TEATR LALEK

Nr 3/78/2004

ISSN 0239-667

TEATR LALEK

Nr 3/78/2004

ISSN 0239-

Niemiecki teatr lalek
Numer specjalny

Deutsches Figurenthea
Sonde

Z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
Mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit

Od redakcji/Aus der Redaktion – Lucyna Kozień

Moi przyjaciele – Niemcy/Meine Freunde – die Deutschen – Henryk Jurkowski

Niemieckie sceny lalkowe. Uwagi wstępne/Einleitung/Über die deutsche Puppentheaterszene – Silke Technau

Spacer po niemieckich scenach marionetkowych/Spaziergang durch die Landschaft des derzeitigen deutschen Marionettentheaters – Stephan Schlafke

Lalki. Muzyka. Teatr/Figuren. Musik. Theater – Silke Technau

Dni w Białymstoku/Jüngste Tage in Białystok

- Until Doomsday – Charlotte Wilde, Michael Vogel
- Sen o Doomsday/Doomsday Traum – Michael Vogel
- Trzy lekcje, czyli romantyczny Holender/Drei Lektionen oder der romantische Holländer – Marcin Bartnikowski

Współczesny teatr cieni w Europie/Das zeitgenössische internationale Schattentheater in Europa – Rainer Reusch

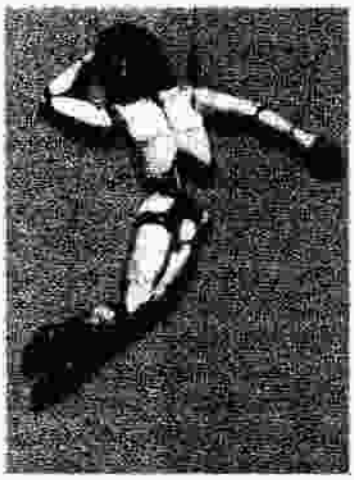
Kształcenie artystów lalkarzy/Ausbildung zum Puppenspieler – Stephan Schlafke

Oddziaływanie lalki/Die Wirkung der Puppe – Frieder Paasche

Festiwale – regionalna różnorodność/Festivals – regionale Vielfalt überall in Deutschland – Stella Jabben, Christiane Klatt, Silke Technau, Rosi Brauns

Czasopisma w Niemczech/Periodika in Deutschland – P. K. Steinmann

Stan spoczynku/Unruhestand – Rudi Strauch



Na okładce/Titelbild:
Naturalnej wielkości marionetka z ***O teatrze marionetek*** Kleista/lebensgroße Marionette aus ***Über das Marionettentheater*** (Kleist), Gregor Seyffert und Compagnie, Berlin

Wewnętrzna strona okładki/Bild Innenseite vorn:
Projekty do ***Fausta***/Entwürfe für ***Faust***, Stefan Fichert, Puppet Players, Gauting

Od redakcji

W ciągu 30 lat, od 1974 do 2004 roku, na Międzynarodowych Festiwalach Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej swoje przedstawienia prezentowały 23 teatry niemieckie. Do wyjątku należała kolejna edycja festiwalu bez udziału zespołu teatralnego z byłej NRD lub byłej RFN. W tym czasie wiedza polskiego środowiska lalkarskiego o niemieckim teatrze lalek kształtowała się w zasadzie poprzez pryzmat występów tych grup teatralnych, chociaż artyści i teatry niemieckie uczestniczyły od czasu do czasu także w innych polskich festiwalach, m.in. w Białymstoku, Toruniu i Łodzi. Mniej więcej od lat 90. częstsze stały się występy gościnne grup niemieckich w Polsce, m.in. organizowane za pośrednictwem Instytutu Goethego. Zespoły polskie brały też udział w festiwalach niemieckich (np. w Brunszwiku, Bochum, Monachium, Schwäbisch Gmünd, Magdeburgu, Erfurcie i in.), gdzie miały okazję oglądać spektakle niemieckich teatrów. Jednak mimo to, a także mimo naszego bliskiego sąsiedztwa i nieporównywalnego w odniesieniu do lat poprzednich otwarcia na świat, ciągle za mało znamy współczesny niemiecki teatr lalek. Tymczasem zmiany, jakie w nim zachodzą, nowi twórcy wyznaczający kierunki artystycznych poszukiwań i rozwoju w dziedzinie szeroko rozumianego teatru lalek, dokonania grup teatralnych i stowarzyszeń pielęgnujących dorobek lalkarskich pokoleń – wszystko to zasługuje na naszą uwagę, dlatego też zrodziło myśl wydania specjalnego numeru „Teatru Lalek".

Pomysł zyskał aprobatę i wsparcie finansowe Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, a naszym partnerem w przedsięwzięciu została redakcja „Das andere Theater" i niemiecki ośrodek UNIMA kierowany przez Stephana Schlaike. Również Düsseldorfer Marionettentheater z dyrektorem Antonem Bachleitnerem, Spende des Düsseldorfer Marionettentheaters oraz Zuschuß der Staatskanzelei Nordrhein-Westfalen włączyły się w realizację projektu, biorąc na siebie część zobowiązań finansowych.

Mamy nadzieję, że aktualnie prezentowany – polskim i niemieckim czytelnikom – specjalny numer „Teatru Lalek" stanie się nie tylko ważnym przyczynkiem do wiedzy o niemieckim teatrze lalek, ale też źródłem artystycznych inspiracji, zachętą do bliższej współpracy i być może wspólnych projektów teatralnych.

Autorem pomysłu numeru specjalnego jest redakcja „Teatru Lalek", koncepcja i problematyka prezentowana czytelnikom to wynik uzgodnień redakcji polskiej i niemieckiej. Wybór niemieckich autorów, opracowanie i przygotowanie do druku tekstów niemieckich oraz zapewnienie większości materiału ilustracyjnego należało do redakcji „Das andere Theater". Pozostałe prace redakcyjne – opracowanie przekładów tekstów na język polski, opracowanie redakcyjne i graficzne całości numeru, redakcja techniczna etc., jest rezultatem pracy redakcji „Teatru Lalek". Skład i druk numeru zostały wykonane w Polsce. ■

Lucyna Kozień
Redaktor naczelna
„Teatru Lalek"

Hermann, Theater im Wind, Kohlenhof

Aus der Redaktion

Von 1974 bis 2004 haben 23 deutsche Theater ihre Inszenierungen auf dem internationalen Puppentheater-Festival in Bielsko-Biała präsentiert. Es ist also fast nie vorgekommen, dass Ensembles aus der ehemaligen DDR und BRD an dem Festival nicht teilgenommen hätten. In diesen Jahren erwarben die polnischen Puppenspieler vor allem hier ihre Kenntnisse über deutsches Puppentheater, darüberhinaus haben deutsche Künstler und Theater auch an den Festivals u.a. in Białystok, Toruń und Łódź teilgenommen. Seit den 90er-Jahren fanden deutsche Gastspiele in Polen, u.a. veranstaltet vom Goethe-Institut, häufiger statt.

Polnische Gruppen wiederum haben auch an deutschen Festivals u.a. in Braunschweig, Bochum, Schwäbisch Gmünd, Magdeburg teilgenommen, wo sie auch die Möglichkeit hatten, deutsche Inszenierungen zu sehen.

Trotz dieser Begegnungen, trotz unserer Nachbarschaft und einer Öffnung der Welt, wie man sie mit der Zeit davor nicht vergleichen kann, sind unsere Kenntnisse über das deutsche Puppentheater immer noch nicht ausreichend. Die Änderungen in diesem Genre, neue Künstler, die die Richtungen der künstlerischen Suche und Entwicklung im Bereich des breiten Begriffes von Puppentheater bestimmen, die Leistungen der Theaterensembles und der Vereine, die das Medium pflegen und fördern – dies alles hat unser Interesse geweckt und führte zu der Idee, das vorliegende Sonderheft des „Teatr Lalek" herauszubringen.

Diese Idee wurde akzeptiert und gefördert von der Stiftung der deutsch-polnischen Zusammenarbeit, unsere Partner waren die Redaktion der Zeitschrift „Das andere Theater" und das deutsche UNIMA-Zentrum unter der Leitung von Stephan Schlafke. Das Düsseldorfer Marionettentheater sowie die Staatskanzlei Nordrhein-Westfalen haben das Projekt ebenfalls finanziell unterstützt.

Wir hoffen, dass das – sowohl polnischen als auch deutschen Lesern präsentierte – Sonderheft des „Teatr Lalek" ein wichtiger Beitrag über deutsches Puppentheater ist sowie zu einer Quelle künstlerischer Inspiration wird und zu weiterer Zusammenarbeit und vielleicht gemeinsamen Theaterprojekten ermutigt.

Die Idee zu diesem Sonderheft stammt von der Redaktion des „Teatr Lalek". Konzept und Schwerpunkte sind Arbeitsergebnisse aus den Gesprächen beider Redaktionen. Die Auswahl der Autoren, die Bearbeitung der Texte und die Auswahl eines Großteils der Abbildungen waren Aufgabe der deutschen Redaktion. Die übrigen redaktionellen Arbeiten – Übersetzungen, technische und grafische Arbeiten usw. – führte die polnische Redaktion durch. Der Satz und Druck des Heftes wurde in Polen ausgeführt. ■

Lucyna Kozień
Chefredakteur
„Teatr Lalek"

Dziecko słońca/Sonnenkind, Puppentheater Magdeburg

Momo, Theater Palette/Theater Kubanka Heinsberg

Moi przyjaciele – Niemcy

Henryk Jurkowski
Profesor Akademii Teatralnej w Białymstoku, teatrolog, krytyk teatral

Znajomość sąsiadów jest sprawą równie potrzebną, co korzystną. Na ogół ich się po prostu zna i tylko okolicznościowa refleksja każe zapytać: jak to było? Nasze lalkarskie kontakty sięgają czasów, kiedy przez Polskę wędrowali do Rosji niemieccy lalkarze i po drodze grywali w naszych miastach. To zresztą od nich przejęliśmy nazwę *szajnekatarynka*, chociaż odpłaciliśmy się, przekazując im na stałe głośnego lalkarza saksońskiego Boneschky'ego, który zyskał sławę swoim *Faustem*.

Czas Trzeciej Rzeszy doprowadził nas jednak do konfrontacji. Dotyczy to także lalkarstwa. Organizacja Kraft durch Freude popierała propagandową działalność przygraniczną, my zaś korzystaliśmy z teatru lalek w Opolu czy Olsztynie, by wzmocnić poczucie narodowe mieszkających tam Polaków. Niemniej Jan Izydor Sztaudynger, popularyzator teatru lalek, był zafascynowany lalkami niemieckimi i próbował na ich przykładzie zaszczepić w Polsce na stałe postać Kubusia, na wzór Kasperle.

Oczywiście wspomniana wyżej konfrontacja trwała w dalszym ciągu w czasie wojny. Max Jacob oraz inni lalkarze niemieccy dawali przedstawienia dla żołnierzy na terenach okupowanej Polski, a my odpowiadaliśmy spektaklami satyrycznymi w konspiracji, w domach, w więzieniach, oflagach i w obozach koncentracyjnych. A jak zapewne powszechnie wiadomo, na zaproszenie Muzeum Lalkarskiego w Berlinie mogliśmy przedstawić naszą dokumentację tych dziel na wystawie *Front Puppen Theater. Puppenspieler im Kriegesgeschehen* (1997–1998). Oczywiście była to retrospekcja, podjęta już w czasie, kiedy wojenne urazy zostały, ale straciły w dużym stopniu swój emocjonalny wymiar. Poza tym nowymi kontaktami pisaliśmy już nową historię naszych sąsiedzkich stosunków.

Naturalnie, z przyczyn politycznych te pierwsze kontakty dokonały się na terenie Niemiec Wschodnich. Były to pierwsze lata po śmierci Stalina. Wśród wielu przedstawień, które tam oglądałem wraz z międzynarodową grupą gości, największe wrażenie zrobiły na nas występy Carla Schrödera, ku niezadowoleniu organizatorów spotkania nastawionych na sukces „teatru socjalistycznego". Był to dla mnie początek długiej przyjaźni z Carlem. Wraz z Henrykiem Rylem zrobiliśmy też wszystko, by władze zaprosiły jego Puppentheater na występy w Polsce. Recepc przedstawień pokazywanych w d lat po zakończeniu wojny była mita. Jeszcze większe wrażenie na nas wysoka osobista kultura Schrödera. Wielki artysta.

Zmiany polityczne spowod wystąpieniem Chruszczowa po na rozszerzenie naszych kontakt motorem ich była uaktywniona na UNIMA. Z okazji jej VII Kongresu szawie gościliśmy znakomity zes Klappe, wywodzący swe obrazy gardowej plastyki, a jednocześnie mujący trudne polityczne Zachwytom krytyki nie było koń to w owym czasie teatr unikalny europejskiej.

Przełom lat pięćdziesiątych i dziesiątych był okresem świetneg woju teatru polskiego. Dało to do występów polskich teatrów w czech Zachodnich. W dużym s była to zasługa Harro Siegla, wyb lalkarza, a także organizatora Ty Teatru Lalek w Brunszwiku. Obe Polski na tym festiwalu inaugu przedstawienie folklorystyczne z tologią chrześcijańsko-góralską *tale muzykancie, czyli Jak góral się do nieba* Teatru Lalka z Wa w reżyserii Jana Wilkowskiego. ten był wielkim wydarzeniem teat ocenionym wysoko przez organiz festiwalu i krytykę. Harro Siegel dużym wrażeniem przemian w teatrze lalek. Pod wpływem kon wego (1962) przemówienia K Mazur, w którym uzasadniała ona bę łączenia środków lalkarskich z kami aktorskimi, Siegel sam podj

temat, a swój esej wraz z esejem Mazur włączył do bibliofilskiej, dziś mało znanej publikacji *Puppenspiel als Zauberschlüssel* (Teatr lalek kluczem do magii), wydanej w Brunszwiku w latach sześćdziesiątych.

Ale nie były to jedyne drzwi do Niemiec Zachodnich. Z okazji kongresu UNIMA w Monachium w roku 1966 w mieście tym wystąpił Teatr Miniatura z Gdańska z wielką inscenizacją *Legend Zodiaku* Natalii Gołębskiej. Spektakl z wielkim rozmachem pokazywał kosmos i personifikacje gwiazdozbiorów. „Ależ to nie *Puppenspiel* – powiedział jeden z zachwyconych widzów – to po prostu *Theater*".

W ten sposób zaczęły się kształtować nasze kontakty z niemieckimi lalkarzami o różnych opcjach politycznych i artystycznych. Lalkarze ze Wschodnich Niemiec byli pod znacznym wpływem estetyki Obrazcowa i na nawiązanie bliższej współpracy musieliśmy czekać do czasu pojawienia się nowego pokolenia twórców, którzy nie byli obciążeni przeszłością i mieli większą swobodę w poszukiwaniu własnej estetyki. Pochlebiamy sobie, że to u nas na festiwalu solistów w Białymstoku Peter Waschinsky rozpoczął swoją wielką karierę, prezentując wraz z Dietrichem K. Marksem sztukę *Dwie Marysie*, urzekającą wspaniałym, pięknym językiem wizualnej metafory.

Lalkarze Wschodnich Niemiec często byli reprezentowani przez działaczy, którzy współpracowali z nami w ramach UNIMA. Było wśród nich wielu doktrynerów, dlatego życzliwie i z przyjaźnią wspominam tych ludzi, którzy umieli zachować się, przynajmniej wobec nas, neutralnie, bez akcentów politycznych. Zaliczam do nich Rolfa Mäsera, a przede wszystkim Horsta Wandreya z Henschelverlag, który z racji wydania wielu publikacji pod szyldem UNIMA ma ogromne zasługi dla międzynarodowego teatru lalek.

Lalkarze z Niemiec Zachodnich nie odwiedzali nas często. Więcej inicjatywy wykazali działacze teatralni, którzy zabiegali o informacje lub współpracę. Do nich należał twórca Instytutu Teatru Lalek w Bochum – Fritz Wortelmann. To on publikował informacje o polskim teatrze (w tym o świetnych przedstawieniach Jana Wilkowskiego) i jego estetyce. Po śmierci F. Wortelmanna pałeczkę przejął Jürgen Klünder, który entuzjastycznie recenzował występy Wrocławskiego Teatru Lalek z jego przedstawieniami dla dorosłych (sztuki według Kafki, Goethego i Witkiewicza).

Ważną inicjatywą wykazał się także założyciel Holzköppe, Karl Magersuppe ze Steinau, który jako pierwszy zaprosił do siebie wystawę polskich lalek. Później cieszyła ona widzów w wielu europejskich krajach. Chcę także wspomnieć archiwistę Günthera Schnorra z Lüdenscheid, który zaopatrywał mnie w kopie niedostępnych, a cennych niemieckich książek z zakresu teorii i historii teatru lalek. Pomoc w moich badaniach historycznych, a w szczególności w badaniach nad teatrem Trzeciej Rzeszy, okazał mi krytyk, historyk i wydawca – Hans Richard Purschke.

Te rzadkie kontakty znacznie się zdynamizowały dzięki naszym festiwalom w Białymstoku i w Bielsku-Białej. I tak na festiwalu solistów w Białymstoku występowali Albrecht Roser (1972) oraz Barbara i Peter Ketturkat (1980). Pierwszy w charakterze mistrza, drudzy w charakterze uczestników konkursu. Tak samo jak Waschinsky i Marks wyjechali z nagrodą za klasyczne już dzisiaj przedstawienie *Keine Angst vom Großen Tieren*.

Moje kontakty z Albrechtem Roserem bardzo szybko nabrały cech autentycznej przyjaźni. Wynikało to nie tylko z mojego podziwu dla jego sztuki, ale też z długich rozmów *Niemca z Polakiem* i *Polaka z Niemcem*. Dotykaliśmy różnych bolesnych spraw i objaśnialiśmy na nowiska. I wtedy nikły coraz nasze kostiumy, a ujawniała się cza natura. I tak było dobrze.

Późniejsze kontakty miały już rakter. Chodziło w nich bowie tworzenie wspomnianych tu czeń w pracy artystycznej. Bl była sztuka Enno Podehla, któ teatr myślący, a jednocześnie metaforyczny. Łatwo nawiązali współpracę, co dało rezultaty ci częstych występów teatru go na festiwalu w Brunszwiku bowiem przejął nad nim pieczę.

Ale wszystko zaczęło się sku-Białej, które gościło teatr w roku 1984 i w roku 1986. Te za drugim razem przywiózł on *Hermanna*, człowieka żyjącego ale karanego przez okrutny woje tekst za jego ludzkie uczucia, niemieckich ze wschodu i zacho lo w Bielsku-Białej wiele i miały małty charakter: od dawnych wędrownych po zespoły ekspe jące. Wśród przedstawień o now ce znajdujemy niezwykle inte spektakl Puppentheater Neu burg, który pokazał na festiwa *Pannę Julię* Augusta Strindber tegrując postaci sceniczne, a s zentując wizualnie (z pomocą cząstkę biologiczną, przy zacho aktorów warstwy psychicznej.

Ze względu na wypadki p w Polsce na początku lat osie tych ujawniło się ponownie zagad

Teatr o teatrze/Theater über Theater, Die Rote Faden, Braunschweig

FOTO: ULRICH OTTE

Wilhelm Busch i skutki muzyki Wilhe
und die Folgen der Musik. Düsseldor
nettentheater

– ale jakże inaczej – naszych wzajemnych relacji w płaszczyźnie narodowej i ludzkiej. Wprowadzenie przez władze komunistyczne stanu wojennego, dla stłumienia działań Solidarności, i wieść o trudnych warunkach życia w Polsce spowodowały natychmiastową reakcję naszych niemieckich przyjaciół. Otrzymywaliśmy od nich wspomagające nas przesyłki artykułów codziennego użytku. Szczególnie aktywni w tej sprawie byli Harro Siegel oraz lalkarka z Westfalii Heidi Lohmann, moja wieloletnia przyjaciółka. Zachowujemy ich we wdzięcznej pamięci, choć przecież umieliśmy zaciskać zęby w trudnych sytuacjach. Ich akcja w gruncie rzeczy miała dla nas większe znaczenie moralne niż materialne.

