißt Herr K. hoffnungsvoll der Reihe nach sämtliche Türen des Stockwerkes auf und brüllt vor Enttäuschung. Tag für Tag, Jahr für Jahr... Schliesslich vergisst er, was er eigentlich sucht, das Türe-Aufreißen-und-Brüllen wird zur stereotypen Handlung.

Frau B. sagt: «Wissen Sie, mit 94 Jahren arbeite ich nur noch Teilzeit. Als junge Frau war ich Operationsschwester. Später war ich Gemeindeschwester. Jetzt arbeite ich nur noch, wenn es mich wirklich! wirklich! braucht.»

Symbole von Kompetenz

Eine Handtasche, Schlüssel, eine Tageszeitung, eine Uhr (auch wenn sie schon lange stehen geblieben ist) haben: Einfache Dinge können Träger sein für Gefühle von Kompetenz und Durchblick in einem Alltag, der aus Fragmenten und Zeitsprüngen besteht.

Frau D. und Frau A. machen im Dementen-Chor mit. Jetzt gerade packen sie die aus lila Papiermachée gefertigten Rasseln heimlich in die Handtaschen. «Nimmst Du den Zucker auch mit?», sagt die eine zur anderen, stehen dann beide auf und verlassen zufrieden den Gemeinschaftsraum, so wie sie zeitlebens ein Restaurant verlassen haben, in den Handtaschen übriggebliebene Zuckertütchen und Kaffee-rahmbehälterchen.

Am anderen Ufer – am Ende des Regenbogens

Wer am Fusse eines Regenbogens gräbt, der findet einen Schatz, so erzählt eine uralte Geschichte.

Die Arbeit mit Demenzkranken – mit Menschen, die am Ende des Lebensbogens angekommen sind – kommt dieser Verheissung nahe.

Immer wieder erlebe ich Momente der Echtheit und Klarheit. Und sind sie auch flüchtig: Die Gewissheit bleibt, für diesen einen kleinen, kostbaren Augenblick hat es sich gelohnt.

Frau D.: «Wenn doch das Leben eine Speisekarte wäre, und man könnte zu Beginn davon auswählen. Von dem möchte ich bitte viel, und davon noch ein bisschen, und von dem da aber möchte ich lieber gar nichts.»

Frau B. flüstert vertraulich: «Mit meinem rechten Auge sehe ich Dinge, die nicht da sind: Soldaten, die marschieren und Pferde...» Wir philosophieren darüber, ob sie wohl in die Vergangenheit blicken kann mit diesem Auge? Oder nach innen, zu ihren Erinnerungen? Oder in die Zukunft? – Frau B. kichert bei dieser Vorstellung.

Immer wieder gibt es Momente so voller Situationskomik, die zu kleinen Sternstunden werden, wenn es gelingt, das echte Gefühl der Erheiterung zu transportieren, so dass alle Beteiligten daran teilnehmen können.

Die Dementen kennen nicht mich. Wenn ich ohne Figur unterwegs bin, bin ich eine Gestalt unter vielen. Die Figur weißt mich als etwas Besonderes aus. Ich gehöre nicht zur Pflege. Ich erfahre andere Geschichten, andere Dinge, habe andere Begegnungen. Die Figur ermöglicht Unmittelbarkeit, Direktheit, einen Zugang ohne Umweg. Es ist die Figur, die die Türe öffnet.

Die Figur wird meistens als eigenständiges Wesen wahrgenommen, als losgelöst von mir, mit einem Eigenleben.

Die ewige Suche nach dem Daheim

Viele Demenzkranke sind angetrieben von der Suche nach dem verlorenen zu Hause, die im weitesten Sinn auch eine Suche nach sich selber ist.

mHier hilft nichts Erklärendes. Es ist Lotti, die die Hand ausstreckt, und Frau B.s Hand festhält: Annahme und Teilen des Augenblicks.



Mit meinen runden, ansprechenden Formen werde ich häufig schnell als etwas Bekanntes eingeordnet und wiedererkannt. Keiner fürchtet sich vor mir. / Je suis souvent très vite reconnue et familière avec mes formes rondes et accueillantes.