Wracajmy jednak do teatru. Albrecht Roser cieszył się w Polsce estymą całego lalkarskiego środowiska. Na wieść, że podjął także prace reżyserskie, Teatr Arlekin w Łodzi poprosił go o wystawienie *Historii o żołnierzu* z muzyką Strawińskiego, które to przedstawienie zapisane zostało z uznaniem w kronikach Arlekina. Nasze kontakty (moje i Albrechta) zacieśniły się z racji wspólnych działań dydaktycznych. W Sewilli, gdzieś w połowie w lat osiemdziesiątych, uzupełniałem jego praktyczne zajęcia wykładami teoretycznymi. Potem Albrecht zaprosił mnie na gościnne wykłady na wydziale lalkarskim Akademie der Darstellende Kunst w Stuttgarcie, którą tam założył, a następnie przekazał w ręce Wernera Knoedgena. Moje seminaria w Fachrichtung Figurentheater trwały przez kilka lat. Spotkałem się z dużą sympatią studentów, jeszcze teraz przysyłają mi zaproszenia na swoje przedstawienia, a już szczególną radość sprawia mi Michael Vogel, który wspomina często naszą stuttgarcką współpracę.

Kontakt ze szkołą stuttgarcką nie zaowocował jednak bliższą współpracą między szkołami lalkarskimi niemieckimi i polskimi. Spotkania, które odbywają się u nas w Białymstoku i Wrocławiu, częściej są obsadzane przez wydział lalkarski Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch" z Berlina. Szkoły różnią się zarówno metodami pracy, jak i przyjętymi przesłankami teoretycznymi. Szkoła berlińska w ostatnim okresie kontynuowała pewne koncepcje Brechta, opracowane na jej użytek przez Konstancę Kavrakovą-Lorenz. Jej teoria znana jest u nas, tak samo jak i teoria Wernera Knoedgena ze Stuttgartu, która z kolei w swych założeniach jest bardziej otwarta. Niewątpliwie jakimś komentarzem do programów szkół niemieckich jest fakt, że absolwent szkoły w Stuttgarcie Michael Vogel zrealizował w bieżącym roku przedstawienie dyplomowe ze studentami w Białymstoku. Szkoła białostocka przewiduje również współpracę z Frankiem Soehnlem.

Duże zainteresowanie współpracą z teatrami niemieckimi wykazywały nasze teatry z miast zachodniej Polski, jak Szczecin czy Wrocław. W tym względzie szczególną aktywność ob
sław Hejno, dyrektor Wrocł
Teatru Lalek. Wystawił on m.
1996 sztukę o *Jadwidze* z
madrej żonie polskiego księci
łej do nas z Niemiec. W dwa l
zrealizował sztukę Dietmara M
meteusz. Müller i Hejno zamie
wić tę sztukę w Teatrze Lalek
Niestety, przedwczesna śmie
na to nie pozwoliła. Hejno zre
u siebie we Wrocławiu. Obie w
tu sztuki pokazywał następnie
lach w Niemczech.

Na naszą wspólną, teraz ju
sąsiedzką, ale i europejską,
patrzę z wielkim optymizm
tkania lalkarskie w Polsce o
teraz przedstawiciele średnie
dego pokolenia. Wielkim zain
niem cieszy się wspomniany
Kristiane Balsevičius zdobyła
nagrodę na festiwalu w Łodz
nagrodę na ostatnim festiwa
sku-Białej (2004) otrzymał Fig
ter z Meiningen ze swoim
przedstawieniem o *Dzielny*
nym żołnierzyku według A
A w Niemczech? Oczywiście
nasze teatry z zachodniej czę
które realizują tak zwane um
ralne. Cieszy nas również, że
Teatru Cieni w Schwäbisch G
teresowane jest współpracą
eksperymentatorem w dzied
lla – Tadeuszem Wierzbickim.

Czy w tym względzie ma
życzenia poza tym, że mogli
tensyfikować naszą współp
może powinniśmy zadbać o
naszego repertuaru. Dawno
śmy sztuki Franza Pocciego,
czasie popularne były utwo
ma Knautha (*Książę Portuga*
da Preusslera (*Malutka cza*
dziś często sięgamy do *Mon*
ela Endego. Czy grane są po
ki w niemieckich teatrach –
które reżyserowali polscy reż
jak Wiesław Hejno (*Szewczy*
ka w teatrze drezdeńskim) – o
sztukach nie wiemy? Na pewn
nieją. Przykładem niech będz
cja opowiadania Witolda Got
Chuligan w Teatrze Kobalt w B
znaczy, że powinniśmy wymie
macje, powinniśmy o sobie je
cej *wie* dzieć. I temu ma służy
numer "Teatru Lalek".

Meine Freunde – die Deutschen

Henryk Jurkowski
Professor an der Akademia Teatralna Białystok, Theaterwissenschaftler, Kritiker

Die Bekanntschaft der Nachbarn ist etwas Notwendiges und Vorteilhaftes. Meistens kennt man sie einfach, und nur die gelegentliche Betrachtung lässt fragen: Wie kam es dazu?

Unsere Beziehungen gehen auf Zeiten zurück, als die deutschen Puppenspieler durch Polen nach Russland zogen und unterwegs in unseren Städten zu spielen pflegten.

Von ihnen übernahmen wir übrigens den Begriff *szajnekatarynka**. Wir dagegen überließen ihnen für immer den berühmten sächsischen Puppenspieler Boneschky, der mit seinem *Faust* an Ruhm gewann.

Die Zeit des Dritten Reiches führte uns jedoch zur Konfrontation – auch was das Puppentheater betrifft. Die Organisation Kraft durch Freude unterstützte die Propagandatätigkeit an der Grenze, wir wiederum nutzten das Puppentheater in Opole oder Olsztyn, um das Nationalbewusstsein der dort lebenden Polen zu stärken.

Dennoch war Jan Izydor Sztaudynger, Verbreiter des Puppentheaters, fasziniert von deutschen Puppen und versuchte, in Polen nach dem Vorbild des Kaspers die Gestalt des Kubuś einzuführen.

Die eben erwähnte Konfrontation dauerte während des Krieges an. Max Jacob und andere deutsche Puppenspieler gaben Vorstellungen für die deutschen Soldaten im besetzten Polen; wir antworteten mit konspirativen Aufführungen satirischer Stücke in privaten Häusern, Gefängnissen, Offiziers- und Konzentrationslagern. Wie bereits allgemein bekannt, konnten wir auf Einladung des Puppentheatermuseums in Berlin 1997/98 unsere Dokumentation dieser Geschichte auf der Ausstellung *Front Puppen Theater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen* (1997–1998) vorstellen.

Dies war eine Rückschau zu einer Zeit, in der das Kriegstrauma bereits größtenteils sein emotionales Ausmaß

Gustaw i jego zespół/Gustel und sein Ensemble, Albrecht Roser, Stuttgart

verloren hatte. Wir schrieben darüberhinaus schon eine neue Geschichte unserer nachbarlichen Verhältnisse. Aus politischen Gründen kam es zu ersten Kontakten auf dem Boden Ostdeutschlands in den Jahren nach Stalins' Tod 1953. Unter den vielen Aufführungen, die ich dort zusammen mit internationalen Gästen zu sehen bekam, machten die Auftritte von Carl Schröder den größten Eindruck – zur Unzufriedenheit der Veranstalter, die auf den Erfolg des „sozialistischen Theaters" eingestellt waren. Dies war der Anfang einer langen Freundschaft mit Carl. Zusammen mit Henryk Ryl taten wir alles, damit die Regierung sein Puppentheater nach Polen einlud. Der Empfang seiner Vorstellungen 10 Jahre nach Kriegsende war überwältigend. Einen noch größeren Eindruck machte auf uns Schröders' Kultiviertheit und Wissen. Ein großer Artist.

Politische Veränderungen nach Chruschtschows' Regierungsantritt ließen uns unsere gegenseitigen Kontakte erweitern. Deren Förderer war der aufs Neue ins Leben gerufene Weltverband der UNIMA. Aus Anlass de
UNIMA-Kongresses in Warschau
bei uns die hervorragende Grupp
Klappe, die ihre Bilder auf die Kun
Avantgarde zurückführte, gleich
schwere politische Themen berüh
Der begeisterten Kritiken war kein
– zu damaligen Zeiten ein einm
Theater in der europäischen Skala

Die Wende von den 50er
60er Jahre war eine brillante Pha
die polnische Theaterentwicklun
gab den Anreiz zu Theaterauffü
gen in Westdeutschland. Dies ist
tenteils das Verdienst von Harro S
einem beachtenswerten Figurenb
der 1957 das Festival Woche eu
ischen Puppenspiels in Braunsc
gründete. Die Anwesenheit Pole
diesem Festival eröffnete die folk
sche Aufführung des christlichen
kes *O Zwyrtale muzykancie, czy*
góral dostał sie do nieba, des Pu
theaters Lalka in Warschau unte
Regie von Jan Wilkowski. Dieser
war ein großes Ereignis für das Th
hoch geschätzt von den Veranst
und der Kritik. Siegel war von de
wicklungen im polnischen Puppe
ter sehr beeindruckt.

Unter Einfluss von Krystyna M
Kongressrede (1962), in der sie di
wendigkeit der Verbindung der Pu
spiel- mit Schauspielmitteln begrü
nahm Siegel selbst das Thema au
sein Aufsatz zusammen mit de
Mazur veröffentlichte er in dem
weniger bekannten Publikation *Pu*
spiel als Zauberschlüssel, heraus
ben in Braunschweig in den 60er

Dies war jedoch nicht die e
Tür zu Westdeutschland. Anlässlic
UNIMA-Kongresses in München
trat dort das Theater Miniatura aus G
mit der großen Inszenierung der
zeichenlegenden von Natalia Go
auf. Das Spektakel zeigte mit große
wand das Weltall und die Verkörp
der Sternbilder. *Das ist kein Pu*
spiel – das ist schier Theater, m
begeisterter Zuschauer gesagt h

Auf diese Weise begannen
unsere Beziehungen mit den deutsch

*Der Name, zugleich Titel einer Vorstellung, stammt von „schöne Katrin", einer Puppe, mit der die deutschen Wandermusikanten spielten.

Arnold – tajemnice wirtualnej
Arnold – Geheimnisse einer virtuellen Reise
Theater Paradox

FOTO: S. WEGNER

Puppenspielern verschiedener politischer und künstlerischer Orientierungen zu bilden.

Die ostdeutschen Puppenspieler standen unter beachtlichem Einfluss der Ästhetik von Sergej Obraszow. Wir mussten für eine nähere Zusammenarbeit auf die nächste Generation der Puppenspieler warten, die mit der Vergangenheit unbelastet war und größeren Spielraum bei der Suche der eigenen Ästhetik aufwies.

Wir schmeicheln uns, dass auf den Festivals der Solisten in Białystok Peter Waschinsky seine große Karriere startete und, zusammen mit Dietrich K. Marks das Stück *Dwie Marysie* aufführte, welches mit einer fabelhaften und entzückenden Sprache der visuellen Metapher bezauberte.

Die ostdeutschen Puppenspieler wurden oftmals durch Aktivisten vertreten, die mit uns im Rahmen der UNIMA zusammenarbeiteten. Unter ihnen waren viele Doktrinäre, deshalb gedenke ich gutherzig und freundschaftlich derjenigen, die uns gegenüber zumindest neutral auftraten – ohne politische Akzente. Zu ihnen zählt Rolf Mäser, aber vor allem Horst Wandrey vom Henschelverlag, der sich mit vielen Veröffentlichungen für die UNIMA um das internationale Puppentheater sehr verdient gemacht hatte.

Die Puppenspieler aus Westdeutschland dagegen besuchten uns nicht oft. Mehr Initiative zeigten einzelne, die nach Informationen und Zusammenarbeit strebten. Zu ihnen gehörte der Gründer des Deutschen Institutes für Puppenspiel in Bochum – Fritz Wortelmann. Er veröffentlichte Informationen über das polnische Theater – darunter über die hervorragenden Aufführungen von Jan Wilkowski und seiner Ästhetik. Nach seinem Tod machte Jürgen Klunder sich die Sache zu eigen, der enthusiastisch die Auftritte des Puppentheaters Wrocław mit den Inszenierungen von Wiesław Hejno für Erwachsene rezensierte: *Die Trilogie der Macht* mit Stücken nach Kafka, Goethe, Witkiewicz.

Eine große Initiative zeigte auch der Gründer der *Holzköppe* Karl Magersuppe aus Steinau, der als erster eine Ausstellung polnischer Puppen zu sich einlud. Diese erfreute später Zuschauer in vielen europäischen Ländern.

Zu erwähnen wäre auch der Archivar Günther Schnorr aus Lüdenscheid, der mich mit Kopien unzugänglicher aber wertvoller deutscher Bücher zur Theorie und Geschichte des Puppentheaters versorgte.

Behilflich bei meinen historischen Recherchen und vor allem bei den Forschungen zum Thema Theater des Dritten Reiches war Hans Richard Purschke – Kritiker, Historiker und Verleger.

Diese seltenen Kontakte wurden zusehends dank unserer Festivals in Białystok und Bielsko-Biała angetrieben. Und so traten in Białystok auf den ersten Solistenfestivals Albrecht Roser (1972) und Barbara und Peter Ketturkat (1980) auf: Roser als Meister, Barbara und Peter als Wettbewerbsteilnehmer. Genau wie Waschinsky und Marks verließen sie Białystok ausgezeichnet für die heute bereits klassische Inszenierung *Keine Angst vom großen Tieren*.

Meine Beziehung zu Albrecht Roser verwandelte sich schnell in eine echte Freundschaft. Nicht nur die Bewunderung für seine Kunst sondern auch lange Gespräche *eines Deutschen mit einem Polen* und *eines Polen mit einem Deutschen* waren der Grund dafür. Wir berührten diverse empfindliche Themen und klärten unsere Standpunkte. Damit verschwanden immer mehr unsere volkstümlichen Gewänder, zum Vorschein kam unsere menschliche Natur. So war es korrekt.

Später änderte sich der Charakter der Kontakte. Grund war die Umformung der erwähnten Erfahrungen in die künstlerische Tätigkeit. Nahe stand uns das Stück von Enno Podehl: *Hermann, ein deutsches Schicksal*, der ein denkendes, gleichzeitig poetisches Metaphertheater schuf. Wir nahmen schnell die Zusammenarbeit auf, was häufige Au
polnischen Theaters in Braunsc
Folge hatte, da Podehl die B
des Festivals übernahm. Alles
jedoch in Bielsko-Biała, wo
Theater 1984 und 86 gastierte
brachte zum zweiten Mal den
ten *Hermann* mit, einen Mens
abseits lebte, bestraft durch de
men kriegerischen Zusammen
seine menschlichen Gefühle.

Viele deutsche Theater aus
Ost gastierten in Bielsko-Biała.
unterschiedlich geprägt: vom
Wandertheater bis hin zum exp
len Ensemble. Unter den Inszen
der neuen Poetik fanden wir e
gewöhnlich interessantes Spek
Puppentheaters Neubrandent
auf den Festspielen 1988 *Frä*
von August Strindberg zeigte.
ten die Rollen, präsentierten
logischen Teil mit Puppen und
die psychologischen Aspekte a
spieler bei.

Wegen der politischen E
Anfang der 80er offenbar
nochmals Aspekte unserer g
men Beziehung auf der natio
menschlichen Ebene – jedoch
andere Weise. Der von der ko
schen Macht ins Leben gerufe
zustand – um die Solidarnoś
zu unterdrücken –, und die
über die schlechten Lebensb
gen in Polen verursachten e
tige Reaktion bei unseren d
Freunden. Wir erhielten Mittel
chen Gebrauchs zugesandt. B
aktiv in dieser Sache waren
gel und die Puppenspielerin
heim Heidi Lohmann, meine la
Freundin. Wir denken dankb
zurück, obwohl wir trotzdem
in schweren Situationen zusa
ßen konnten. Ihre Aktion wa
nicht unbedingt von materiell
tung aber vor allem grundsä
moralischer.

Kommen wir wieder zum
Albrecht Roser erfreute sich
des Respekts der ganzen Pup
welt. Auf die Nachricht, dass er
seur tätig wurde, bat ihn das Te
in Łódź, das Stück *Die Geschi
Soldaten* mit der Musik von
winsky zu inszenieren. Die
nierung wurde mit Anerkennu
Chronik des Teatr Arlekin aufge
Meine und Albrechts Kontakt
inniger durch gemeinsame d
Tätigkeiten. Irgendwann in de
80er Jahre führte ich in Sevilla

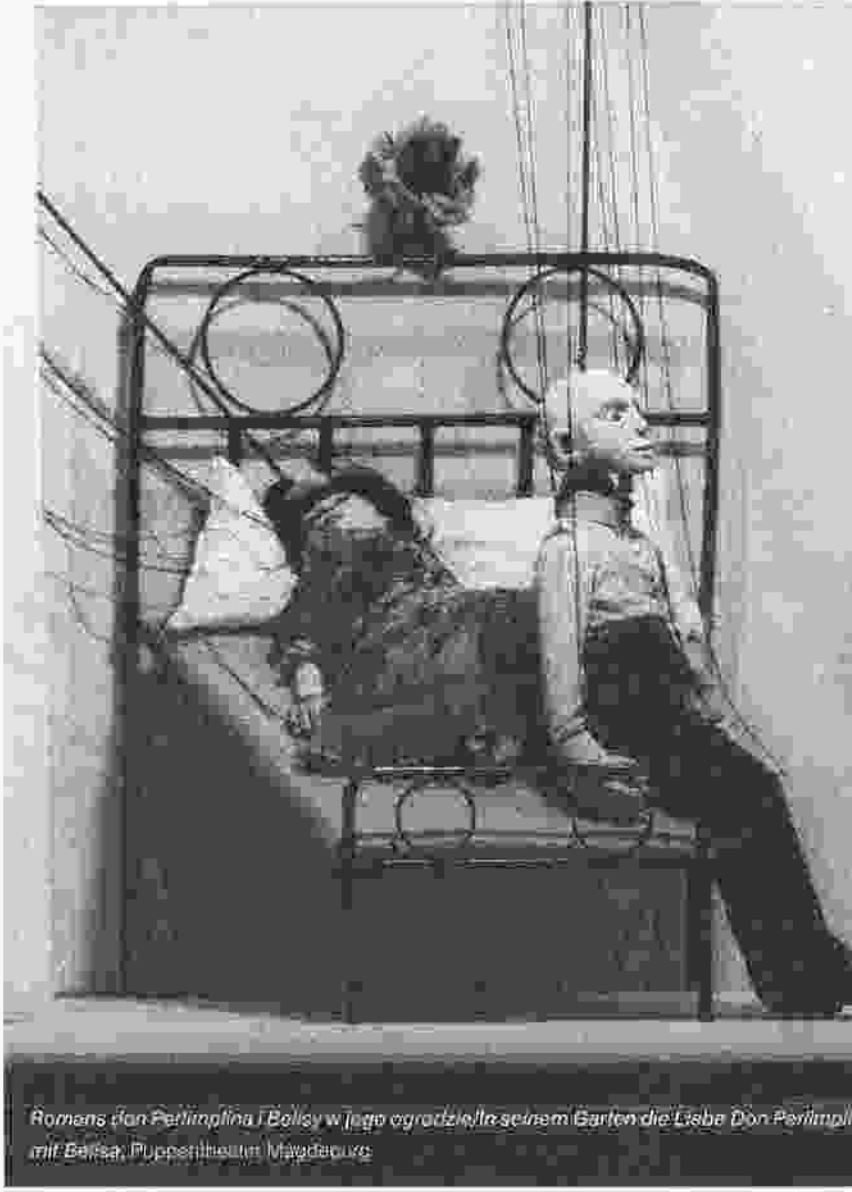
che Vorlesungen zu seinem praktischen Unterricht durch.

Später lud mich Albrecht zu den Gastvorlesungen in den Studiengang Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart ein, den er dort gegründet hatte und anschließend an Werner Knoedgen weitergab. Meine Seminare in der Fachrichtung Figurentheater hielten ein paar Jahre an. Ich stieß auf große Zuneigung bei den Studenten, bis heute bekomme ich Einladungen zu ihren Vorstellungen; eine besondere Freude bereitet mir vor allem Michael Vogel vom Figurentheater Wilde&Vogel, der häufig unsere Zusammenarbeit in Stuttgart in Erinnerung bringt.

Der Kontakt mit der Stuttgarter Hochschule brachte jedoch die zu erwartende Zusammenarbeit zwischen deutschen und polnischen Puppenspielern bisher nicht.

Die Treffen, die bei uns in Wroclaw und Bialystok stattfinden, werden öfter durch die Abteilung Puppenspielkunst der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch" aus Berlin besucht. Diese Schulen unterscheiden sich sowohl in der Arbeitsweise als auch in den theoretischen Prämissen. Die Berliner Schule setzte in letzter Zeit einige von Brechts' Ideen fort in Bearbeitung von Konstanza Kavrakova-Lorenz. Ihre Theorie ist bei uns bekannt genauso wie Werner Knoedgens aus Stuttgart, die im Gegensatz dazu in ihren Ansätzen viel offener ist. Ein Kommentar zu dieser Offenheit des Programmes ist zweifellos die Tatsache, dass Michael Vogel als Absolvent der Stuttgarter Hochschule in diesem Jahr zusammen mit Studenten aus Bialystok eine Diplomaufführung realisiert hat (siehe Beschreibung in diesem Heft). Auch eine Zusammenarbeit mit Frank Soehnle, figurentheater tübingen, ist vorgesehen.

Ein großes Interesse an der Zusammenarbeit mit deutschen Theatern haben unsere Theater aus den Städten aus West-Polen, wie z.B. Szczecin oder Wroclaw gezeigt. Wieslaw Hejno, der Leiter des Breslauer Puppentheaters, hat u.a. im Jahre 1996 das Stück über *Jadwiga ze Śląska (Jadwiga aus Schlesien)* – eine kluge Frau des polnischen Prinzen, die zu uns aus Deutschland kam, inszeniert. Zwei Jahre später realisierte Hejno das Stück von Dietmar Müller *Prometheus*. Müller und Hejno wollten dieses gemeinsam inszenieren. Müller ist leider vorzeitig gestorben und Hejno führte dieses Stück in Wroclaw auf. Die beiden erwähnten Inszenierungen präsentierte er später auf Festivals in Deutschland.



Romans don Perlimplina i Belisy w jego ogrodzie/In seinem Garten die Liebe Don Perlimpli mit Belisa, Puppentheater Magdeburg

In unsere gemeinsame, jetzt nicht mehr nur nachbarschaftliche, sondern auch europäische Zukunft schaue ich mit großem Optimismus. Das polnische Puppentheater wird jetzt von der mittleren und der jüngeren Generation besucht. Eines großen Interesses erfreut sich wie gesagt das Figurenthaeter Wilde&Vogel, Kristiane Balsevicius vom Kobalt Figurentheater Berlin erhielt kürzlich einen Preis bei den Festspielen in Łódź, den Hauptpreis auf dem letzten Festival in Bielsko-Biała errang das Figurentheater aus Meiningen mit seiner einmaligen Aufführung von H. Ch. Andersens *Der standhafte Zinnsoldat*.

Und in Deutschland? Gewiss gastieren dort unsere Theater aus dem westlichen Teil Polens, indem sie sogenannte Kulturverträge realisieren. Wir sind darüber erfreut, dass das Internationale Schatten Theater Zentrum in Schwäbisch Gmünd an der Zusammenarbeit mit unserem Experimentator auf dem Gebiet der Lichtinstallationen und Lichtexperimente Tadeusz Wierzbicki i
siert ist.

Wie könnten wir unsere Zusa
arbeit intensiver gestalten, wa
noch wünschenswert? Vielleicht
wir uns um die Änderung unsere
schen Repertoires kümmern? Vor
mer Zeit spielten wir Stücke vor
Pocci, in letzter Zeit waren die
Joachim Knauths *Der Prinz vo*
tugal und Otfried Preussler *Die*
Hexe beliebt, heutzutage greifen
zu *Momo* von Michael Ende. C
nische Stücke in deutschen Th
inszeniert werden – außer den
polnische Regisseure am Werk
wie Wiesław Hejno mit *Der Sc*
junge Dratewka im Dresdner T
wissen wir nicht. Gewiss gibt es s
Beispiel die Inszenierung der
lung *Die Ratte* von Witold Gomb
vom Kobalt Figurentheater Berli
bedeutet, wir sollten Information
tauschen, mehr über einander er
Und alldem soll diese Ausgabe de
Lalek" dienen.

Überzetzung Isabella M

Niemieckie sceny lalkowe

Uwagi wstępne

Silke Technau
Tłumaczyła: Iwona Kroll, Figurentheater Berlin

W obydwu niemieckich państwach teatr lalek rozwijał się bardzo różnie pod względem strukturalnym. W odróżnieniu do zachodnioniemieckich prywatnych inicjatyw w 1989 roku powstały w Niemczech Wschodnich subwencjonowane stałe teatry lalek. Obecnie w Niemczech nie ma jednolitych scen i jednolitego wizerunku teatru zawodowego, w ramach powszechnych, ostrych cięć w lokalnych budżetach kultury, na korzyść wysoko subwencjonowanej komercji, różnice te stopniowo się zacierają. Niektóre teatry wschodnioniemieckie zostały zamknięte lub przekształcone w niezależne ośrodki lalkarskie, zespoły zmniejszono, a prym wiodą inscenizacje teatrów subwencjonowanych.

Równocześnie uwidoczniła się zmiana w terminologii. Określenie *teatr figur* przyjęło się w Niemczech Zachodnich w latach 70. i funkcjonuje aż do dzisiaj. Teatry używają tego sformułowania, aby podkreślić i uzasadnić swoje artystyczne ambicje i eksperymenty z lalkami różnego typu. Obecnie stało się ono pojęciem oznaczającym gatunek, kojarzonym z różnymi formami teatru nietradycyjnego. W Niemczech Wschodnich rozwinęło się z kolei pojęcie *sztuka lalkarska*, po to, by uwolnić *lalkę* od jej potocznego znaczenia jako zabawki dla dzieci i aby mogła ona rozwinąć się jako samodzielna, ambitna dziedzina sztuki, z własnym kierunkiem studiów.

Wielu dzisiejszych niemieckich lalkarzy nie zdobyło swego zawodu tak, jak to na ogół ma miejsce w przypadku innych profesji. Weszli oni do teatru z rzemieślniczo-praktycznym lub też pedagogicznym wykształceniem zawodowym albo po studiach z zakresu historii sztuki, dokształcając się poprzez długoletnie praktyczne doświadczenie oraz na kursach podyplomowych prowadzonych przez zawodowych lalkarzy. Tworzą oni wędrowne zespoły liczące od jednej do czterech osób. Współpracują podczas przygotowywania kolejnych inscenizacji z niezależnymi artystami, muzykami, autorami, reżyserami. Niektórzy prowadzą na własne ryzyko małe, samofinansujące się teatry; większość grup gra swoje spektakle w przestrzeniach należących do miasta lub korzysta z pomieszczeń zwolnionych od opłat czynszowych. Większość nie wiąże swojej artys
pracy z jedną sceną, a co za ty
z określoną liczbą premier w rok
próbuje dopasować tym swoje
do osobistych, artystycznych im
i przygotowuje inscenizacje gran
długi czas. Wędrowne teatry wy
często pod szyldem jakiegoś urzę
tury, wpisują się w program różnor
wydarzeń kulturalnych oraz pojaw
w rozmaitych miejscach, takich j
garnie, sale urzędów, budynki
myslowe, szkoły, foyer dużych gm
teatralnych itd., a także podczas
narodowych festiwali. Wszystkie
w kontekście polityki kulturalnej
dla zawodowego wizerunku teat
kowych bardzo ważne i obejmuj
zasięgiem cały kraj.

Absolwenci szkół wyższych
linie i Stuttgarcie konfrontują s
z tym sprywatyzowanym spo
pracy. Angażują się zarówno w p
cze projekty inscenizacyjne, jak
w długoterminowe działania grup
nych. Jednakże nie wszyscy decy
na ryzyko, niestabilność i niepe
jakie niesie z sobą wolny zawod

Garbata Janet/Die krumme Janet, Berliner Marionetten

sie raczej z teatrami lalkowymi choćby w niewielkim stopniu wspieranymi przez państwo lub podejmują działania artystyczne w innych dziedzinach.

W Niemczech istnieją jeszcze stałe sceny teatralne dotowane przez miasta. W Niemczech Zachodnich było to kiedyś raczej wyjątkiem. Do dziś w Augsburgu, Berlinie, Bremie, Düsseldorfie, Hamburgu, Kolonii, Monachium i Oldenburgu istnieją w niezmienionej formie małe zespoły teatralne. W Niemczech Wschodnich z ongiś 18 stałych scen działa wciąż 12 teatrów lalkowych: w Bautzen, Chemnitz, Dessau, Dreźnie, Erfurcie, Gerze, Halle, Lipsku, Magdeburgu, Meiningen, Naumburgu, Plauen-Zwickau. Wszystkie subwencjonowane są w jednakowym stopniu i zatrudniają duże zespoły.

Poziom scen dotowanych jest porównywalny z poziomem teatrów prywatnych. I te, i te inscenizują samodzielnie napisane sztuki, bajki i utwory dla dzieci. Niemal zupełnie zniknęły inscenizacje grane przez duże zespoły aktorskie. Nawet stałe, duże sceny teatralne, przygotowujące przedstawienia inscenizacyjnie rozbudowane, ograniczają się do udziału tylko jednego lub dwóch aktorów. Dla widzów dorosłych inscenizowane są sztuki współczesne, klasyczne, eksperymentalne, spektakle z dziedziny teatru muzycznego, kabaretu, performance oraz instalacje. Wszystkie teatry organizują również festiwale oraz sympozja. Niektóre gromadzą zbiory muzealne i posiadają archiwa. W ostatnim czasie wydano dwie fachowe publikacje, wychodzą też trzy czasopisma. Teatralni fotograficy zajmują się wykonywaniem zdjęć lalek i figur. Dla muzyków, plastyków i pisarzy właśnie to medium coraz częściej staje się tematem zainteresowania. Powstają również wspólne inscenizacje teatrów lalkowych, dramatycznych i operowych.

Poza pojęciami *teatr figur* i *sztuka lalkarska* powstały dodatkowe określenia, takie jak *teatr obiektów*, *teatr przedmiotów*, *animacja/manipulacja*, *teatr narracji*, *teatr materii* i inne; świadczy to o ogromie estetycznych możliwości, jakie wciąż kryje w sobie ten teatr, przejawiający niewyczerpane wprost bogactwo i różnorodność form.

Tymczasem w poszczególnych regionach Niemiec powstały liczne związki teatrów lalkowych mające na celu [illegible] wspieranie się. Daje to możl[illegible] współpracy z urzędami kultury oraz [illegible]gania się o państwową dotację dla s[illegible]gólnie wartościowych projektów, [illegible] jak nowe produkcje, dokształcan[illegible] organizacja festiwali. Bardzo c[illegible] teatralne inicjatywy wspierane są po[illegible] stowarzyszenia, których członkami [illegible] być przede wszystkim widzowie. [illegible] czwarta teatrów zorganizowana [illegible] ponadregionalnie poprzez Związe[illegible] mieckich Teatrów Lalek (Verband [illegible]sche Puppentheater e.V.). Poma[illegible] w wymianie zawodowych doświad[illegible] refleksji na temat kształcenia i te[illegible] budowy lalek, fachowych dysku[illegible] dotyczących dramaturgii, dokszta[illegible] zawodowym lalkarzy. Zajmuje się [illegible] politycznym lobbingiem.

Niemiecka UNIMA, z jej ob[illegible] strukturą członkowską – wszyscy [illegible] teresowani sztuką lalkarską mają [illegible] liwość działania na jej rzecz – w[illegible] kontakty międzynarodowe i ożyw[illegible] dialog na temat lalkarskiego me[illegible]

Einleitung/Über die deutsche Puppentheaterszene

Silke Technau
Theaterwissenschaftlerin, Puppenspielerin, Kreuzberg Figurentheater Berlin

In den beiden deutschen Staaten hatte sich das Puppentheater strukturell ganz unterschiedlich entwickelt. 1989 standen den westdeutschen privatwirtschaftlichen Initiativen subventionierte feste Puppentheater in Ostdeutschland gegenüber. Es gibt in Deutschland keine einheitliche Szene oder gar ein einheitliches Berufsbild, heute in der allgemeinen starken Kürzung der dezentralen deutschen Kulturetats zugunsten übersubventionierter Eventkultur verwischen sich die Unterschiede nach und nach: einige ostdeutsche Theater wurden ganz geschlossen oder in Spielstätten für freie Puppentheater umgewandelt, Ensembles wurden verkleinert, Inszenierungen subventionierter Theater werden heute ebenfalls mobil vermarktet.

Auch im Sprachgebrauch lässt sich der Wandel ablesen. Der Begriff *Figurentheater* setzte sich in West-Deutschland ab den 70er Jahren zunehmend durch. Die Theater benutzten ihn, um ihren künstlerischen Anspruch und ihre Experimentierfreudigkeit mit Puppen aller Art zu dokumentieren. Heute ist er geradezu ein deutscher Gattungsbegriff geworden, der die unterschiedlichsten Erscheinungsformen des *Nicht-Schauspieltheaters* umfasst. In Ost-Deutschland wurde der Begriff *Puppenspielkunst* entwickelt, um die *Puppe* aus dem Begriffsumfeld des Kinderspielzeugs zu befreien und als anspruchsvolle Kunstsparte mit einem Hochschulstudiengang zu etablieren.

Viele heutige deutsche Puppenspieler sind Quereinsteiger: sie kommen aus ihren handwerklich-praktischen oder pädagogischen Berufen oder aus kunstwissenschaftlichen Studien und professionalisieren sich über die langjährige, praktische Erfahrung und die von Berufspuppenspielern angebotenen, projektweisen Fortbildungen. Sie gründen mobile Ensembles von ein bis drei Spielern. Sie arbeiten während der jeweiligen Inszenierungsarbeit mit freien Künstlern, Musikern, Autoren, Regisseuren zusammen. Einige betreiben auf eigenes Risiko selbstfinanzierte kleine Theater, oder mehrere Gruppen bespielen einen kommunal geförderten oder auch mietfrei bereitgestellten Spielort. Die meisten binden ihre künstlerische Arbeit nicht institutionell an ein Haus und damit z.B. an eine bestimmte Anzahl von Premieren im Jahr, sondern passen den eigenen Arbeitsrhythmus ihren künstlerischen Impulsen an, inszenieren langfristig, mobile Theater treten für Kulturämter und -Initiativen und an diversen Spielorten wie in Büchereien, Gemeindesälen, stillgelegten Fabriken, Schulen, Foyers großer Theater usw. genauso auf, wie auf internationalen Festivals. Alle Bühnen sind kulturpolitisch für Berufsbild und Präsenz des Puppentheaters in der Öffentlichkeit sehr wichtig und existieren flächendeckend über die ganze [illegible] republik.

Studienabgänger aus den Ho[illegible]len in Berlin und Stuttgart werd[illegible] mit dieser privatwirtschaftlichen[illegible] weise konfrontiert: sie schließe[illegible] Inszenierungsprojekten und auch[illegible] instigeren Theatergruppen zus[illegible] Aber nicht alle Studienabgänge[illegible] sich auf auf die Härte des freien[illegible] mit seiner Mobilität und seiner P[illegible] unsicherheit ein. Sie gehen in [illegible] gen staatlich geförderten Puppe[illegible] oder orientieren sich in andere k[illegible] sche Bereiche um.

In Deutschland gibt es – noch[illegible] kommunal geförderte feste Th[illegible] West-Deutschland war dies jed[illegible] die Ausnahme: Augsburg, Ber[illegible] men, Düsseldorf, Hamburg, Ko[illegible] chen, Oldenburg - und das rela[illegible] Ensemble besteht hier oft üb[illegible] Jahre unverändert. In Ost-Deu[illegible] bestehen von den einst 18 feste[illegible] tern heute noch die Puppenth[illegible] Bautzen, Chemnitz, Dessau, [illegible] Erfurt, Gera, Halle, Leipzig, Mag[illegible] Meiningen, Naumburg, Plauen-[illegible] Sie werden vergleichsweise [illegible] ventioniert und beschäftigen [illegible] Ensembles.

Die Qualität subventionierte[illegible] ter ist mit der Qualität privatwir[illegible] cher Theater vergleichbar. Alle[illegible] spielen für Kinder selbstgesch[illegible]

Foto: J. Berliner Marionettentheater, Berlin

Stücke, Märchen und Kinderbücher. Das Ensemblespiel für Kinder ist fast völlig verschwunden. Denn auch die festen Häuser inszenieren für Kinder zwar mit größerem technischen Aufwand, aber nur noch mit ein oder zwei Spielern. Für Erwachsene werden moderne und klassische Stücke, Experimente, Musiktheater, Kabarett, Performances und Installationen inszeniert. Alle Theater organisieren vielfach auch Festivals und Symposien, einige betreiben Sammlungen oder kleine Archive. Darüberhinaus gibt es zwei Fachverlage und drei Fachzeitschriften; Theaterfotografen setzen sich mit Puppen und Figuren auseinander; Musiker, Bildende Künstler und Autoren interessieren sich für das Medium immer wieder. Und es entstehen auch Gemeinschaftsinszenierungen mit Schauspieltheatern und Opernhäusern.

In diesem Zusammenhang werden über *Figurentheater* und *Puppenspielkunst* hinaus Begriffe zu bestimmen versucht wie Objekttheater, Theater der Dinge, Animation – Manipulation, Erzähltheater, Materialtheater usw., um die breite Öffnung des einstigen Spielleisten- oder Guckkastenpuppentheaters zu einer vielfältigen Theaterlandschaft und -ästhetik zu formulieren.

Regional sind mittlerweile überall in Deutschland Zusammenschlüsse von Puppentheatern entstanden, um sich kulturpolisch zu unterstützen. So kann gezielt mit Kulturämtern zusammengearbeitet werden, und es können für besondere Projekte wie Neuinszenierungen, Fortbildungen oder Festivalorganisationen staatliche Förderungen beantragt werden. In der alltäglichen Arbeit und auch finanziell werden Theaterinitiativen dabei häufig von Fördervereinen unterstützt, in denen vor allem das Publikum Mitglied werden kann. Überregional sind etwa ein Viertel der Theater im Verband Deutsche Puppentheater e.V. (VdP) organisiert. Der Verband dient dem Austausch über professionelle Belange – über bildnerische, bautechnische Fragen, dramaturgische Fachgespräche, Fortbildung für Berufspuppenspieler – und betreibt politische Lobbyarbeit.

Die deutsche UNIMA mit ihrer offenen Mitgliederstruktur – alle am Puppentheater Interessierte haben die Möglichkeit, einzutreten und mitzuarbeiten – fördert internationale Kontakte und rege Kommunikation über das Medium. ■

Śpiąca Królewna/Dornröschen, Staatlicher Marionettentheater Ste

Spacer po niemieckich scenach marionetkowyc

Stephan Schlafke

Lalkarz, przewodniczący UNIMA BRD e.V., Kobalt Figurentheater Berlin

Po wielu latach pracy z marionetką, ale też latach uczestniczenia w przedstawieniach w charakterze widza, ciągle pozostając pod jej urokiem, chciałbym przyjrzeć się bliżej tym szczególnym tworom z materiału, drewna i nitek połączonych krzyżakiem. Czy możemy powiedzieć, że naprawdę poznaliśmy już te indywidua do końca, czy rzeczywiście włączyliśmy je w teatralny świat? Czy ten specyficzny rodzaj lalki przestał nas już nęcić, wabić? Czy też dziś, posiadając gruntowną wiedzę rzemieślniczą i techniczną, nadal nie stoimy dopiero gdzieś na początku wiedzy o ich kreacyjnych możliwościach i naszych wyobrażeń o grze z ich udziałem? Jakie zalety ma marionetka?