31

Maya Silfverberg

Illustrations: Merja Silfverberg

figura terapeutica **Thérapie par la marionnette avec des personnes démentes**

Directives pour un voyage vers un autre rivage.

Vieux : tout le monde le devient, mais personne ne veut l'être

En 1998, j'ai commencé un travail de conteuse dans un home pour personnes âgées. En 2003, un projet pilote a été développé sur le « travail thérapeutique avec des marionnettes auprès de personnes démentes ».

Les pionniers de ce projet s'appellent Lotti, Willi et Susi Folkmann (des marionnettes Folkmanis) et leur histoire commence ainsi : un jour, le directeur du home m'a demandé, si je pouvais imaginer rendre visite aux résidents avec ces marionnettes. Je me souviens d'avoir avalé de travers, puisque ces marionnettes thérapeutiques ne correspondaient en rien à tout ce que je croyais essentiel à l'époque : des marionnettes créées dans la méditation, 100% artisanales, animées avec soin. Malgré ma réticence et poussée par la curiosité, j'ai accepté.

Au début, d'innombrables questions m'assaillaient. Que doit faire la marionnette ? Que dire ? Avec quelle voix ? Comment trouver un accès vers des personnes chez qui les voies de communication habituelles ne fonctionnent pas ou seulement par intermittence ? Où se situe la limite entre l'humour et le manque de respect ?

Dans un premier temps, j'ai collectionné des expériences dans l'action. Lotti, Willi et Susi ont développé leurs personnalités. Le chemin s'est créé en avançant.

La clef

Madame W. est mourante, elle va mal depuis des semaines. Sa belle-sœur, en visite, confronté à l'inévitable, lui fait des reproches : « Tu ne manges pas assez, tu devrais boire plus ». Madame W. se sent mal, elle est fatiguée. « Tu es trop pâle » se lamente la belle-sœur. La marionnette thérapeutique Susi entre dans le champ de vision de Madame W. qui lui dit : « Je te connais ». Susi entoure tendrement les mains de Madame W. qui lui demande : « Tu m'aimes ? ». Susi acquiesce. Elle caresse le visage pâle et les mains qui s'agrippent. « Je t'aime aussi » dit Madame W. C'est un moment spécial, paisible. Madame W. est morte dans la nuit suivante.

Cette rencontre m'a donné la clef pour la continuation de mon travail. A partir de là, je considère chaque prise de contact comme une occasion de créer un petit moment personnel. J'offre une ouverture sans jugement, ni intention pour continuer la relation. Parfois, quelques paroles et une poignée de main suffisent, parfois une petite plaisanterie, avec ou sans paroles. Parfois un moment précieux se cristallise en véritable rencontre, une occasion est offerte de se

rendre compte de sa propre personne, d'être touché, tenu, confirmé dans son existence.

Manger ou boire n'intéressent pas la personne qui doit mourir. Peu lui importe si elle a l'air malade ou pas. Ce qui compte c'est d'aimer et être aimée. Penser que seule une marionnette, en plus une poupée Folkmanis, cousue en fabrique, était présente lors de cette rencontre paraît tragique. Mais il ne faut jamais oublier que derrière chaque marionnette se trouve un être humain, dont l'attitude et les émotions participent à la valeur du moment.

Le voyage – où nous mène-t-il ?

La marionnette thérapeutique, toujours la même, rend visite à intervalles réguliers à des patients déments (à des groupes, dans les étages). Elle est un mur blanc. Elle peut servir de figure de projection, de substitution, d'agression, d'identification (selon Petzold). La marionnette thérapeutique peut offrir des moments de bonheur, un rayon de soleil dans un paysage intérieur qui s'obscurcit.

Le joker

La marionnette thérapeutique ne doit pas se cantonner dans le ton particulier, que des gens de bonne volonté réservent exclusivement aux personnes âgées ou démentes. Ce ton exprime aussi bien une amabilité qu'un agacement éternels. La marionnette thérapeutique peut accepter son vis-à-vis d'égal à égal, réagir de façon immédiate et agir hors conventions.