Ten typ lalki jest niezwykle popularny, chociaż spektakle z udziałem marionetek nie są zbyt częste, mimo że cieszą się dużą sympatią publiczności. Widzowie lubią patrzeć na marionetkę, podglądać, jak owa figura imituje ludzkie gesty, jak je – to groźnie, to znów subtelnie – naśladuje. Zdaniem publiczności marionetka należy do najtrudniejszego pod względem technicznym typu lalki, chociaż my, lalkarze, wiemy od dawna, że jest zupełnie inaczej.

Przypuszczam, że fascynacja
netką dotyczy jej „gry" z siłą cięż
która nas wszystkich ujarzmia, po
gdy lalki prowadzone na przykład
zawsze odnoszą się do lalkarza
centrum grawitacji. Ruch jest bo
pierwotnym środkiem wyrazu ma
kl, z ruchem i przeciw niemu po
jej siła, gra za pomocą wahadła, kt
każdym razem powraca do punkt
kości. Marionetka porusza się w
dzie przede wszystkim poprzez i
ze strony lalkarza, jednakże sto
długości nici i ciężaru wahadła do
wo, a nawet równie mocno, wpływa
ruch. W ten sposób zalotnie, bez
ku marionetka potrafi, naśladując l
ruchy, wejść w taniec lub przek
próg groteski czy surrealizmu, a
cześnie z równym wdziękiem wró
każdym razem do swojego pier
go położenia. Wydaje się, że po
ona specyficzny rodzaj samodzie
w wyrazie, który głęboko porusza w
funkcjonującym zupełnie inaczej.

Ciągle jeszcze dużym pow
niem cieszą się marionetki w stylu
tê skopiowane według starych w
muzealnych, na przykład w teatrz
dus-Marionetten-Dresden, lub te z

FOTO: U. GÖTTE

Wilhelm Busch i skutki muzyki/Wilhe
und die Folgen der Musik. Düsseldo
nettentheate

czesnym posmakiem, jak w przypadku Teatru Figur Eckerken (Eckerken-Figurentheater). Zdolność do naśladowania natury, jaką mają wszystkim znane małe bociany Albrechta Rosera w przedstawieniu *Morgenspaziergang*, jest nie do prześcignięcia; jednocześnie poruszają one i zachwycają widza bez końca. Artysta gruntownie opanował bowiem tajemnicę lekkiej w stawach i ciężarze oraz perfekcyjną animację marionetki.

Lalkarze i reżyserzy operowi często wprowadzają do swoich przedstawień lalki. W berlińskiej Komische Oper twórcy eksperymentowali z wielkością marionetek. Ingo Mewes wraz z zespołem w przedstawieniu baletowym Kleista *Aufsatz über das Marionettentheater* przygotował dla tancerzy Gregora Seyfferta dublerów w postaci marionetek naturalnej wielkości. Zgodnie z koncepcją Kleista stanęły one z tancerzami w artystyczne szranki. Przedstawienie było miejscami imponujące. Niestety, marionetka została tu „pokonana" przez tancerzy, którzy wypełnili sobą całą przestrzeń sceny, a zapierające dech w piersiach skoki wykonywali z taką szybkością, że animatorzy obsługujący sztangiety, za pomocą których poruszali marionetkami, nie mogli za nimi nadążyć. Marionetka nie miała tu lekkości typowej dla małej, pełnej gracji laleczki, jak myślał o niej Kleist, lecz przybrała kształt tak niezgrabnej maszyny, że reguły użycia wahadła dla jej rozmiarów nie zostały w ogóle wzięte pod uwagę.

Iluzję niezależności marionetki osiągnąć można również wtedy, kiedy aktor ustępuje jej miejsca na scenie, lokując się poza strumieniami światła, lub gdy animator ukryty jest za kulisami. I w tym wypadku marionetka poddaje się regułom sceny pudełkowej. Tutaj może rozwinąć swoją „wielkość" proporcjonalnie do przestrzeni, w której się porusza. To ona może stanąć jako „człowieczek" naprzeciw innych fantastycznych marionetek, aby odegrać ich historię.

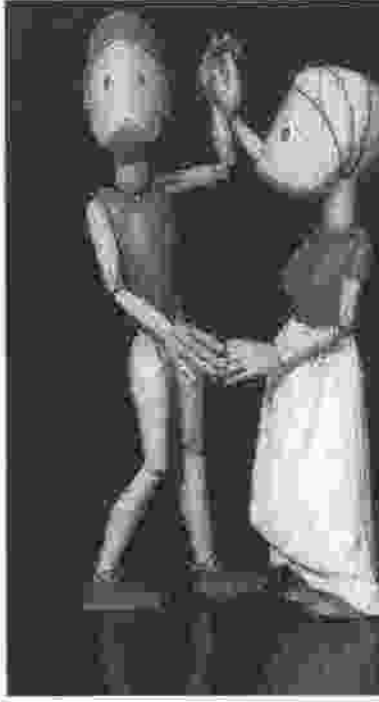
Istniejące jeszcze dzisiaj profesjonalne zespoły teatru marionetek związane są z reguły ze stałymi teatrami – na przy-

kład ze sceną w Düsseldorfie
nowią też kontynuację tradycji
jak to ma miejsce w Augsburgu
czy Steinau.

Teatr w Steinau, specjaliz
w bajkach braci Grimm, jest p
ny przez trzecie już pokolenie
Magersuppe. Jego twórcy in
ją głównie spektakle na scen
kowej, w piwnicy historyczneg
stosując przy tym dialogi z pł
W ich przedstawieniach znikają
na umożliwia spojrzenie na sce
która kryje w sobie jednocze
pieczeństwo i tajemnicę, przes
pełną jej teatralnych możliwoś
zentuje osobliwy świat, w któ
bez względu na wiek, może s
marzeniom. Dobrze prowadzo
netka pozwala zapomnieć o c
aktora i o ograniczeniach sce
kowej. Zresztą nigdy nie jes
na wyłącznie z jednym aktor
wędruje z rąk do rąk, tak jak
tego sposób jej prowadzenia
nie pudełkowej. Na przykład
z przedstawień mała marionet
stawiająca księżniczkę z sol
przez las, a zmieniająca się sc
kreuje przed widzem obraz las
kroku nieznaną, bajkową scen
bardzo chętnie poddaje się ko
jaki wyznacza realnie istniejąca
to, co dla niego nieuchwytne w

Düsseldorfer Marionette
kontynuuje tradycję rodzinną
gerie – założony został w 19
jako Reński Teatr Marionetek
le (Theater Rheinische Mari
Rheinisches Marionettentheate
le). Obecny dyrektor Anton Ba
który uczył się gry z marionetk
ra Paula w Bad Tölz, przejął
two artystyczne sceny w 19
W ostatnich 23 latach zrealiz
16 inscenizacji. W repertuarze
się utwory z zakresu literatury f
nej, bajki i baśnie, spektakle
do klasycznego i współczesne
muzycznego. Teatr Marionetek
dorfu nie wykorzystuje dialog
wiadanych na żywo – teksty,
jak muzykę, nagrywają aktorz
sjonalnym studiu. Teatr stale p
nowe tematy, wystawia takie s
na przykład *Sternstunde* (Anto
ither), *Golem* (wg Gustava Mey

Variete z marionetkami/Varieté mit Marionetten
Mousseng. Theater mit Figuren



Metropolis-Visionen (wg Fritza Langa). Anton Bachleitner zawiązał też długoletnią, przyjacielską współpracę z autorem książek dla dzieci i młodzieży Michaelem Endem (1929–1995). Adaptacje jego utworów bardzo dobrze sprawdzają się w teatrze lalek i wiele scen niemieckich inscenizowało je w latach 60. Cztery utwory dla dzieci Michaela Endego zostały opracowane specjalnie dla teatru w Düsseldorfie, w tym dwa osobiście przez autora.

To, że współczesny pisarz zajmuje się pisaniem dla teatru marionetek, jest w Niemczech czymś zupełnie niezwykłym. W przypadku Dietmara Müllera (1942–1997), autora i lalkarza zarazem, doprowadziło to do interesujących rezultatów. Współpraca z tradycyjnym Teatrem Marionetek Pandel (Marionettentheater Pandel) dała twórcy okazję poznania językowych możliwości i granic teatru marionetek. Otworzyła też przed nim nowe możliwości, jeśli chodzi o same teksty dla teatru figur, ich rytmikę, wyrazisty, zawsze trochę teatralnie funkcjonujący dobór słów i zwięzłe zdania...

Pochodzący z Berlina autor audycji radiowych i prozaik Matthias Brand, od dłuższego czasu współpracujący z teatrem lalek, wykorzystując rytmiczny i zorientowany na słuchanie język, opracował dla berlińskiego Teatru Marionetek sztukę *Die krumme Janet* (R. L. Stevenson). Współpraca z Michaelem Endem zainteresowała także kompozytora Wilfrieda Hillera (ur. 1941), który tworzy dużo i chętnie dla teatru figur. Scena w Düsseldorfie zaprosiła go do muzycznego opracowania czterech inscenizacji, m.in. *Wilhelm Busch und die Folgen der Musik*, według tekstów grafika i karykaturzysty Wilhelma Buscha. Przedstawienie bazuje na literackich i rysunkowych zdolnościach Buscha. Za pomocą wideoanimacji przemienia jego grafikę w ruchomy teatr obrazów, z wykorzystaniem marionetek, teatru cieni, czarnego teatru i płaskich figur. W Polsce sztuka prezentowana była od 29 maja do 4 czerwca 2004 roku w Katowicach i Bielsku-Białej.

W Düsseldorfie marionetkę wykorzystuje się w wielu inscenizacjach, zaś inne lalki pojawiają się w nich jako elementy dodatkowe. Istnieją również spektakle, w których sama marionetka występuje jako główne medium artystycznych poszukiwań jej niezwykłego wyrazu. Funkcjonuje zatem w odniesieniu do różnorodnych teatralnych form wyrazu. Tę drogę teatralnych rozwiązań wybrał Frank Soehnle. Jego dziwaczne marionetki żyją własnym życiem przeciw aktorom lub obok aktorów, stają się nieświadomym komentarzem poprzez swoje nagłe wynurzanie się i znikanie, poprzez zagadkową, poruszającą i intrygującą egzystencję. Nie wypowiadają żadnych kwestii. Istnieją w różnorodny sposób w odniesieniu do raz ezeptanych, to znów wykrzyczanych lub spokojnie i rzeczowo wypowiadanych kwestii antagonistów, jak w spektaklu *Rothschilds Geige czy Kinder der Bestie*.

Milczenie figur Soehnlego zawsze mnie fascynowało. Ale czyż konfrontacja tego, co mówione, ze sztuką marionetki jest już zbadana? Jak wspominałem, do wszystkich przedstawień Teatru Marionetek z Düsseldorfu dialogi nagrywane są w studiu. Sądzę jednak, że wypowiadanie tekstów na żywo – oczywiście we właściwy sposób – jest dla marionetek dodatkowym atutem, który w dużym stopniu może służyć podbudowie np. komizmu lub prawdziwie gry aktora.

Dziś, po przygotowaniu siedmiu
nizacji marionetkowych dla doro
marzę o tym, aby podjąć, również
nie pudelkowej, próbę połączenia
gestu oraz iluzji z jednoczesnym
wiadaniem tekstu na żywo, wraz z
netką lub przeciw niej. Chciałbym
poczuć balansowanie lalki na krawę
realności i metafory czy surrealizm
kulacji. Odnaleźć dawne przypis
teksty teatralne lub na nowo wy
je w dramatach czy w literaturze
wej i włączyć je we współczesne
obrazowe, w aktualny teatralny
znaków.

Flamingo Bar, Frank Soehnle, Figurentheater Tübingen

Z monstrualnymi skrzydłami/Mit riesengroßen Flügeln Figurentheater Tübingen

Spaziergang durch die Landschaft des derzeitigen deutschen Marionettentheaters

Stephan Schlafke
Puppenspieler, 1. Vorsitzender UNIMA BRD e.V., Kobalt Figurentheater

Nach vielen Jahren Faden-Marionettenspiel im Ensemble und als immer wieder berührbarer Zuschauer möchte ich heute einmal versuchen mit fremden Augen auf dieses eigentümliche Gebilde aus Material, Formen und Faden mit seinem Spielkreuz zu blicken. Haben wir dieses Gebilde wirklich schon ausgelotet, in eine Theaterbildwelt wirklich schon aufgenommen? Ist diese eigentümliche Figurenart schon ausgereizt? Oder stehen wir, handwerklich und technisch heute grundlegend informiert, vielleicht jetzt erst recht irgendwo am Anfang ihrer darstellerischen Möglichkeiten, unserer darstellerischen Möglichkeiten mit ihr?

Was sind die Qualitäten der Fadenmarionette?

Diese Figurenart ist ausgesprochen populär – nicht dass sie häufig gespielt würde, aber wenn, dann kommen die Leute, freuen sich an der Art, wie diese Figur menschliche Gestik kokett, bedrohlich, gefühlvoll usw. nachahmt. Sie gilt auch heute noch für das Publikum als schwierigste Puppenart – auch wenn wir Spieler das schon lange anders wissen.

Ich vermute, die Faszination liegt am ehesten im Spiel mit der Schwerkraft, der wir alle unterworfen sind, begründet, während die von unten, bzw. direkt geführten Figuren immer den Spieler als Gravitationszentrum haben. So ist das primäre Ausdrucksmittel der Marionette die Bewegung, die mit und gegen die Schwerkraft entsteht: das Spiel mit dem Pendel, der immer wieder in den Schwerpunkt zurückfällt. Dabei beeinflusst das Verhältnis zwischen Fadenlänge und Gewicht des Pendels über den puppenspielerischen Bewegungsimpuls hinaus zusätzlich die Bewegung der Marionette nach den Pendelgesetzen. So kann die Marionette spielerisch mühelos immer wieder bei der Nachahmung menschlicher Bewegungen auch die Schwelle zum Tanz oder in die Groteske oder Surrealität überschreiten und ebenso graziös beiläufig wieder zurück kehren. Sie scheint eine spezifische Eigenständigkeit in ihrem Ausdruck zu besitzen, der uns Zuschauer, die wir ganz anders existieren, tief berührt.

Noch heute z.B. erfreuen sich die Variete-Marionetten – aus dem Museum nachgebildet z.B. bei dem Theater Fundus-Marionetten-Dresden – oder mit heutigem Flair wie z.B. beim Eckerken-Figurentheater – großer Beliebtheit. Die Nachahmungsfähigkeit der Natur ist bei Albrecht Rosers allbekannten Storch – *Morgenspaziergang* nicht mehr zu übertreffen, rührt und fasziniert zugleich und immer wieder. Bei ihm sind die Geheimnisse von Gelenk und Gewichtung, von der exakten Blickrichtung der Figur und präzisen Bewegungen inzwischen gründlich erlernbar.

Schauspiel- und Opernregisseure setzen die Marionette hin und wieder in Inszenierungen ein. So hat sie auch einst und heute die Konstruktionslust der Marionettenbauer herausgefordert, wie zum Beispiel an der Komischen Oper Berlin, wo mit der Größe experimentiert wurde; Ingo Mewes fertigte mit einem Team ein Marionettendouble des Tänzers Gregor Seyffert für einen Ballettabend zu Kleists *Aufsatz über das Marionettentheater* in Lebensgröße, die dann ganz im Kleistschen Sinne mit dem Tänzer in einen Wettbewerb trat. Es gab eindrucksvolle Momente in dieser Inszenierung, jedoch musste die Marionette unterliegen, als der Tänzer d Weite des Bühnenraums mit raubenden Sprüngen in einer S keit ausnutzte, der die Bühnen Theaters mit den Animateuren n folgen konnten. Sie hatte nic von der Leichtigkeit einer *kle* ziösen Marionette, wie sie Klei lich gemeint hatte, sondern v ungraziösen Maschine, da die gesetze für ihre Größe außer A sen wurden.

Aber man erreicht diese Ill Eigenständigkeit der Marione lich auch, wenn der Spieler z – entweder er schafft seinen A mit Licht oder er tritt hinter sein Und hier bietet sich der Marion lich der Guckkasten an. Hier ka *Größe* entfalten in proportionale auf ihre Umgebung, sie kann als *lein* auch Marionettenphanta gegenübertreten und ihre Ge bestehen.

Die heutigen noch exist professionellen Marionettens sembles sind in der Regel an f ser gebunden, wie in Düssel ebenfalls inzwischen schon Fa ditionen, wie in Augsburg, Lüb Steinau.

In Steinau ist das auf Grimms spezialisierte Theater heute in Generation unter der Leitung (lie Magersuppe. Sie inszenier sächlich Guckkastenspiele historischen Schloßgewölbe back-Stimmen. In ihren Stücke der verschwindende Vorhang e auf das Bühnenbild, das Geb und Geheimnis zugleich verb Puppenstube voll theatraler M

ten – ein Blick in eine fremde eigentümliche Welt, in die sich der Zuschauer gleich welchen Alters hineinträumen kann. Eine gut geführte Marionette lässt den Spieler gern vergessen – der Guckkasten auch. Und im Übrigen ist eine Marionette sowieso nicht an nur einen Spieler gebunden, wandert durch die Hände des Ensembles, wie es ihr Ausdruck auf der Bühne/im Guckkasten verlangt. Hier geht das Menschlein, die Salzprinzessin, durch den Wald, und durch Metamorphosen der Bühnenbildelemente entfaltet der Wald Stück für Stück die fremde, märchenhafte Szenerie. Diesem Kontrast zwischen Puppe und Unwägbarem liefert sich der Zuschauer gern aus.

Das heutige Düsseldorfer Marionettentheater fußt auf dem traditionellen Familienbetrieb der Brüder Zangerle – seit 1925 (Theater Rheinische Marionetten/Rheinisches Marionettentheater Zangerle). Der jetzige Theaterleiter Anton Bachleitner, der bei Oskar Paul in Bad Tölz die Grundlagen des Marionettenspiels erlernte, hat 1981 die künstlerische Leitung übernommen. In den letzten 23 Jahren sind unter Bachleitners künstlerischer Leitung 16 abendfüllende Inszenierungen entstanden. Das Repertoire reicht von fantastischer Literatur über Kunstmärchen und Fabeln bis hin zum klassischen und modernen Musiktheater.

Alle Inszenierungen des Düsseldorfer Marionettentheaters werden nicht live gesprochen, sondern die Texte werden von Berufsschauspielern, genauso wie die Musik, im Studio aufgezeichnet. Das Düsseldorfer Marionettentheater hat sich immer wieder an neue Themen herangewagt so z.B. *Sternstunde* (Anton Bachleitner), *Golem* (Gustav Meyrink), *Metropolis-Visionen* (Fritz Lang).

Mit dem Kinder- und Jugendbuchautor Michael Ende (1929–1995) verband Bachleitner eine langjährige freundschaftliche Zusammenarbeit. Endes Kinderbücher sind aufgrund ihrer Typen gut zu Puppenspielen dramatisierbar. Viele Figurentheater inszenieren seit den sechziger Jahren Adaptionen seiner Bücher. Vier Kinderbücher wurden für das Düsseldorfer Marionettentheater – zwei davon von ihm persönlich bearbeitet.

Dass sich ein moderner Autor gezielt mit Sprache für Marionetten auseinandersetzt, ist in Deutschland immer noch ungewöhnlich, und hat bei dem Autor und Puppenspieler Dietmar Müller (1942–1997) zu interessanten Leistungen geführt. Selbst einen Sommer lang Mitspieler im traditionellen Marionettentheater Pandel hatte er sprachliche Möglichkeiten und Grenzen der Marionetten studiert und in moderne Texte für Figurentheater einfließen lassen. Ihre Rhythmik, ihre prägnante, immer ein wenig *theatralisch* wirkende Wortwahl, ihre knappen Sätze...

Auch der Berliner Hörspiel- und Prosaautor Matthias Brand, der bereits schon lange mit Puppentheatern zusammenarbeitete, hat mit seiner rhythmischen, am Hören orientierten Sprache knapp und prägnant *Die krumme Janet* (R. L. Stevenson) für die berliner marionettenbühne bearbeitet.

Die Zusammenarbeit mit Michael Ende interessierte auch den Komponisten Wilfried Hiller (*1941), der viel und gern für Figurentheater arbeitet, sich aber auch in seinen freien Kompositionen z.B. mit Märchen auseinandersetzt. Das Düsseldorfer Marionettentheater beauftragte ihn über die vier Inszenierungen hinaus, *Wilhelm Busch und die Folgen der Musik* nach Texten des Zeichners und Karikaturisten Wilhelm Busch kompositorisch zu betreuen. Die Inszenierung zeigt Wilhelm Busch in seiner literarisch/zeichnerischen Doppelbegabung und verwandelt die Grafik über Videoanimation in bewegtes Bildertheater mit Marionetten, Flachfiguren, Schattenspiel und schwarzem Theater. Sie war vom 29. Mai bis 4. Juni 2004 in Katowice und Bielsko-Biała zu sehen.

Während in Düsseldorf die Marionette als Ausgangspunkt für eine Inszenierung gewählt wird und ihr andere Theaterfiguren und -mittel dienend zur Seite gestellt werden, gibt es auch Inszenierungsansätze, die die Marionette selbst als ein Medium begreifen, um ihre Aussagen zu treffen. Hier wird die Marionette in Bezug zu einer breiten Vielfalt theatraler Ausdrucksformen gestellt, nähert sich unseren Sehgewohnheiten in Al
Theater allmählich an. Diesen
Frank Soehnle z.B. beschriften
bizarren Marionetten leben ein
Leben gegenüber/neben den S
geben unbewusste Kommentar
durch ihr Auftauchen und Ver
den, durch ihre rätselhafte, rü
mierende Existenz. Sie sprech
Sie stehen in Bezug zu den – a
tige Weise geflüsterten, gesch
sachlich gesprochenen ... – Wo
Gegenübers wie in *Rothschilds*
oder *Kinder der Bestie*.

Das Schweigen der Figur
Soehnle übrigens überzeugt mic
Aber ist die Auseinandersetzung
Sprechen und der Marionette
noch nicht ausgelotet. Das Lives
geeigneter Texte für die Fadenma
scheint mir aber eine eigene Qu
haben, die der Komödiantik eine
lers, der Authentizität des Spiels
gegenkommen kann.

Heute, nachsiebenMarionette
nierungen für Erwachsene, an d
mitarbeitete, träume ich davon, S
Gestik und Illusionserzeugung, a
Guckkasten, auf die Marionette
befragen, ihre Texte mit und ge
live zu sprechen, ihrer Gratwan
zwischen Puppe und Metapt
auch der Surrealität ihrer Gestik
spüren, ihr Theatertexte zu erfind
aus der Dramen- oder Opernliter
herauszulesen und sie in den
Bildzusammenhang mitaufzuneh
das heutige theatrale Zeichensy

Rybak i jego żona
Der Fischer und seine Frau
Steinauer Marionettentheater, Steinau

Lalki. Muzyka. Teatr

Krótki przegląd przedstawień niezależnego teatru figur

Silke Technau
Teatrolog, lalkarz, Kobalt Figurentheater Berlin

Dźwięki – muzyka i rzeźba

Przedmiotem zainteresowań i badań teatru Puppet Players są figury, które funkcjonują na scenie w charakterze instrumentów i jednocześnie jako pełen ekspresji środek teatralnego wyrazu. W 1993 roku do przedstawienia *Lizystrata*, pozbawionego tekstu, powstały figury dźwiękowe. Ekscentryczne i jednocześnie upostaciowione instrumenty, tak zwane ciała dźwiękowe, wysyłały pewne komunikaty – na przykład wojownik uderzał się w klatkę piersiową, zaś kobiety miały w miejscu podbrzusza rodzaj stożkowego pudła rezonansowego z naciągniętymi nań strunami, które uderzane były przez jedną z wirujących szyb, znajdującą się w biodrze lalki. We wspólnej akustycznej grze w zmiennym tempie, z dialogu dźwięków, pełnego emocji i energii, oraz z tonów towarzyszącego akordeonu powstał pewien rodzaj „partytury przedstawienia". Komiczny efekt zaskoczenia, który wywołały owe figury i wydawane przez nie dźwięki, szybko się jednakże zdewaluował. Grupa Puppet Players próbowała połączyć później figury dźwiękowe oraz muzykę we wspólnej grze z groteskowymi tekstami.

„Partytura przedstawienia" jest pojęciem szerszym i głębszym, może funkcjonować jako termin oznaczający grę akustyczną składającą się z tekstu, dźwięku i muzyki. W tym miejscu warto przypomnieć tradycyjne europejskie przedstawienia teatru pacynek, w których sposób mówienia i animowania lalki zsynchronizowany jest z rytmem perkusji. Podczas gdy tego rodzaju przedstawienia można spotkać we Włoszech czy Wielkiej Brytanii, w Niemczech ich już prawie wcale nie ma. Frieder Krauter, komik Puppentheater Gugelhupf, rekonstruuje i pielęgnuje ten rodzaj sztuki w inscenizacji *Kasper, Tod und Teufel* (jako aktor i muzyk jednocześnie).

Muzyka jako scenografia – muzyka elementem działania

Muzyka, która od początku wtóruje przedstawieniu, przechodząc z jednej sceny w drugą, komentując scenę poprzednią lub zaznaczając nastrój kolejnej, czasami niedbale określana jako muzyka ilustracyjna – jest zwyczajnym zjawiskiem teatralnym. Nieustannie towarzyszy akcji, zapowiadając na przykład nieszczęście, ilustruje i komentuje przebieg wypadków. Poprzez wariacje jednego lub też większej liczby powtarzających się motywów jest w stanie zasygnalizować „gęstość" przedstawienia i w sposób niezwykły je wzbogacić. Jej funkcja dramaturgiczna staje się tutaj służebna. Czasami w przedstawienie wplatane są piosenki, które stanowią wówczas *resumé* oglądanej sceny. Ponadto wielu kompozytorów, takich jak: Bernd Berger, Wilfried Hiller, Kai Leinweber, Karl Pamow Kloth, Dietmar Staskowiak, Hermann Naehring, tworzy wspólnie z lalkarzami muzykę d takli, niejednokrotnie występują na scenie. Ciekawe, że częst bywane na żywo dźwięki spra w wyobraźni widza rodzi się cał ria widowiska. Na przykład w in cji berlińskich studentów *See/* w jednej ze scen matka kąpi dziecko na środku sceny. Na z po lewej i prawej stronie, usytuo niewidoczne dla widzów misy z których równocześnie rozch odgłosy przypominające kąpiel ce. Widz projektuje sobie ten ob ciaż w widocznej na scenie wa ma ani dziecka, ani wody.

W przedstawieniach dla dzie na scenie staje się ważną p w procesie budowania kontaktu widzem. Dzieci niezwykle moc żywają to, co dzieje się podcz taklu, także i wtedy, gdy figura się w takt granej na instrumencie brzmiącej a to swojsko, a to obc nie lub z werwą i po humoru. Sama muzyk również stać się temat ki teatralnej i pełnić a dramaturgiczną funkcję *Geheimnis der Orgel* theater Winter, Organi badają duży instrument ny i próbują wydobyć z tony, które składają się nie w dźwięki, melod senki.

W przedstawieniu nym Ambrella Figure *Prinz Eselsohr* opo jest historia, w której tajemnicy księcia jest z ne pod karą śmierci. Barbier, wykrzykuje – nie – rozpaczliwie tę dł waną tajemnicę. Brzmi i zwięźle – jak sygnał będąca tradycyjnym ma budulcowym fletu, zmie krzyk w rozwijającą się która szybko staje się na. Melodia Barbiera jes

Rigoletto
Kobalt Figurentheater Berlin

FOTO: S. TECHNAU

motorem akcji, prowadzi do szczęśliwego finału i sprawia, że bohaterowie wreszcie się porozumiewają.

W inscenizacji teatru cieni *Muzykanci z Bremy* Dorftheater Siemitz pełna ekspresji piosenka całkowicie zawładnęła akcją opowiadanej historii. Stary osioł walczy ze swoim słabym i powłóczystym krokiem za pomocą piosenki, która staje się coraz bardziej głośna, dynamiczna i szalona. Zwierzę układa swoje worki, których jest coraz więcej i więcej. Osioł śpiewa i pracuje z każdą minutą coraz intensywniej, aż w końcu ląduje, ciągle śpiewając, na pobliskim drzewie. Odkrywa w ten sposób witalną i zbawczą siłę swojej własnej pieśni. Postanawia pomóc tak samo również innym starszym zwierzętom, by na powrót stały się silne.

Kasper, Śmierć i Diabeł/ Kasper, Tod und Teufel, Puppentheater Gogelhupf

FOTO: F. KRAUTER

Muzyka jako wyraz niewypowiedzianego

Tekst i muzyka dodają głębi przedstawieniu szczególnie wtedy, kiedy muzyka wyraża to, czego nie można powiedzieć. Spotykają się tutaj cztery poziomy wyrazowe teatru figur – obraz/figura, animacja/przestrzeń, tekst, muzyka/dźwięk – które są wobec siebie równoprawne i komentują się nawzajem, przeciw sobie lub w sposób, który powoduje wzmocnienie każdej z nich.

W przedstawieniu Berliner Marionettenbühne Otello załamuje się za sprawą podstępnego podchorążego Jago. Bezbronny leży na podłodze. Jago mógłby go teraz wreszcie rozdeptać. Marionetka unosi nogę... a na scenie w powolnym crescendo rozlega się przejmujący ton skrzypiec, przenikający całą przestrzeń. Sceniczny czas zaczyna zmieniać się w długim ritardando. Jago nadepnął Otella? A może jednak tego nie uczynił? Marionetka zatrzymuje się w półruchu, muzyka przejmuje rolę obrazu i sprawia, że widzowi wszystko jawi się inaczej; akcja pozbawiona słów jest nadal uchwytna, zrozumiała. Dźwięk gra tutaj swoją własną rolę, funkcjonuje niczym kolejny początek, nowe wejście, opowiada o innej sferze niż ta, którą do tej pory oglądano, a sfera ta znajduje się poza czasem. Muzyka kształtuje na scenie głębokie, wewnętrzne relacje pomiędzy figurami, akcentuje to, co widoczne i wypowiadane, uchwytne i ulotne. Występuje przy tym obok tekstu jako równoprawny element; dzięki temu połączeniu powstają bowiem mobilne związki pomiędzy poszczególnymi elementami przedstawienia.

W spektaklu *Weihnachtsgeschichte* Kobalt Figurentheater dźwięki syntezatora pojawiają się w zestawieniu z gitarą, gwizdkiem i tamburynem. Język i tekst prologu ograniczają się jedynie do budujących nastrój strzępów słów i urywanych zdań, które informują o mającym się odbyć spisie ludności, zamęcie panującym w mieście i brutalności rzymskich okupantów. Do tej sfery nie należeli Maria i Józef. Maria konsekwentnie buduje nienaruszalny kanon tej postaci misterium, tj. od stanu brzemiennego do narodzin Jezusa. Tu niepotrzebne są słowa. Zróżnicowanie akordów ilustrujących zgiełk (kłótnie, śmiechy, protesty) panujący w Betlejem staje się tłem, odniesieniem dla uzyskania (dzięki krótkiemu motywowi gitarowemu) nastroju Cichej Nocy. Widz odbiera tu sygnał o najważniejszym wydarzeniu biblijnej opowieści. Takie zabiegi rodzą też na przykład humor sytuacyjny i sprzyjają koncentracji w odbiorze spektaklu.

Figurentheater Wilde&Vogel w przedstawieniu *Toccata* buduje collage za pomocą romantycznych muzycznych adaptacji, dźwięków oraz improwizacji z tekstami Roberta Schumanna, jak też przy użyciu rozkładanych, niemych, podwójnych figur i automatów. Artyści podążają za nastrojem i obrazami pełnymi marzeń – tak jak mógł poszukiwać ich Schumann, kiedy popadł w obłęd, i osiągają osobliwą całość zespołowej gry złożoną z obrazów, ruchu i dźwięku, stale obecnych w spektaklu odgłosów kropli deszczu i muzyki odegranej na akustycznych organach. W wid się silne, bardzo indywidualne i przeżycia.

Muzyka, tekst i gra w „operze

W ogromnym Festspielhaus burgu w 2002 roku członkowi Players jako twórcy figur oraz uczestniczyli w inscenizacji *Turandot*. Koncepcja przeds zakładała pokazanie miasta jak ny przemocy. Wszyscy poddan chór, poruszali się w sposób me ny w ogromnej konstrukcji – statywie. Ich maski i kostiumy metryczne i abstrakcyjne. Uja się uczucia nie były w stanie nar też pokonać sztywnego gorset nicznego ruchu, choreografii wych części masek. Cesarz C mandaryni i dwaj muzycy spra żenie przeogromnych mecha statui – ich siła została zwiel na ponad wszelką miarę. Por w przestrzeni za pomocą ru na kółkach. Były to wysokie ko (2,60 m do 3,80 m), z trzema d aktorami na każdą figurę. Ich g nowiły jasne maski, zaś ciała zło z mechanicznych elementów, zębatych z fragmentami ludzk czyn. Przydzielony im śpiewak muzyk, usytuowany był sztywno

Książe Eseisohn/Prinz Eseisohn
Ambiella Figurentheater, reżyseria: Hetmut Lutz

FOTO: KLONDKMEIER

mechaniczna część statuy, przed jej klatką piersiową. Twarze muzyków i cesarza miały poważny i introwertyczny wyraz, zaś mandaryni wyglądali jak ogromne azjatyckie zły maski teatru nō.

W przedstawieniu zastosowano groteskową gestykulację w momencie, kiedy głowa jednego z mandarynów sama odkręciła się, oddzieliła od ciała i wpadła pomiędzy tłum widzów. Głowa podążała za ciałem, trochę niepewnie, wysoko szybując ponad głowami gapiów. Kontrast pomiędzy wypracowaną maską a jednorodnym tułowiem, częściowo pozbawionym skóry i zbudowanym z kilku elementów (maszyn), sygnalizuje jedyną w swoim rodzaju głębię okaleczenia. Poprzez poważny wyraz twarzy, ale także spokojne i proste ruchy głowy, w rytm melodii wyśpiewywanej arii, Ojciec imitował na przykład ból i zaciętość. Działo się tak również wtedy, kiedy trzęsły mu się ręce, co było objawem starości. Duże człekokształtne figury, niczym machiny zmechanizowanego chóru, stwarzały zaskakujący i wypełniający całą przestrzeń sceniczną efekt. W ostatnim obrazie znikają kostiumy – maszyny. Lud i mieszkańcy totalitarnego państwa spotykają się w pustej przestrzeni lśniącej w tej scenie niezwykłym spokojem w stosunku do wymowy poprzednich obrazów.

Reżyser przypisał tu kostiumom i wizerunkowi figur określoną rolę, mianowicie miały one tworzyć metaforyczną ilustrację bezwzględnej władzy tyrana. Z punktu widzenia reżysera figura wykorzystana tutaj jako część monumentalnej scenografii nie potrzebuje już innych atutów. Teatr muzyczny, wykorzystując jej ekspresję, posługuje się nią jako podstawowym środkiem wyrazu.

W podobny sposób działanie muzyki wykorzystuje teatr figur, w którym pełni ona określoną funkcję i staje się głównym środkiem estetycznego wyrazu.

Kiedy opera wykorzystywana jest w teatrze figur nie jako ilustracyjny playback, lecz jako pełnoprawna artystyczna forma, związek pomiędzy muzyką i tekstem staje się bardziej złożony. Szczególnie w tego rodzaju projektach obowiązują wszystkie zasady teatralnego skrótu, typowego dla inscenizacji teatru figur. Gatunek, jakim jest opera, funkcjonuje tutaj w sposób szczególnie sztuczny, ponieważ muzyka i emocjonalne działanie dominują nad tekstem i jego wewnętrzną dramaturgią.

W *Rigoletcie* Verdiego muzyka pełna jest psychologicznej głębi. Jest inteligentna, a jednocześnie popularna i ambitna, intensywna i mocniejsza w wyrazie, niż tego wymaga kwestionowane przez cenzurę proste libretto. Opera Verdiego odwołuje się do dramatu Victora Hugo, w którym nadworny błazen zamierza w zemście zamordować swojego króla Franciszka I. Byłby to mord, który, gdyby się zdarzył, wzbudziłby największą sensację w całej renesansowej Europie. Ale pojawia się córka Rigoletta... Oczywiście historia jest znana, tylko że Hugo dodał do niej znacznie istotniejszy wymiar socjalny.

Współczesny tekst Kobalt Figurentheater miał być co najmniej tak głęboki i dobry jakościowo jak muzyka Verdiego i tekst Victora Hugo. Przy wykorzystaniu współczesnej wiedzy socjologicznej udało się autorowi, Dietmarowi Müllerowi, zderzyć przekonująco różne przejawy mieszczańskiej XIX-wiecznej uczuciowości.

Zwięzły, zwarty tekst, scenografia pełna dużych i ciężkich drewnianych figur – które prowadzone są na wozach Tespisa, wehikułach z szubienicą – oraz dopasowane do opowiadan
ni muzyczne pasaże z płyty *Scala* (1953) – otóż wszystkie
my wyrazowe zostały wybrane
niezależny i bardzo staranny.
animacja, obraz i tekst nast
sobie. Od czasu do czasu
pozostaje sama muzyka, bez
szymy wtedy imaginacyjne dźw
wydają wózki, łańcuchy oraz
pające figury. Wybrane utwory
i arie Verdiego opisują wewnętr
cjonalne stany poszczególnych
Jednakże rzadko harmonizują
stem. Ten wypowiadany jest prz
poprzez arię, zaznacza istotne
Deh, non parlare al misero,
cą muzyki po raz pierwszy Rigo
wiada córce Gildzie o swojej
jej matki, która zmarła podcza
Smutek, ból i nadzieję targaj
ucieleśnia muzyka Verdiego.

Wciąż obecne jego szaleń
wiść i gorycz z powodu losu
nadwornego błazna wyrażon
za pomocą tekstu. Za pomoc
natomiast ujawnia się cała is
letta. Widz nie może spokojni
spektaklu, tego, co widzi, ni
dza bowiem dźwięk, tego,
nie może zobaczyć. W ten wi
sób realizuje się w przedstaw
na zasada jego tworzenia. Wyz
aktorom określone zadania,
wypowiadania w tekście tego,
dokładnego wsłuchiwania się
po to, by skutecznie zestawić
ginacyjne dźwięki.

Zdobyte w teatrze tańca do
nia związane z rekonstrukcja
strukcją ruchu, ze zmianą je
z grą reagującą na nieoczeki
menty, zostały w tej inscen
błazgowo wykorzystane i opr
Ciężkie optycznie figury zmusz
bokiej aktorskiej ciszy. Małe,
gesty działają tu bardzo w
a mroczne światło sprawia, ż
wyrzeźbionych twarzach fi
ją żywe cienie. Takt podany
diego nie stanowi rytmu anim
rytmu mowy, lecz tylko rytm je
Przedstawienie z jego powoln
staje się gęste od znaczeń,
truje uwagę i wyostrza emocje

W operze komicznej *Cyrul*
(Der Barbier von Sevilla) Koba
theater zaproponował inne
nie. Spektakl tworzyli wspólni
lkarze i technicy. Dla uzyska
nego tempa pacynek i kuk
tuozi Rossiniego „zredukow
względem mowy i muzyki ży

die i Beaumarchais'owskie komediowe odniesienia do teatru jarmarcznego oraz komedii dell'arte. Ponieważ reżyser jest tu jednocześnie kapelmistrzem, orkiestra składa się z dwóch barokowych fagotów, dwóch śpiewaków – barytonu i mezzosopranu – fortepianu i perkusji oraz dwóch lalkarzy, animujących lalki i wypowiadających kwestie. Muzycy dostosowali się jednocześnie do mimiki użytych figur, co zmieniło wokalną stronę ich występu. Powstał pewnego rodzaju *soundtrack* z niezwykłym brzmieniem orkiestrowym w stylu buffo. Muzyka „przeżywa" tu, towarzyszy im i komentuje poszczególne role, które grały jedyne w swoim rodzaju, szalenie wyraziste komiczno-groteskowe figury. Taki efekt przerosł „normalną" operę.