Tu me pincas le nez ? Attends, j'attraperai aussi ta patate à toi!

Ce défi humoristique et aimable donne l'occasion de quitter les voies habituelles et d'aller vers un développement futur. Beaucoup de formes d'échanges sont possibles parce que la marionnette thérapeutique communique sans paroles.

Je conclus d'après les mimiques Monsieur D. qu'il veut me montrer quelque chose. Très concentré, il prend le pli de son pantalon à la hauteur de son genou et le tire vers le haut. Il me regarde et continue à monter et descendre le canon du pantalon, simulant presque un tour de magie.

Monsieur H. avec ses éternels monologues chuchotés ou Madame P. qui parle un langage constitué de fragments de mots et de lettres doubles. Quand on l'écoute, on peut deviner le sens grâce à l'intonation vive et la mimique, mais on ne peut pas vraiment la comprendre. Les deux aiment Lotti qui leur donne l'occasion de montrer leur tendresse et le besoin de communiquer, quelqu'un qui a du temps, qui est là, tout simplement.

Vieillir est le seul moyen pour ne pas mourir.

La force de l'habitude

Les habitudes consolent, elles sécurisent. Ce sont de petites îles dans une mer d'innombrables possibilités que la vie offre tous les jours : manger du fromage au petit déjeuner ou une tartine de confiture, commencer à lire le journal à la première ou à la dernière page, considérer sa journée comme ratée si on ne mange pas sa pomme à 10h ou si on ne boit pas son thé à 16h pile. Une quantité de détails structurent notre quotidien, nous donne le sentiment de maîtrise de notre existence individuelle.

La démence enlève la possibilité de donner un véritable sens et contenu aux actions. Dans notre société, cela veut dire être incapable de fournir des services qui vont de soi. Le sentiment de sa propre valeur est remis en question, desangoisses de toutes sortes s'installent. On ne peut plus se



Ob Du es glaubst oder nicht: Ich habe ein Herz. In den Trümmern der Geschichten der Demenzzkranken suche ich das Kind, das sie einmal waren. Dort treffen wir uns. / Tu peux le croire, j'ai un cœur. Dans les débris des histoires vécues par des personnes démentes, je cherche l'enfant qu'elles étaient. C'est là que nous nous rencontrons.

fier à sa propre perception. Les déments se sentent victimes et le sont toujours. Les proches et le médecin se muent en traîtres et ennemis. On ne peut pas saisir la maladie, mais on veut trouver des responsables pour les changements, p. ex. lors de l'entrée en institution. Ce qui reste sont les enveloppes vidées des habitudes.

Aujourd'hui était demain

Manger, boire

Quelque chose posé sur une assiette, veut dire manger, quelque chose dans un récipient veut dire boire. Le verre de thé dans la main gauche à la même signification que le verre avec des fleurs dans la droite.

Monsieur H. enlève les fleurs et boit l'eau avec plaisir.

Partenaires

Quand l'identité d'une personne est fortement marquée par un/e partenaire, l'idée de la vie à deux persiste, même lors d'une démence avancée. Le/la partenaire devient interchangeable, remplaçable.

Madame P., bien habillée et bijoutée, tapote le canapé à côté d'elle. Monsieur K. s'assied. C'est un des nombreux hommes que Madame P. a fait s'asseoir à côté d'elle au cours des ans. Elle les appelle tous du nom de son mari défunt. « D'abord, tu dois payer », dit-elle, « il faut payer les impôts ».

Monsieur D. se languit de sa femme bien-aimée. Il attend, le cœur rempli d'amour et de nostalgie, mais quand elle arrive, il ne la reconnaît pas.

Travail

« Être assidu » comporte une connotation positive pour les personnes de 80 ans ou plus. Celui qui est assidu est utile. Et celui qui est utile, mérite de l'amour et du respect. Dans les temps archaïques seulement celui qui était utile mangeait. L'institution offre des activités – plier du linge, remplir et ordonner des objets sur les étagères, aider et soigner les autres, apporter du thé ou rendre d'autres petits services.