Podczas arii solowych obrazy wewnętrznych przeżyć poszczególnych figur rzutowane były w dużych formatach na tle kubistycznych elementów scenografii. Rubaszno-komiczne sceny pościgu i bójki, „rozgrzane" sceny Barbieri, szalone przebieranki i rozgrywane w ritardando tkliwe sceny miłosne następują tu po sobie w niezwykle szybkim tempie. Rytm gry aktorskiej nie podąża za taktem muzyki. Poprzez cienie lalek oraz efekt ich podwójnych projekcji odkrywa się głębsze, niemal koszmarne poziomy działania (gwałt, oszczerstwo, zbrodnia) tej pozornie zabawnej historii.

Otello/Otello
Berliner Marionettentheater

My lalkarze mamy świadomość, że nie jesteśmy ujarzmieni, tak jak duże teatry operowe, przez odgrywane niezmiennie partytury i narzuconą dramaturgię. Duża swoboda, jaką dysponujemy, umożliwia sporą kreatywność. Dodatkowo taka metoda pracy pozwala zestawić na scenie muzykę, grę i tekst. I to zarówno w przedstawieniach dla dzieci, jak i w spektaklach dla widzów dorosłych. Dla mnie – jako aktorki i widza – stanowi ona do największej artystycznej f

---

Streiflichter auf deutsche Freie Figurentheaterinszenier
die Fragen zum Thema aufwerfen und zum Weiterdenken a

Figuren. Musik. Theater

Silke Technau Theaterwissenschaftlerin, Puppenspielerin, Kobalt Figurentheater Be

Klänge – Musik und Skulptur

Dass eine Figur auf der Bühne mit ihrem „Klang" spielt und zu theatralem Ausdruck gelangt, ist immer wieder Forschungsgegenstand der Puppet Players. 1993 entstanden „Klangfiguren" zu dem Projekt *Lysistrata*. Es gab keinen Text. Die bizarren und zugleich figürlich gestalteten Instrumente, „Klangkörper", kommunizierten aus sich heraus: die Krieger trommeln sich auf den Brustkorb; die Frauen haben als Unterleib einen konischen Resonanzkörper mit darüber gespannten Violinseiten, die von einer in der Hüfte rotierenden Scheibe gestrichen werden. Im akustisch anspruchsvollen Zusammenspiel mit Tempowechseln, Klangdialogen und emotionalen Energien, begleitet von den Klängen eines Akkordeons, entstand eine Art „Aufführungs-Partitur". Der komische Überraschungseffekt, den diese Figuren und deren Klänge hervorriefen, war jedoch schnell verbraucht. Die Puppet Players erprobten später Klangfiguren, Musik im Zusammenspiel mit grotesken Texten.

Turandot, Salzburger Festspiele z teatrem Puppet Players z Gauting/
Salzburger Festspiele mit den Puppet Players, Gauting

Cyrulik sewilski/Der Barbier von Sevilla, Kobalt Figurentheater Berlin

FOTO: F. KOULET

Der Begriff „Aufführungspartitur" ist aber ein weiterführender, der sich überhaupt für das akustische Zusammenspiel von Text, Klang und Musik anwenden lässt. Hier ist an traditionelle Handpuppenaufführungen in Europa zu erinnern, in denen die direkt geführte Figur mit percussiven Auftrittsgeräuschen und in ihrer vitalen Sprech- und Spielweise rhythmisiert ist. Während solche Aufführungen in Italien oder Groß-Britannien noch gut erhalten sind, gibt es sie in Deutschland kaum noch. Der Komediant Frieder Kräuter, Puppentheater Gugelhupf, rekonstruierte und bewahrt diese Spielweise als Alleinspieler und Musiker in der Inszenierung *Kasper, Tod und Teufel*.

Musik als Bühnenbild – Musik als Handlungselement

Musik, die am Anfang auf die Inszenierung einstimmt, die von einer Szene in die nächste überleitet, die vergangene Szene kommentiert oder die Stimmung der nächsten Szene andeutet, manchmal salopp als Umbaumusik bezeichnet, ist bei Aufführungen üblich. Sie begleitet, reißt mit, kündigt Unheil an, illustriert, kommentiert. Durch Variationen von einem oder mehreren Leitmotiven kann sie der Dichte einer Inszenierung zuspielen und sie außerordentlich bereichern. Ihre dramaturgische Funktion ist hier dienend. Manchmal werden Lieder in Stücke ein-

geflochten, die ein Resümee d
gesehenen Szene sind.

Darüberhinaus entwickeln K
sten wie z.B. Bernd Berger, Wi
ler, Kai Leinweber, Karl Parno
Dietmar Staskowiak, Herman
ning ihre Bühnenmusik zusam
Puppenspielern oder treten a
ihnen auf, teilen die Bühne m
Interessant ist hier der Aspe
durch Live-Klänge oder Ge
oft ganze Bühnenbilder in der
lung der Zuschauer entstehen
wenn Spiel und Klang imaginati
ander abgestimmt sind. Zum Be
der Berliner studentischen Insz
SeeNixMeer: eine Mutter badet
in der Bühnenmitte. Rechts u
außen stehen für den Zuschau
sichtbare Wasserschüsseln, i
die Badegeräusche geradezu
erzeugt werden. Für den Zusch
steht ein ganzes Bild, obwohl w
Kind noch Wasser in der für ihn
ren Wanne ist.

In Kinderinszenierungen ist
musiker eine wichtige Bezugs
Kinder erleben fasziniert den e
len Ausdruck im Theater mit be
der Figur zur Musik des Instr
die anspruchsvoll, fremd, trau
humorvoll sein kann.

Da kann sogar Musik sel
Thema des Theaterstücks se
aktive dramaturgische Funktion
men. In der Inszenierung *Das
nis der Orgel* des Figurentheate
erforschen Organist und Kater d
Instrument, erzeugen Töne sich
setzen sie zu Klängen, Melodien
zusammen.

In dem Singspiel des Ambre
rentheaters *Prinz Eselsohr*
Geheimnis den Prinzen bei To
nicht verraten werden. Der
schreit verzweifelt das jahrelan
drückte Geheimnis endlich ins
kurz und einprägsam wie ein Sig
Schiff, traditionell Material für Fl
wandelt seinen Ruf in eine ein
Flötenmelodie, die rasch popu
Die Melodie des Barbiers wird
bender Motor der Handlung, übe
sprachliche Unfähigkeit, Stagna
führt zu einem guten Ende.

In der Schattenspielinszenie
Bremer Stadtmusikanten de
theater Slemitz beeinflusst die
eines Liedes die ganze folgend
tung der Geschichte. Der alte E
sich gegen seine eintönige Sch
mit einem Lied, das immer lau
ger und verruckter wird. Er sta

Säcke überall herum, es werden immer mehr, er singt und arbeitet und singt – und schließlich sitzt er singend auf einem Baum. Er erfährt die vitale Kraft seines eigenen Liedes und vermittelt nun auch den anderen all gewordenen Tieren zu Überlebenskraft.

Musik als Ausdruck für Unsagbares

Text und Musik verdichten eine Inszenierung besonders da, wo die Musik Unsagbares ausdrückt. Dabei treffen die vier Ausdrucksebenen des Figurentheaters – Bild/Figur, Animation/Raum, Text, Musik/Klang – gleichberechtigt aufeinander, kommentieren sich gegenseitig widersprüchlich oder bestärkend.

Bei der „berliner marionettenbühne" bricht Othello unter den unablässig eingeflüsterten Verleumdungen seines Fähnrichs Jago verzweifelt zusammen. Wehrlos liegt er am Boden, Jago könnte Othello endlich zertreten: die Marionette hebt ihren Fuß ... Da schiebt sich der schneidende Ton einer einzelnen Violine im langsamen crescendo in die Szene, nimmt sich Raum. Die szenische Zeit beginnt, sich in einem langen ritardando zu ändern, tritt Jago zu – tut er es nicht? Die Marionette hält in der Bewegung inne, die Musik übernimmt das Bild und macht es für die Zuschauer anders, wortlos, wahrnehmbar.

Der Klang bekommt eine eigene Rolle, dieser szenische Moment ist wie ein neuer Auftritt, erzählt von einer anderen als der eben noch gesehenen Ebene, einer Ebene die darunter, dahinter, in einer anderen Zeit liegt. Die Musik macht hier einen tiefen, inneren Ausdruck der Beziehungen der Figuren auf der Bühne über das Sichtbare und Sagbare hinaus wahrnehmbar – eine andere Dimension? Dabei tritt sie neben den Text als gleichwertig; es entstehen wechselvolle Beziehungen.

In der *Weihnachtsgeschichte* des Kobalt Figurentheaters sind Synthesizerklänge mit Gitarre, Spielmannspfeife, Tamburin behutsam kombiniert. Sprache, Text sind zu Beginn der Inszenierung stimmungsbildende Wortfetzen zur Information über die unruhige Volkszählung, die Hitze, die Brutalität der römischen Besatzer. Diese Ebene haben Maria und Josef nicht. Maria vollzieht den unbeirrbaren Vorgang von Schwangerschaft und Geburt – dazu braucht es keine „Worte", keine „Information". In all der akustischen Unruhe, dem rauhen Grundakkord, der unter der Szene liegt, auf der akustischen Folie der streitenden, lachenden, protestierenden Einwohner von Bethlehem und der plötzlichen Stille der Nacht ermöglicht das Schweigen von Maria und Josef, begleitet durch ein kleines Gitarrenmotiv, dem Zuschauer, seinen eigenen persönlichen Bezug zu dem biblischen Stoff zu finden.

Dadurch, dass die Ausdrucksebenen immer wieder versetzt sind, sprechen sie verschiedene Wahrnehmungsmöglichkeiten nacheinander an, lassen sie aufeinander wirken – dabei entstehen Humor, meditative Konzentration.

Das Figurentheater Wilde&Vogel baut in der Inszenierung *Toccata* mit romantischen Musikadaptionen, Klängen und Improvisationen, mit Texten von Robert Schumann und zerlegbaren, stummen, bizarren Figuren und Automaten eine Collage. Sie gehen Stimmungen und Traumbildern nach, wie sie Schumann hätten heimsuchen können, als er in seinem Wahnsinn verschwand, und erzeugen so ein eigenwilliges szenisches Zusammenspiel von Bildern, Bewegungen, Klang des steten Wassertropfens und der auf Hammondorgel gespielten Musik; im Zuschauer entstehen starke, sehr individuelle Stimmungen, Irritationen, Erlebnisse.

Toccata, Figurentheater Wilde&Vogel

Musik, Text und Spiel in der „Oper"

Für das große Festspielhaus
burg arbeitsten die puppet play
Figurenbildner und -spieler 200
Opernin szenierung *Turandot* n
Inszenierungskonzept sah vor, de
als Verwaltungs- und Tötungs
nerie darzustellen. Alle Untertan
Chor, bewegen sich mechanisc
und geradlinig in einem riesigen
galgerüst. Ihre Masken und Kostü
asymmetrisch, abstrakt. Manchm
tauchende Gefühle vermögen nic
starre Korsett aus mechanisierter
gungen, Choreografien und meta
Maskenteilen zu durchbrechen
durchdringen.

Der Kaiser von China, zwei
rine und zwei Musiker agieren
übergroße mechanische Statue
Macht wird überdimensional ver
Auf rollbaren Gerüsten bewe
sich durch den Raum. Sie sind
3,80 m hoch mit jeweils drei bis z
Spielern an jeder Figur. Ihre Kö
helle Masken, ihre Körper sind
mengesetzt aus Mechaniken,
und Zahnrädern mit Resten m
cher Gliedmaßen. Der ihnen zu
Sänger bzw. Musiker sitzt starr
mechanisches Teil der Statue
Brust. Die Gesichter der Musiker
Kaisers haben einen erns
introvertierten Gesichtsau
Die Mandarine dagegen
wie riesige asiatische be
Theatermasken. Es entste
groteske Gestik, wenn d
des einen Mandarin sich
auf- und abschraubt, der
dem noch schauenden Ko
die Menge enteilt. Der K
ihm schließlich etwas veru
hoch sichtbar über der Me
menge. Der Kontrast der a
beiteten Masken mit den t
hautlosen einarmigen Körp
Maschinenteilen signalisi
eigenartige tiefe Verletzu
ernstem Gesichtsausdru
großen, ruhigen, einfache
bewegungen zu den Boge
Arien drückt der Vater S
und auch Entschiedenh
auch wenn er seine Hand
haft zittern lassen muss.

Die großen Figuren
Gesichtern und den Mas
körpern im mechanisierte
sind hier ein erstaunlicher
ganzen Bühnenraum gr
Effekt. Im letzten Bild ver

den alle Maschinerien und mechanisierten Kostümteile. Das Volk und die Liebenden treffen sich im leeren Raum und erfüllen ihn mit Zärtlichkeit.

Dem Kostüm- und Figurenbild kommt hier eine vom Regisseur entschiedene Rolle zu: metaphorische Illustration einer mechanisierten Staatsgewalt zu sein. Aus dem Blickwinkel des Regisseurs, der die Figur als Teil des überdimensional großen Bühnenbildes benutzt, braucht sie keine Rollenentwicklung: Das Musiktheater bedient sich hier der Figur.

Das Figurentheater mit der Figur als Rollenträger und ästhetischem Mittelpunkt bedient sich der Musik.

Wenn man die Oper im Figurentheater nicht als zu illustrierendes play-back benutzt, sondern als Kunstform ernstnimmt, ist die Beziehung zwischen Text und Musik sehr vielschichtig. Besonders in diesen Bearbeitungen gelten alle Gesetze der Reduktion, die bei Figurentheaterinszenierungen immer auftreten.

Das Genre Oper wirkt dabei besonders künstlich, weil die Musik und die emotionale Handlung auf der Bühne den Text und die innere Dramaturgie unterwerfen.

Verdi gibt in *Rigoletto* eine psychologisch tief und intelligent durchkomponierte Musik vor, populär und anspruchsvoll und zugleich unendlich intensiver und ausdrucksstärker, als das von der Zensur verbogene und gefällig gemachte Libretto verlangt. Verdis Oper beruht auf einem Drama von Victor Hugo, in dem der Hofnarr aus Rache seinen König François I. ermorden lassen will – es wäre ein im ganzen Renaissanceeuropa aufsehenerregender Königsmord gewesen, wenn nicht seine Tochter dazwischengekommen wäre ... Man kennt die Geschichte, nur bei Hugo hat sie eine sozial wesentlich größere Dimension.

Der moderne Text des Kobalt Figurentheaters sollte mindestens so dicht und qualitätsvoll wie Verdis Musik und wie Victor Huges Vorlage sein. Mit modernem soziologischen Wissen gelang es dem Autor Dietmar Müller, der „bürgerlichen" Gefühligkeit des 19. Jahrhunderts starke Rollen entgegenzusetzen.

Der knappe, dichte Text, das Bühnenbild mit den großen schweren Holzfiguren, die an einem Knauf im Rücken auf dem Thespiskarren/Schafottkarren

Muzykanci z Bremy/Die Bremer Stadtmusikanten, D-Figurentheater Semlitz

geführt werden, und die der zu lenden Geschichte angepa umgestellten Musikpassagen a Aufnahme der Mailänder Scala diese Ausdrucksebenen wurde nom und gründlich ausgewähl Szene zu Szene wurden Musik tion, Bild und Text gegeneinander spielt, folgten einander, ließen die allein ohne Figuren auf der Bühne oder überspielten sie mit den im ven Klängen des Karrens, seiner dem schweren Tritt der Figuren a Die ausgewählten Musikstücke un von Verdi beschreiben die innere tionalen Vorgänge der Figuren. A stimmen mit dem Text nur selten ü Der wird z.B. über die Arie gespr deutet handfeste Konflikte an: *Da parlare al misero*. Musikalisch Rigoletto seiner Tochter Gilda zum Mal von seiner Liebe, von ihrer Mu bei der Geburt der Tochter starb. Schmerz und die Hoffnung auf Z und Menschlichkeit, verkörpert in Tochter, bestimmen Verdis Musik sein rasender Hass und seine B über sein Schicksal als verkru Hofnarr sind ja nun gleichzeitig den, werden hier vom Text ausge Akustisch eröffnet sich Rigoletto zes komplexes Wesen. Dem Zus wird keine Ruhe gelassen, Gese wird akustisch nicht bestätigt, Ge ist nicht zu sehen.

Und dies ist das wesentliche lungsprinzip dieser Inszenieru bedeutet für die Spieler, die t Text sprechen, der Musik exak hören, um den Text und die im ven Klänge wirksam z.B. zwischi gerade über Gesangspassagen zen, in die Stille, in Orchesterpas und dabei den emotionalen Bewe der Musik gegenzusteuern.

Die im Tanztheater entwickelte rungen mit dem Aufbauen und B von Bewegungen, mit Rhythme sein, dem Spiel mit dem Unerw wurden minutiös in diese Oper nierung eingearbeitet. Das Gewi schweren Figuren zwingt zu groß lerischer Ruhe. Die winzigste Ges stark, soll stehen bei Text und Mus auch in der fahlen Lichtführung

SeeNixMeer, nizerdstawienie studenckie Wyższej Szkoły Teatralnej Ernst Busch/Studenteninszenierung Hochschule für Schauspielkunst Ern

den scharfkantig geschnitzten Gesichtern der Skulpturen lebendige Schatten wirft. Der von Verdi jeweils vorgegebene Takt ist nicht der Rhythmus der Animation, oder der des Sprechens, sondern nur der seiner Musik. Dabei ist die Aufführung mit ihrer Langsamkeit sehr dicht, die Rezeption konzentriert und oft sehr emotional.

In der komischen Oper *Der Barbier von Sevilla* hat das Kobalt Figurentheater einen anderen Weg eingeschlagen. Die Musiker, die Puppenspieler und der Ausstatter entwickelten gemeinsam partnerschaftlich diese Inszenierung. Für das tänzerische Tempo und den Esprit der Handpuppen und Stabfiguren wurden Rossinis virtuose, freche Musik und Beaumarchais' komödiantische Anlehnungen an Jahrmarkttheater bzw. commedia dell'arte sprachlich und musikalisch neu bearbeitet, *reduziert*, der Regisseur ist zugleich Kapellmeister, das Orchester besteht aus zwei Barockfagotten, zwei Sängern – Bariton und Mezzosopran, Klavier und Percussion, zwei Puppenspieler spielen und sprechen alle Rollen.

Die Sänger passten sich jeweils der Mimik der geschnitzten Figur an und änderten dadurch ihren gesanglichen Ausdruck. Es entstand ein „soundtrack" mit ungewöhnlichem, buffoneskem Orchesterklang. Die Musik erlebt, begleitet, kommentiert die Vorgänge in den Rollen, die die Figuren mit ihrem typisierten Aussehen und ihren komisch-grotesken Handlungen auf ihre Weise zum Bild machen – plakativer und verrückter, als die *normale* Oper es kann.