A la recherche de son bureau, Monsieur K., plein d'espoir, ouvre grand toutes les portes de l'étage et crie ensuite sa déception. Jour après jour, années après année. Il finit par oublier ce qu'il cherche vraiment. L'ouverture des portes et les cris deviennent une action stéréotypée.

Madame B. dit : « Vous savez, je ne travaille plus qu'à mi-temps. Jeune, j'étais infirmière en salle d'opération, puis infirmière communale. Maintenant, je travaille uniquement quand on a vraiment besoin de moi. »

Symboles de compétences

Posséder un sac à main, des clefs, un journal, une montre (même arrêtée depuis longtemps) : des choses simples peuvent donner un sentiment de compétence et de maîtrise du quotidien, constitué de fragments de temps non reliés.

Madame D. et Madame A. chantent dans la chorale des personnes démentes. En secret, elles enfilent les maracas de papier mâché violets dans leurs sacs à main. « Tu emportes aussi le sucre ? » demande l'une à l'autre, puis elles se lèvent et sortent de la salle de la même façon qu'elles avaient jadis quitté un restaurant en emportant les enveloppes de sucre et les petits récipients de crème.

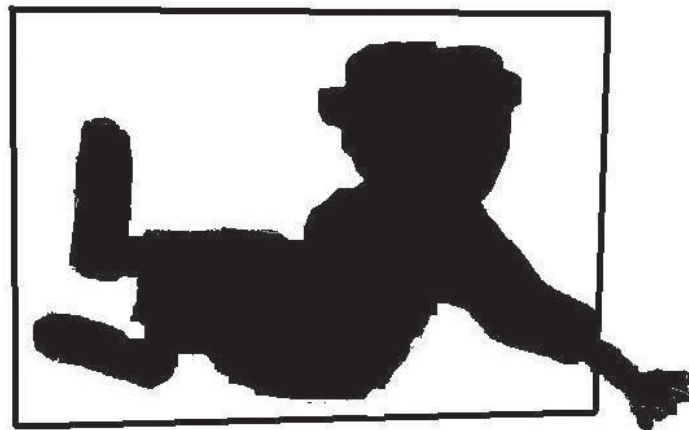
Sur l'autre rive – à la fin de l'arc-en-ciel

Une vieille légende raconte que celui qui creuse au pied de l'arc en ciel trouvera un trésor.

Le travail avec des personnes démentes – des personnes qui sont arrivées à la fin de leur arc de vie – correspond à



Meine Tieraugen ermöglichen meinem Gegenüber mich als das wahrzunehmen, was er sieht : mal bin ich ein Kind, mal bin ich ein Hund... aber immer gucke ich treu. / Mes yeux d'animal permettent à mon vis-à-vis de me percevoir selon son envie : je suis enfant ou chien, mais j'ai toujours mon regard fidèle.



Meine Erscheinungsform provoziert. Meine Kartoffelnase lädt ein zur Kontaktaufnahme, sprich: zum Hinein-zwicken. Meine ungestümen Haare verlocken zum Berühren, Tasten, Ordnen. Mein Körper lässt sich umarmen, ist weich, anschmiegsam. / Mon apparence provoque. Mon nez en patate invite à la prise de contact, il s'attend à être pincé. Mes cheveux en bataille se laissent volontiers toucher, tâter, ordonner. Mon corps se laisse embrasser, il est mou et souple.

cette promesse. Je vis souvent des moments d'authenticité et de clarté et malgré leur fugacité, ces moments en valent certainement la peine.

Madame D. « Si la vie était une carte de menu au restaurant et si on pouvait choisir, je prendrais beaucoup de ça, un peu de ceci, mais rien du tout de cela. »

Madame B. chuchote confidentiellement : « De mon œil droit, je vois des choses qui n'existent pas, des soldats en marche, des chevaux... » Nous discutons, si elle peut voir le passé avec cet œil, ou l'intérieur de sa tête avec ses souvenirs, ou l'avenir. Madame B. rigole en pensant à cela.