Während der Solo-Arien werden die Bilder der inneren Vorgänge einer Figur großflächig auf die aus kubischen Elementen bestehenden Bühne projiziert. Mit ungeheurem Spieltempo gibt es die derbkomische Verfolgungsjagd und Schlägerei, die „überschäumende" Barbierszene, die verrückten Verkleidungen, im ritardando die zärtlichen Liebesszenen. Der Spielrhythmus folgt auch hier nicht dem Takt der Musik, sonder
in der scheinbar heiteren Ges
auch die tieferen, fast grausigen
der Handlung – den sich anbah
Missbrauch eines Mädchens, die
einer groß angelegten Verleumd
Gewalttätigkeit aus Geldgier – d
Schatten der Puppen und ihre
Projektionen während ihres Spie

Bei der Inszenierung von Op
nen wir Puppenspieler uns immer
sein, dass wir nicht wie die großen
häuser dem Dogma der unve
abzuspielenden Partitur noch de
dramaturgie unterworfen sind. Au
Freiheit kann große Kreativität en

Dabei erzeugt die Arb
thode, Musik neben Bild, Sp
Text gleichberechtigt auf die
zu stellen, sowohl in Kinder- a
in Abendinszenierungen, für m
größte künstlerische Neugier –
als Spielerin oder als Zuschauer

Until Doomsday

Charlotte Wilde
Muzyk, Figurentheater Wilde&Vogel, Stuttgart
Michael Vogel
Lalkarz, reżyser, Figurentheater Wilde&Vogel

Przed dwoma laty prowadziliśmy na Wydziale Lalkarskim Akademii Teatralnej w Białymstoku 5-dniowe warsztaty na temat improwizacji z ożywioną formą. Dr Marek Waszkiel, szef wydziału, zaproponował nam realizację z tymi samymi studentami przedstawienia w ramach ich pracy dyplomowej. Zdecydowaliśmy się chętnie, ponieważ możliwość realizacji spektaklu z 11-osobowym zespołem utalentowanych aktorów była niezmiernie kusząca. Na przełomie lutego i marca 2004 roku pracowaliśmy zatem przez pięć długich tygodni we wschodniej części Polski.

Jesienią zeszłego roku odbyło się spotkanie dotyczące przygotowania wspomnianego przedsięwzięcia. Musieliśmy przede wszystkim znaleźć wspólny temat, jakąś wspólną historię. Zaproponowaliśmy zatem opowieść Latającego Holendra i, biorąc pod uwagę nasz zachodni indywidualizm w sposobie myślenia, liczyliśmy się z przynajmniej jedenastoma różnymi propozycjami. Tymczasem wbrew naszym dotychczasowym doświadczeniom grupa odpowiadała: *My sądzimy, my chcemy, my postanowiliśmy...* Na nasze pytania o propozycje padała rozbrajająca odpowiedź: *Yes, we talked about it*

w sposób „zachodni", demokr
zdecydowaliśmy się wybrać ten
jącego Holendra.

W dalszej fazie przygotow
razem studenci i prowadzący w
z ramienia Akademii zostali nie
nas zaskoczeni. Chcieliśmy
samodzielnie, razem ze stud
skompletować wyposażenie tec
przedstawienia, tymczasem p
wanie szkiców i projektów sce
a w szczególności lalek, okazał
Akademii rzeczą wprost niewyob
Zleciliśmy jednak studentom wy
masek swoich twarzy, a my zaję
budową dwóch maszyn wiatrowy
ne dane dotyczące rozmiarów sp
wały, że były one o wiele większe
o jakich myślał Michael, dlatego
poniekąd mile zaskoczeni, kie
po naszej informacji o pomyłce
pracowników technicznych A
zaprezentowało nam dwie prze
wysokie na dwa metry maszyny w

Naszą pracę rozpoczęliśmy
stu sztuki, wspólnego języka, s
fii, muzyki i lalek, ale przecież
teksty na temat Latającego H
Mieliśmy też dobre materiały d
rzystania przy tworzeniu stat
koła ratunkowe, kamizelki, żag
binę sznurową, dzwonki, róż
instrumenty muzyczne, maski,
ne maszyny wiatrowe, operę W
Latający Holender oraz możliw
wadzenia prób w ciągu pięciu
w Akademii, i oczywiście jeden
lentowanych aktorów.

Przez trzy tygodnie improw
smy, studiowaliśmy niektóre pa
ralne opery, tłumaczyliśmy teksty
angielski, polski i niemiecki.
te zajęła się muzyką, która zro
w drodze improwizacji, Michae
z masek figury i w ten sposób
Senta, figura Latającego Holen
nasze tak zwane Chimery, któ
ły do nadprzyrodzonych istot n
Mogliśmy oprzeć się na dobrym
stronnym wykształceniu studen
bardzo dobrej dyscyplinie pracy.

Niezależnie od ciągle rodzących się scen, obrazów i planów, duża część pracy polegała na kształtowaniu lekkości i otwartości oraz delikatności aktorów w stosunku do materii (You must *love* the things!), jak również na kreowaniu przez każdego aktora jego własnej figury, roli, indywidualnego wątku. Czyżby nasza forma treningu ciała była zbyt relaksująca, w wyniku czego po kilku dniach dwaj studenci – jeden na krawężniku, a drugi podczas pływania – złamali sobie nosy?

Pewnych trudności nie moglibyśmy wyeliminować, gdyby nie pojawiły się następne. Pracowaliśmy nie tylko nad spektaklem, ale i nad możliwością językowej i kulturowej komunikacji. Tymczasem ciągle rodziły się jakieś nieporozumienia. Naszym wspólnym językiem był angielski, niestety nie przez wszystkich odpowiednio dobrze opanowany. Dlatego musieliśmy na początku ciągle przypominać o tym, że wszystko, co było powiedziane, jest ważne, w związku z czym każdy aktor, za każdym razem, kiedy czegoś nie zrozumie, powinien o to zapytać. W końcu stworzyliśmy rodzaj własnego języka, który – według opinii jednego ze studentów nienależącego do grupy, a znającego dobrze język angielski – dla osób z zewnątrz był zupełnie niezrozumiały. Ciągle musieliśmy też walczyć z pewnego rodzaju brakiem reakcji ze strony studentów. Już podczas jesiennego spotkania zaskoczyło nas, że na naszą propozycję realizowania musicalu nie otrzymaliśmy żadnej odpowiedzi. Kilka godzin później jeden ze studentów powiedział nam, że przez całe studia marzył o tym, aby zrealizować musical! W końcu Charlotte poprosiła, aby studenci dawali przynajmniej jakiś znak, że w ogóle słuchają. Niełatwo było stworzyć wspólny sposób pracy. Studenci przywykli do tego, że kontaktowali się z pracownikami Akademii w sprawie wykonania każdego przedmiotu, ci zaś pracowali zazwyczaj do godziny 15.00, w związku z czym przygotowanie potrzebnych rekwizytów trwało zbyt długo. Poza tym dla Michaela ważne było, by aktorzy sami uczestniczyli w budowie przedmiotów, sami się z nimi zapoznali i opanowali ich technikę. Z naszymi doświadczeniami pracy na scenie niezależnej trudno było nam też zaakceptować fakt, że po zakończonej próbie aktorzy znikali, by następnie punktualnie zjawić się na drugą część próby, ale ani minuty wcześniej. Również to pod koniec naszej pracy uległo zmianie.

Kiedy po trzech tygodniach odbyła się pierwsza otwarta dla publiczności próba, sądziliśmy, że wszystko przebiegało prawidłowo. Tymczasem reakcje pierwszych widzów były bardzo różne, co okazało się szczególnie trudnym doświadczeniem dla aktorów, którzy włożyli w projekt sporo pracy: – *I felt naked* – powiedziała jedna ze studentek. O tym, jak bardzo zmieniło się nastawienie do własnej pracy już po dwóch kolejnych tygodniach, świadczy wypowiedź tej samej studentki, kiedy po premierze jeden z profesorów zauważył, że spektakl jest zbyt długi, potrafiła już zaakceptować jego zdanie, nie czując się przy tym dotknięta.

Jeszcze pięć razy zagraliśmy otwarte spektakle przed premierą (która była jednocześnie dyplomem) i podziwialiśmy studentów za to, że sumiennie odegrali nie tylko części inscenizowane, ale również sceny improwizowane tego 90-minutowego przedstawienia.

Po zakończonej sukcesem premierze i pierwszych zaproszeniach na festiwale do Stuttgartu, Bielska-Białej, W i Nitry grupa postanowiła w pr roku zaprezentować sztukę jak leżny zespół.

Dla nas była to bardzo inte i satysfakcjonująca praca, która nadzieję – będzie kontynuowana szłości przy okazji innej insc w nowo utworzonej Kompanii Do

Sen o *Doomsday*

Michael Vogel

W czasie próby do *Until Doomsday*, obok wielu nocnych sztormów n rym morzu, częściej niewałem następujący sen:

Przede mną stał blok, dwa razy wyższy ode mnie, zbudowany z łatwo cej się formować masy, podobnie jak glinka. Z tego materiału stworzon wszystkie przedmioty przedstawienia: nuty, dźwięki, teksty w języku pol angielskim i niemieckim, światła, reflektory, sznurki, żagle, wszystkich nastu studentów łącznie z głowami, rękami, nogami i wszystkimi ich fig oraz obiektami, Charlotte ze swoimi instrumentami i Jacek, asystent re ra, z całym plikiem swoich dokumentów. Technicy, warsztaty i cały bud Akademii, wszystko było z tej masy i w tej masie. Stałem przed tym wszy i lepiłem rękami z tej masy, tak jak zazwyczaj robię to z moimi figurami. S lem młotkiem, piłowałem, wycinałem, malowałem, lepiłem i szlifowałem. bardziej na zewnątrz, tam bardziej w środku.

Wszystko ożywione, wszystko ukrwione, a mimo to mogłem to forme Cudne i głęboko uszczęśliwiające.

Białystok, luty 2

JÜNGSTE TAGE IN BIAŁYSTOK

Über Realisierung der Diplomins an der Akademia Teatralna in Bi

Until Doomsday

Charlotte Wilde
Musikerin, Figurentheater Wilde&Vogel, Stuttgart

Michael Vogel
Puppenspieler, Regisseur, Figurentheater Wilde&Vogel, Stuttgart

Vor zwei Jahren gaben wir einen fünftägigen Workshop zum Thema Improvisation mit Material am Studiengang für Puppentheater an der Akademia Teatralna in Białystok. Danach bot uns der Leiter des Studiengangs, Dr. Marek Waszkiel an, in diesem Jahr mit denselben Studenten eine Diplomarbeit zu inszenieren. Ein Abenteuer, auf das wir uns gerne einließen, weil die Möglichkeit, mit einem Ensemble von 11 sehr talentierten Spielern eine Inszenierung zu erarbeiten, zu verlockend war. Im Februar/März diesen Jahres arbeiteten wir also fünf Wochen lang im fernöstlichen Polen.

Ein kurzes Vorbereitungstreffen hatte im vergangenen Herbst stattgefunden.

Allerdings kamen sowohl die S
als auch wir aus anderen Proje
war schwer, sich auf diese neue
tige Arbeit zu konzentrieren.
gemeinsames Thema, eine Ge
musste gefunden werden. Wir
einen Vorschlag mit, die *Sage*
genden Holländers, rechneten
unserer westlich-individualistisc
stellungswelt heraus mit minde
Gegenvorschlägen. Ein erste
Kontrast zu unseren bisherige
rungen: Immer wieder saßen
Gruppe gegenüber, die sagte:
ben, wir wollen, wir haben b
sen... Auf unsere Nachfrage,
wirklich alle einer Meinung sei
die entwaffnende Antwort: *Yes*
ked about it. Westlich demokrat
schieden wir, den *Fliegenden H*
als Thema zu wählen.

In der weiteren Vorbereitung
die Studenten und die Werkst
Schule wiederum einiges von
halten. Da wir die Ausstattung d
nierung während der Arbeit ge
entwickeln wollten, war es un
Skizzen und Entwürfe für ein Büh
geschweige denn für Puppen
len – eine für den Schul-Theate
unmögliche Vorstellung. Die
ten wurden immerhin beauftra
ken ihrer Gesichter zu erstellen
konnten uns auf den Bau zweier
schinen einigen. Fehlende Maß
führten allerdings dazu, dass d
viel größer gerieten, als Michae
lich vorgeschwebt hatte, und s
wir einigermaßen beeindruckt
die Techniker voller Stolz gle
unserer Ankunft in der Schule z
derschöne 2 m hohe Windma
präsentierten.

Unsere Arbeit begann also
Stück, ohne eine gemeinsame
ohne Bühnenbild, ohne Musik
Puppen. Aber es gab eine Samm
Texten, die sich mit der *Sage*
genden Holländers befassten
herrliche Schiffsmaterialien: Ta
tungsringe, Schwimmwesten
eine Strickleiter, Glocken, vers
Musikinstrumente, Masken de
die riesigen Windmaschinen,
Der Fliegende Holländer von
Wagner, die Möglichkeit, fünf

lang im Theater der Schule selbst zu proben und natürlich 11 talentierte Spieler. Drei Wochen lang improvisierten wir mit den Materialien, studierten einige Chöre aus der Oper ein, übersetzten Texte zwischen Englisch, Polnisch und Deutsch hin und her. Charlotte nahm die Musik während der Improvisationen auf, Michael gestaltete die Masken zu Figuren, so entstand eine Senta, eine Holländerfigur und unsere sogenannten Chimären – die Geistermannschaft des Holländers. Wir konnten dabei aufbauen auf eine außerordentlich gute Ausbildung der Studenten in allen Bereichen und auf eine sehr gute Arbeitsdisziplin. Neben dem allmählichen Entstehen von Szenen, Bildern und Abläufen bestand ein Großteil der Arbeit darin, Transparenz, Offenheit und Leichtigkeit zu entwickeln, in einer Sensibilisierung der Spieler für ihr Material („You must *love* the things!") und darin, für jeden Spieler seine ganz eigene Figur, seine eigene Rolle, einen persönlichen roten Faden, aus dem Spiel heraus zu entwickeln. Ob unsere Körperarbeit so entspannend war, dass sich zwei der Studenten nach einigen Tagen – eine am Bordstein, einer beim Schwimmen – die Nase brachen?

Andere Schwierigkeiten konnten nicht ohne Weiteres behoben werden: Wir arbeiteten ja nicht nur an einer Inszenierung, sondern auch an der Möglichkeit uns sprachlich und kulturell zu verständigen. Immer wieder entstanden Missverständnisse. Unsere gemeinsame Sprache war Englisch, das jedoch nicht alle gleich gut beherrschten. So mussten wir zu Beginn immer wieder vehement darauf bestehen, dass alles, was gesagt wurde, wichtig ist, dass also *jeder* Spieler *jedesmal*, wenn er oder sie etwas nicht verstand, nachfragen sollte. Zum Ende der Arbeit hatten wir eine Art eigene Sprache kreiert, die laut Aussage eines Studenten, der gut Englisch sprach, der aber nicht zu der Gruppe gehörte, für Außenstehende nicht mehr zu verstehen war. Auch hatten wir immer wieder zu kämpfen mit einer bestimmten Art von Null-Reaktion der Studenten. Schon bei dem Vorbereitungstreffen im Herbst waren wir unsicher, als auf unseren Vorschlag, eine Art Musical zu machen, keine Reaktion kam. Viele Stunden später sagte einer der Studenten, sie hätten sich ihr ganzes Studium gewünscht, einmal ein Musical zu machen! Schließlich bat Charlotte die Studenten, zumindest irgendein Zeichen zu geben, dass sie überhaupt *zuhörten*. Auch eine gemeinsame Arbeitsweise zu entwickeln, war nicht leicht: Die Studenten waren gewohnt, alle technischen und baulichen Dinge an die schuleigenen Werkstätten zu delegieren, bzw. die Techniker zu fragen. Deren Arbeitstag endete allerdings um 15h, häufig dauerten Dinge zu lange, vor allem aber war es Michael wichtig, dass die Spieler auch den Bau selbst mitgestalteten, sich mit den Dingen vertraut machten und die Technik beherrschten. Aus unserer freien Theaterarbeit heraus fiel es uns auch schwer zu akzeptieren, dass die Spieler wenn die Probe beendet war, verschwanden und pünktlich zum nächsten Probenbeginn erschienen – aber nicht eine Minute vorher. Auch das änderte sich gegen Ende der Arbeit.

Als wir nach drei Wochen eine erste Probeaufführung machten, waren wir schon sehr zuversichtlich in Bezug auf das Arbeitsergebnis. Die Reaktionen der ersten Zuschauer waren allerdings sehr gemischt, was vor allem für die S die hier eine sehr persönliche Arbe ten, schwer war: *I felt naked* sag der Studentinnen. Wie sehr sich d stellung zur eigenen Arbeit nach n weiteren Wochen geändert hatte die Aussage derselben Student nach der Premiere einer der Do zu ihr gesagt habe, er fände das S lang, konnte sie seine Meinung ak ren, ohne sich davon getroffen zu Noch fünf weitere öffentliche Pr stellungen zeigten wir vor der Pr (die gleichzeitig Diplomprüfung w wir bewunderten die Studenten, Anfang an souverän nicht nur die nierten sondern auch die Impr ten Teile der 90-minütigen Inszer erspielten.

Nach der erfolgreichen Premie ersten Einladungen zu Festival Stuttgart, Bielsko-Biala, Wrocla Nitra entschied die Gruppe, die nierung auch im nächsten Jahr a Gruppe weiter zu spielen.

Für uns war dies eine sehr in und beglückende Arbeit, die wir in Zukunft in einer weiteren Ins rung mit der neu gegründeten Ko

Doomsday fortsetzen zu können.

Doomsday Traum

Michael Vogel

In der Probenzeit zu *Until Doomsday* hatte ich neben vielen nächtlichen S men auf hoher See, öfters folgenden Traum:

Vor mir stand ein Block, doppelt so hoch wie ich, aus einer formbaren Mas wie Ton.

Dieses Material war aber aus allen Bestandteilen der Inszenierung zus mengesetzt: Noten, Töne, Texte auf polnisch, englisch und deutsch; Lich Scheinwerfer, Lautsprecher, Stricke, Segel, alle 11 Spieler mit Köpfen, Hän und Füßen und mit all ihren Figuren und Objekten, Charlotte mit ihren Instrum ten und Jacek, der Regieassistent, mit all seinen Papieren. Selbst die Techn Werkstätten und das ganze Schulhaus, alles war aus und in dieser Masse.

Ich stand davor und knetete mit meinen Händen, so wie ich es sons meinen Figuren mache, in dieser Masse herum. Ich hämmerte, feilte, schni malte, klebte und schmirgelte herum. Da mehr heraus, da mehr hinein.

Alles lebendig, alles durchblutet, und doch konnte ich es formen.

Alptraumhaft und tief beglückend.

Białystok, Februar 2

Trzy lekcje, czyli romantyczny Holender

Marcin Bartnikowski
Student Akademii Teatralnej w Białymstoku

Cechą konstytutywną romantyzmu, najprostszą i najpiękniejszą, jest uwielbienie niewiedzy. Romantyk, napotykając tajemnicę, podąża za nią, bo tylko ona daje mu szansę przeżycia czegoś niezwykłego i fascynującego.

Rozpoczynając pracę z Michaelem Voglem i Charlotte Wilde, pracę nad trudnym materiałem opery Richarda Wagnera, zostaliśmy postawieni właśnie w pozycji romantyka. Wiedzieliśmy jedynie, że będziemy pracować nad tematem Latającego Holendra, że będziemy poruszać się w obrębie teatru ożywionej formy, że będziemy wykorzystywać metodę improwizacji, której Michael uczył nas dwa lata wcześniej podczas tygodniowych warsztatów. Każdy, kto kiedykolwiek pracował nad spektaklem, zdaje sobie sprawę, jak to niewiele informacji. A dodatkowo stresującym czynnikiem był fakt, że będzie to nasza praca dyplomowa, jakby nie patrzeć, jakiś start w dorosłe życie teatralne...

Szczęśliwie nie przestraszyliśmy się i podjęliśmy tę rękawicę, nie wiedząc nawet, jaki jest jej kolor, materia, kształt. Praca zaczęła się od burzy mózgów, dyskusji i zbierania materiałów, które w jakikolwiek sposób kojarzyły się z morzem i legendą przeklętego żeglarza-tułacza. Michael rozdał nam zadania na trzy miesiące przed rozpoczęciem pracy, więc sami mogliśmy tworzyć elementy scenografii, maski, wybierać fragmenty tekstów – tak zresztą zostało do końca, bo pracowaliśmy jako zespół. Nie istniał sztywny podział zadań. Każdy musiał nauczyć się być jednocześnie aktorem, po trosze technicznym, scenografem itp.