De tels moments et situations comiques arrivent souvent et se transforment en moments merveilleux, quand une véritable hilarité peut être partagée par tout le monde. Les personnes démentes ne me connaissent pas personnellement. Sans marionnette, je suis une personne parmi les autres. La marionnette m'attribue mon rôle spécial. Je n'appartiens pas aux soignants. J'apprends d'autres histoires, je vis d'autres rencontres. La marionnette permet un accès immédiat, direct, sans détours. C'est la marionnette qui ouvre les portes. La marionnette est souvent perçue comme un personnage avec sa propre vie, détaché de moi et indépendant.

L'éternelle quête de son chez soi

Beaucoup de personnes démentes sont poussées par la quête de leur foyer perdu, quête de leur identité. « En fait, je suis déjà décédée, » dit Madame B. un soir.

« Je suis morte depuis de nombreuses années » .

Aucune explication ne peut aider ici. Alors c'est Lotti qui tend la main et serre celle de Madame B. acceptation et partage du moment.

Contact : www.figuretheater-maya-silfverberg.ch

Buch

Therapeutisches Puppenspiel in der Gruppenarbeit

Nach «Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels» und «Traumatherapie und Puppenspiel» hat Gudrun Gauda anfangs 2010 eine neue Publikation herausgegeben, in der sie der Frage nachgeht, wie die ursprünglich für die Einzelarbeit entwickelte Methode des therapeutischen Puppenspiels mit den besonderen Anforderungen der Gruppenpsychotherapie verbunden werden kann. Bereits in ihren einleitenden Grundgedanken, wo sie die gruppentherapeutisch wirksamen Faktoren differenziert aufzeigt, wird deutlich, wie viel Vorüberlegungen, Strukturierung, Regeln und Rituale nötig sind, damit typische Ziele der Gruppentherapie wie verbesserte Kommunikation, Entwicklung des sozialen Miteinanders und Kontaktverhalten wirkungsvoll anhand des therapeutischen Puppenspiels gefördert, erfahren und geübt werden können. Elf Beiträge engagierter PionierInnen gewähren Einblick in eine breite Palette praktischer Erfahrungsbeispiele; unterschiedlichste, auf die Arbeitsfelder und Gruppenteilnehmer abgestimmte Modelle werden vorgestellt. Spannend und inspirierend ist die Vielfältigkeit der Einsatzgebiete: das therapeutische Puppenspiel in Gruppen in der Erwachsenen-Psychiatrie, in der Arbeit mit alkoholkranken Jugendlichen und jungen Erwachsenen, in einer Frauenhaftanstalt, mit verhaltensauffälligen Kindern aus teilstationären Einrichtungen, in sozialpädagogischen Tagesgruppen, in psychologischen, ergotherapeutischen und heilpädagogischen Praxen, in Theaterwochen mit praktisch bildungsfähigen Kindern sowie in der Schule als Präventionsprojekt bzw. als Projekt zur Zusammenführung einer zerstrittenen Schulklasse. Offen wird über Hürden sowie über die enorme Arbeitsintensität berichtet – etwa wenn es darum geht, Kinder mit Bindungsstörungen oder Erwachsene mit Persönlichkeitsstörungen in einen Gruppenprozess einzubinden, aber auch, wie es den Puppen immer wieder gelingt, der Gruppe Probleme abzunehmen und Entwicklungsschritte anzubahnen. Interessant ist auch, dass viele der Berichte die Einbindung des therapeutischen Puppenspiels in Institutionen veranschaulichen. Zudem machen die aus Österreich, Deutschland, Luxemburg und der Schweiz stammenden VerfasserInnen die erfreuliche Verbreitung des therapeutischen Puppenspiels über die nationalen Grenzen Europas deutlich. Ein lesenswertes Buch, das allen eine Hilfe sein möchte, die mit therapeutischem Puppenspiel in Gruppen arbeiten.

Gudrun Gauda (Hrsg) 2010, Therapeutisches Puppenspiel mit Gruppen. Berichte aus der Praxis. Verlag Books on Demand GmbH, Norderstedt ISBN 970-3-8391-2315-7



livre

Brigit Oplatka

Thérapie par la marionnette et travail de groupe

Gudrun Gauda a déjà publié deux livres : « Théorie et pratique de la thérapie par la marionnette » et « Thérapie des traumatismes par la marionnette ». (voir article en allemand pour les titres). Début 2010, elle sort une publication sur les liens possibles entre les exigences d'un travail de groupe et la méthode de la thérapie par la marionnette, à l'origine développée pour un travail individuel. Dans ses réflexions fondamentales, elle montre les différents facteurs garants de l'efficacité d'une thérapie de groupe. Il faut beaucoup de considérations préliminaires, de structures, de règles et rituels pour atteindre, encourager et exercer avec efficacité les objectifs typiques d'une thérapie de groupe : une meilleure communication, le développement d'une cohésion sociale et un comportement favorisant les contacts. Onze articles par des pionniers engagés, relatant des expériences vécues, présentent un grand éventail d'exemples pratiques et de modèles adaptés aux domaines d'application et aux participants des groupes. La diversité de ces domaines inspire et passionne : groupes d'adultes en psychiatrie, travail avec des adolescents et jeunes adultes alcooliques, prison pour femmes, semi-institution avec des enfants aux comportements inadéquats, groupes socio-pédagogiques de jour, cabinets d'ergothérapie et de pédagogie curative, semaines de théâtre avec des enfants capables d'apprendre par la pratique, ainsi que prévention dans des écoles, p.ex. pour ressouder une classe en dispute. Souvent, les obstacles à surmonter et l'énorme intensité de travail sont rapportés, p.ex. quand il s'agit de faire participer à une démarche de groupe des enfants asociaux ou des adultes avec des troubles de la personnalité. Mais on relève également de la capacité de la marionnette d'assumer les problèmes d'un groupe et d'initier de nouveaux développements. L'origine des auteurs – Autriche, Allemagne, Luxembourg et Suisse – prouve la propagation réjouissante de la thérapie par la marionnette au-delà des frontières nationales en Europe. Ce livre mérite d'être lu ; il peut aider toute personne qui travaille en thérapie avec des groupes.

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 semestrielle
figura ISSN 1021-3244, N° 63 18. Jahrgang, 1. Heft

figura N°65 Redaktionsschluss / Dernier délai
pour manuscrits 15. Dezember/décembre 2010
figura erschien / a paru de 1960–1992

als / sous le titre de «Puppenspiel+Puppenspieler»,
« 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

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 repré-
sentent pas nécessairement la position de la
rédaction.

Vereinigung / association

Präsident / président

Sergio Muggli, Ettenhauserstr. 44,

8620 Wetzikon, T 044 930 43 57

Zentralstelle / secrétariat Barbara Weibel

Neue Steig 2, CH-9100 Herisau

T 071 350 11 15

Postcheck-Konto 84-1065-3

Bankverbindung / banque Migros Bank

8401 Winterthur (Konto/compte N°

802.178.4/02)

info@unimasuisse.ch, 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 Fr. 160.– (davon Fr.

70.– an Therapieverein) / Marionnettes et Thérapie

140.– (dont 50.– pour l'association des théra-

peutes)

Prof-Bühnen / compagnies

professionnelles Fr. 200.–

Feste Häuser / théâtres Fr. 250.–

Vereine / associations Fr. 250.–

Gönnermitglieder / membres soutien ab/dès Fr. 200.–

Internationaler Mitgliedschaftsausweis / carte

d'adhérent au niveau international

Gratis: muss im Sekretariat angefordert werden /

gratuit : doit être commandé au secrétariat.

diverses

Auszeichnung

Das Figurentheater Michael Huber wurde im Rahmen des 14. Weltfestivals der Puppenspielkunst in Prag mit dem Kinderpublikumspreis für die Inszenierung «mit Zirkus Huketi unterwegs» (siehe Figura Nr. 57 1/07) ausgezeichnet.

Ausstellungen

FigurenKofferWelten

Streitlustige Riesen, stöckelschuhtragende Hexen, verwunschene Blumen und schlaue Helden – eine Reise in die Märchen- und Zauberwelten der Töss-taler Marionetten. Während ihres Jubiläumjahres (25 Jahre) erhalten die Töss-taler Marionetten die Gelegenheit, die Figurenspele aus ihrem Repertoire während zwei Wochen (17. November bis 1. Dezember 2010) im Theater Stadelhofen in Zürich aufzuführen. Begleitend wird eine Ausstellung für Besucher ab 5 Jahren realisiert, welche den Werdegang und die Werke mittels Objekten, Figuren und Plakaten veranschaulicht. Dabei sollen die Koffer, in denen die Figuren an ihren jeweiligen Auftrittsort transportiert werden, eine besondere Rolle spielen.

www.theater-stadelhofen.ch

Musée Suisse de la Marionnette in Fribourg

Christine Vachoud (neues Vorstandsmitglied der Unima Suisse) feiert mit ihrem «Théâtre couleurs d'ombres» zehnjähriges Jubiläum. In Fribourg ist ihrer Arbeit bis zum 3. Oktober eine Ausstellung gewidmet.

«Die Tiere unserer Sammlung» ist eine weitere Präsentation, welche vom 8. Oktober 2010 bis 10. Januar 2011 zu besichtigen ist.

www.marionnette.ch

35

divers

Prix

Lors du 14e festival mondial de la marionnette à Prague, Michael Huber a reçu le prix du public enfantin pour son spectacle « En route avec le cirque Huketi » (voir figura 57 1/07)

Expositions

FigurenKofferWelten (mondes, marionnettes, valises)

Des géants combatifs, des sorcières en souliers à talons aiguille, des fleurs enchantées et des héros malins invitent au voyage dans le monde de contes et de magie des Töss-taler Marionetten. Pendant deux semaines (17 novembre – 1er décembre 2010), à l'occasion de son 25e anniversaire, la compagnie présentera des spectacles du répertoire au Theater Stadelhofen à Zurich. Une exposition pour spectateurs à partir de 5 ans montrera la création des spectacles par des objets, des marionnettes et des affiches. Les valises utilisées pour le transport des marionnettes y joueront un rôle particulier.

www.theater-stadelhofen.ch

Musée Suisse de la Marionnette à Fribourg

Christine Vachoud (nouveau membre du Comité d'Unima suisse) fête les dix ans de sa compagnie « Théâtre couleurs d'ombres ». Jusqu'au 3 octobre 2010, une exposition est consacrée à ses créations.

A partir du 8 octobre 2010 au 10 janvier 2011, se tiendra l'exposition « Les animaux de notre collection »

www.marionnette.ch

unimasuisse

Vereinigung Puppen- und Figurentheater

Professionelle Bühnen
Nebenberufliche Bühnen
Therapeutisches Puppenspiel

- Nationales Zentrum des Dachverbands UNIMA
- Überregionales und sprachübergreifendes Netzwerk für Erfahrungsaustausch und professionelle Belange
- Aus- und Weiterbildung in Figurenspiel und -Therapie
- Aktuelle Informationen per Rundbrief und E-Mail
- Fachzeitschrift « figura »
- Interessenvertretung beim Bund
- Austausch mit anderen kulturellen Verbänden und Institutionen
- Auslandkontakte
- Sozialberatung

Association pour le Théâtre de Marionnettes

Compagnies professionnelles
Compagnies amateurs
Thérapie par la marionnette

- Centre national de l'UNIMA
- Réseau suprarégional et intralinguistique pour échanges d'expériences et intérêts professionnels
- Ateliers et formation pour marionnettistes et thérapeutes
- Informations d'actualité par lettre circulaire et courriel
- Revue spécialisée « figura »
- Représentation des intérêts auprès de la Confédération
- Echange avec associations culturelles et institutions diverses
- Contacts avec l'étranger
- Conseil pour assurances sociales

Neue Adresse
Nouvelle Adresse
Neue Steig 2
9100 Herisau
+41 71 350 11 15
info@unimasuisse.ch
www.unimasuisse.ch