Pierwszy tydzień (z pięciu) wypełniły improwizacje. Jest to praca szalona, fascynująca, ale jednocześnie niezwykle trudna. Bardzo łatwo ulec znużeniu i zatracić wiarę w to, co się robi. I faktycznie, po tygodniu zaczęliśmy wątpić. Ten stan pogarszał jeszcze fakt bariery językowej i różnic w podejściu do pracy (niemiecka punktualność nie idzie w
z polską lekkością bytu tempor
Trudno nam było zrozumieć, że
wymaga od nas znacznie więcej
kle reżyser od aktora, bo jako się
aktorstwo nie było naszą jedyną d
Im dalej w las, tym lepiej i jedno
gorzej. Powoli z masy sytuacji i po
improwizowanych, setek zdjęć ro
przez Michaela w trakcie prób, n
nych przepięknych improwizacji
nych Charlotte zaczął wyłaniać s
kształt, z początku bardzo niejasn
cyjnie tylko zaznaczony, podda
wom improwizacji, z czasem
bardziej konkretny, chociaż ni
naprawdę niezamknięty w jakieś
ne ramy, bo spektakl składa s
z partii improwizowanych.

Efektem pracy jest spektakl
osobisty dla każdego z uczestnik
jektu. To zupełnie niezwykła s
w której nie tworzymy w zasadzie
scenicznych, ale wypełniamy prz
teatralną swoimi osobowościami,
materią spektaklu nasze wnętrze.
cześnie oddajemy wciąż pole oz
materii, starając się, za sugestią
ela, być z nią w nierozerwalnym

W trakcie pracy Michael po
nam ciągle: *Nie jest ważne, co
musicie po prostu w to wierzy*
wiemy, że bez tej wiary spektakl
by nie powstał. Bez wiary nie mog
też grany, bo stałby się mecha
bełkotem obłąkańca. To pierwsz
którą dostaliśmy od naszego nauc

Drugą dała nam Charlotte,
Nie dajcie się irytować, irytu
ważne przy tworzeniu tak spec
go teatru.

Trzecia dotyczy już samego
zmu. Podjęliśmy się pracy nad
tematami miłości, poświęcenia
ci. Tematami, które we współc
świecie wydają się anachroniczn
brzmiałe. Pozostaje pytanie, cz
nam się je ukazać z perspektyw
czesnej? W każdym razie na p
pracy nie mieliśmy pojęcia, jak
bić, i chyba dobrze, bo po co z
sobie pytania, na które zna się
wiedzi. Tajemnica jest znacznie
pociągająca.

Drei Lektionen oder der romantische Holländer

Marcin Bartnikowski

Student des Studiengangs für Puppentheater an der Akademia Teatralna in Białystok

Die schönste und einfachste Eigenschaft der Romantik war die Unwissenheit. Begegnet der Romantiker einem Geheimnis, folgt er ihm nach, weil nur das Geheimnis ihm die Chance gibt, etwas Ungewöhnliches und Faszinierendes zu erleben.

Als wir die Arbeit mit Michael Vogel und Charlotte Wilde begannen, die Arbeit an einem schwierigen Stoff, der Oper von Richard Wagner, wurden wir an die Stelle eines Romantikers gestellt. Wir wussten nur, dass wir an dem Thema des Fliegenden Holländers arbeiten werden und dass wir uns mit dem Objekttheater beschäftigen werden. Indem wir die Technik der Improvisation, die wir während des fünf Wochen langen Workshops von Michael Vogel zwei Jahre zuvor kennen gelernt hatten, verwenden. Jedem, der schon einmal an einer Inszenierung gearbeitet hat, ist bewusst, wie wenig Information das war. Dazu kam noch, dass es unsere Diplomarbeit sein sollte, ein Rutsch ins neue Theaterleben ...

Zum Glück ließen wir uns keine Angst machen und haben diesen *Schuh* angezogen, obwohl wir gar nicht wussten, von welcher Farbe, Materie und Gestalt er war. Die Arbeit begann mit *brainstorming*, Diskussionen und Materialsammlungen, die sich auf irgendwelche Weise auf das Meer und die Legende des verfluchten Seemannes bezogen. Michael hatte uns drei Monate vor Beginn der Arbeit die Aufgaben verteilt, sodass jeder von uns selbst das Bühnenbild und die Masken entwerfen und die Texte sammeln konnte – so war es eigentlich bis zum Ende, denn wir haben als Team an allem gemeinsam gearbeitet. Es gab keine feste Aufgabenverteilung. Jeder musste lernen, gleichzeitig Schauspieler, Techniker und ein bisschen auch Bühnenbildner zu sein.

Die erste von fünf Wochen haben wir eigentlich nur improvisiert. Das ist eine verrückte, faszinierende, aber auch sehr schwierige Arbeit. Man wird sehr leicht müde und verliert das Vertrauen. Und tatsächlich, nach einer Woche begannen wir zu verzweifeln. Dieser Zustand wurde noch stärker wegen der Unterschiede der Sprachen und Arbeitsweisen (die deutsche Pünktlichkeit traf nicht immer zusammen mit der Leichtigkeit der spontanen polnischen Lebensweise). Es war für uns schwierig zu verstehen, dass Michael von uns mehr als der Regisseur gewöhnlich von den Schauspielern verlangte. Schauspielkunst war nicht der einzige Bereich unserer Tätigkeit. Je tiefer wir in die Materie eindrangen, desto vertrauter und gleichzeitig schwieriger wurde unsere Arbeit. Langsam a
Menge der Spielsituationen und
visierten Ideen und Bilder, die M
während der Proben kreierte, un
zahlreichen, wunderschönen Mu
provisationen von Charlotte, be
eine Form zu entstehen – am A
noch unklar, sehr intuitiv best
improvisatorisch, dann immer kon
obwohl niemals im festen Rahmen
gelegt, weil die Inszenierung aus
visationsteilen bestand.

Das Ergebnis unserer Arbeit is
Inszenierung, die für jeden Teilne
des Projekts sehr persönlich g
den ist. Das war eine außergewöh
Situation, in der man eigentlich
Figuren darstellte, sondern den
nenraum mit seiner eigenen Pers
keit erfüllte. Wir bildeten die For
Inszenierung aus unserem Innere
gaben dem belebten Stoff freien
und gleichzeitig versuchten wir, Mi
Vorschlägen zu folgen.

Während der Arbeit wiede
Michael ständig: *Es ist nicht w
was ihr macht, ihr müsst nur
glauben.* Jetzt wissen wir, dass
dieses Vertrauen diese Inszenieru
entstanden wäre. Ohne dieses Ver
könnten wir sie kaum spielen, w
sonst nur ein mechanisches Gest
von Wahnsinnigen wäre. Das w
erste Lektion unserer Lehrer. Die
hat uns Charlotte gegeben: *Lass
nicht irritieren, irritiert selbst!* D
wichtig bei der Arbeit an so
spezifischen Theater.

Die dritte Lektion bezie
auf die Romantik. Wir besc
ten uns mit schwierigen Th
wie Liebe, Opferung und To
in der heutigen Zeit unachron
scheinen und altmodisch k
Es bleibt die Frage übrig, ob
gelungen ist, diese Themen a
zeitgenössischen Perspektiv
zustellen? Am Arbeitsbegin
ten wir keine Ahnung, wie w
schaffen sollten. Und das w
so. Denn wozu soll man di
gen stellen, wenn man die
wort schon kennt? Ein Geh
zu haben ist viel verlockend

Międzynarodowy Festiwal Teatrów Cieni w Schwäbisch Gmünd

Współczesny teatr cieni w Europie

Reiner Reusch
Dyrektor Międzynarodowego Centrum Teatru Cieni w Schwäbisch Gmünd

Cienie abstrakcyjne/
Abstrakte Schatten
Le Ombre / Abstrakte / Shadows

Jeszcze kilka lat temu współczesny teatr cieni pozostawał, *nomen omen*, w cieniu naukowych zainteresowań. Na dowód prawdziwości powyższego stwierdzenia warto przytoczyć historię pewnej Japonki, zajmującej się zawodowo tym zagadnieniem, która w połowie lat 80. przybyła do Europy, aby poznać ludzi o podobnych zainteresowaniach i poszerzyć swoją wiedzę na ten temat. Kontaktowała się zatem ze specjalistami w Europie, jak również z centrum UNIMA, prosząc o adresy i informacje dotyczące współczesnych teatrów cieni. Niestety, nikt nie potrafił udzielić podróżującej wyczerpujących informacji. Prawdziwie rozczarowana wróciła do swojej ojczyzny.

Przykład ten wyraźnie pokazuje, jak jeszcze kilka lat temu wyglądała sytuacja tego teatru. Wiedza na ten temat w Europie, Ameryce Północnej, Japonii i Australii nawet w kręgu specjalistów była równa zeru. Nie znano zespołów, prawie nic nie wiedziano na temat technik i poziomu artystycznego międzynarodowej sceny teatru cieni. Ponieważ również my, miłośnicy tej sztuki, uznaliśmy taki stan rzeczy za wysoce naganny, postanowiliśmy zebrać animatorów teatru cieni z całego świata, by zbadać to unikalne zjawisko i upowszechnić wiedzę na jego temat. Wiedzieliśmy, na co się decydujemy i świadomie poświęciliśmy dla tej sprawy własną profesję aktorską. Był 1987 rok.

Dla naszego przedsięwzięcia udało się nam pozyskać wsparcie miasta Schwäbisch Gmünd w południowych Niemczech. W ten sposób mogł się tu odbyć w 1988 roku Międzynarodowy Festiwal Teatrów Cieni, pierwsza tego typu impreza o zasięgu światowym. Festiwal nie był duży, gościł wtedy tylko 7 scen. Cieszyliśmy się jednak, że udało nam się zebrać twórców i animatorów. Wszyscy oni wraz z widzami spotykali się w Kawiarni Teatru Cieni i dyskutowali o spektaklach, wymieniali doświadczenia i zawiązywali przyjaźnie, rozkoszując się także wspaniałą atmosferą tych konfrontacji. I tak zostało już do dzisiaj.

W ciągu 15 lat (i sześciu festiwali) Schwäbisch Gmünd stało się Mekką współczesnego teatru cieni. Profesor teatrologii Nikolina Georgieva z Bułgarii określiła nawet Schwäbisch Gmünd jako „światową stolicę teatru cieni XX wieku". Pojawił się tutaj również Polacy: prof. Henryk Jurkowski z wystąpieniem na temat *Funkcji teatru cieni w kulturze człowieka* oraz Tadeusz Wierzbicki, artysta teatru cienia i światła, który zaprezentował u nas swoje awa
we inscenizacje.

Śledząc festiwalowe przedsta
można zauważyć, że w ciągu osta
wzrosła wyraźnie ich jakość. Owo
nosi także wymiana refleksji na te
zentowanych inscenizacji.

Tendencje i zmiany we współczesnym teatrze cie

Mówiąc o tym, że teatr cien
w kręgach fachowców niemal
nie był znany, nie dodaliśmy, iż
nym sensie on sam doprowadził
go stanu. Dyrektor artystyczny
Gioco Vita, Fabrizio Monlecchi,
nia, iż stary europejski teatr cieni
w pewnym momencie w ślepą ul
uniemożliwiło jego dalszy rozwó
ten tworzony był głównie w odp
na potrzebę kreowania obrazu
pierwszym krokiem na drodze do
nia sztuki filmowej oraz iluzyjnej –
antropologiczna anomalia teatru.

Montecchi odebrał więc teatr
wyraźną funkcję narracyjną i dom
wprowadzenia gry „w niezrozumi
sób stłumionego i niedocenione
nia oraz zbadania jego wewnę
właściwości po to, aby w końcu
„poziom czystej ekspresji". Jak p

festiwale, kierunek ten znalazł w międzyczasie uznanie.

Wielką zaletą okazało się wprowadzenie do teatru cieni przez Montecchiego w latach 1970–80 halogenowej lampy, która otworzyła tej sztuce nowe możliwości wyrazowe i takie drogi rozwoju, jakich do tej pory nie znała. Figury nie były odtąd prowadzone ściśle wzdłuż ekranu, lecz mogły pozostać w przestrzeni światła pomiędzy jego źródłem a ekranem; ich cienie nie były przy tym nieostre. Cienie figuratywne mogły być większe lub mniejsze, części figur – wychwycone i projektowane w ogromnych rozmiarach, same zaś cienie zmieniały się, ulegały zniekształceniu przez odpowiednie usytuowanie w stosunku do źródła światła. Uzyskiwano w ten sposób ich olbrzymią dynamikę. Zniknęła bezpowrotnie statyczna, umieszczona tuż przy ekranie gra za pomocą silhouetty. Prawdziwa gra teatru cieni triumfowała w przestrzeni.

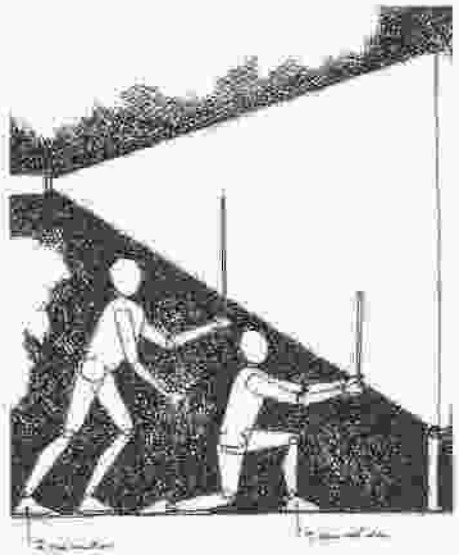
Wraz z użyciem lampy halogenowej skończyła się także dwuwymiarowość teatru cieni. Gra w przestrzeni stworzyła trzeci wymiar. Prawdziwie rewolucyjne osiągnięcie. O ile wcześniej usiłowano głównie stworzyć figury cieni z możliwie naturalnymi konturami, dzisiaj próbuje się zbadać siłę ich oddziaływania. Oznacza to skrót, stylizację i abstrakcję. Przedmiotem zainteresowania stał się odtąd artystyczny wyraz figury, a nie jej piękno. Nie można przeoczyć faktu, iż równocześnie we współpracy z tym teatrem rozwijała się sztuka plastyczna. Wielu animatorów teatru cieni legitymowało się bowiem wykształceniem plastycznym.

Wraz z płatym festiwalem widoczna stała się tendencja włączenia innych sztuk w obszar teatru cieni. Wyłoniło się wówczas sformowanie „cross-over". Na przykład awangardowa grupa francuska Amoros&Augustin tworzyła w inscenizacjach odniesienia do sztuki filmowej, malarstwa i aktorstwa. Z kolei teatr pantomimy z Francji łączy w niezwykły sposób sztukę pantomimy z teatrem cieni. Włoskie sceny Teatro Controluce i Teatro Gioco Vita oraz Centrum Teatru Cieni z Sofii włączały w grę duże kompozycje muzyczne: *Eneasz i Dydona*, *Ognisty ptak*, *Karnawał zwierząt*.

Oczywiście teatr cieni wykorzystuje również nowe orientacje inscenizacyjne i techniczne teatru figur.

Międzynarodowe Centrum Teatru Cieni w Schwäbisch Gmünd

We współpracy z UNIMA, w rok po pierwszym Festiwalu Teatrów Cieni, zostało utworzone Międzynarodowe



Gra w przestrzeni, szkice Teatru Gioco Vita/*Spiel im Raum*. Skizzen vom Teatro Gioco Vita (Włochy/Italien)

Centrum Teatru Cieni (ISZ). Otrzymaliśmy ogromne wsparcie ze strony ówczesnego sekretarza generalnego Jacques'a Félixa oraz przewodniczącego UNIMA prof. Henryka Jurkowskiego.

Henryk Jurkowski, który odwiedził ISZ, napisał wówczas: *Z radością przyjmuję Waszą ideę stworzenia Międzynarodowego Centrum Teatru Cieni. Jest bardzo potrzebne. Gratuluję i życzę wszelkich sukcesów Waszym staraniom, aby teatr cieni rozkwitł na nowo.*

Centrum od 15 lat pracuje honorowo dla UNIMA. Finansowane jest przez miasto Schwäbisch Gmünd. Jego ideą jest upowszechnianie, wspieranie, poszerzanie i badanie sztuki współczesnego teatru cieni.

ISZ utrzymuje kontakty z ponad 100 scenami. Codziennie rozpatrywane są problemy zgłaszane przez szkoły wyższe, muzea, instytucje kultury, media i oczywiście teatry cieni. Gromadzi też wszystkie dostępne informacje na temat współczesnych teatrów cieni. Ścisła współpraca pomiędzy teatrami i ISZ umożliwiła wydanie następujących pozycji na temat stanu i rozwoju współczesnego teatru cieni: *Odrodzenie teatru cieni*, 1991; *Teatr Cieni* – tom 1: *Autorzy i aktorzy*, 1997; *Teatr Cieni* – tom 2: *Sztuka i technika*, 2001; *Teatr Cieni* – tom 3: *Teoria i praktyka* (dla początkujących i zdolnych amatorów; tom w przygotowaniu).

Powstały również filmy wideo rejestrujące Międzynarodowy Festiwal Teatrów Cieni w 1997, 2000 i 2003 roku. Książki są dostępne w wydawnictwie Einhorn-Verlag', a film dokumentujący festiwal z 2003 roku w Międzynarodowym Centrum Teatru Cieni".

ISZ posiada archiwum filmów DVD, CD, zdjęć, programów, a prasowych, bibliotekę specjal oraz zbiór figur współczesneg cieni (przekazane w postaci d dla ISZ). Jako że nie istnieje wie wości dokształcania w zakresie kl, w ostatnich trzech latach ró z międzynarodowym festiwalem s się warsztaty prowadzone przez aktorów i twórców.

Centrum obecnie nawiązało ty z trzema tylko polskimi scena talek, które mają bądź miały w sw granie inscenizacje teatru cie Laboratorium Zjawisk Tadeusz bickiego, Teatr Okno Krzysztof oraz Teatr Lalek Banialuka z Bie tej. Zapewne w Polsce istnieją inne sceny, które zajmują się cieni. Cieszylibyśmy się, gdyby towały się z naszym centrum. B kiedyś mogłyby uczestniczyć w w Schwäbisch Gmünd.

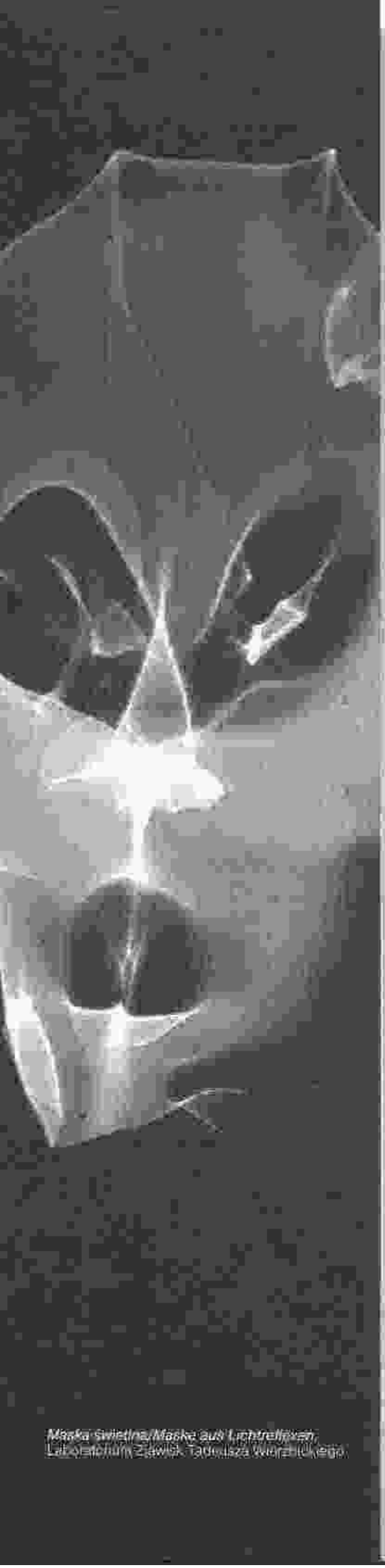
einhorn.verlag@t-online.de

isz@schattentheater.de

Kontakt:

Internationales Schattentheater Zentrum
Rainer Reusch
Wolfackerstraße 25
D – 73529 Schwäbisch Gmünd
Tel.: +49-7171 / 68467
Fax: +49-7171 / 68460
e-mail: isz@schattentheater.de
www.schattentheater.de

Międzynarodowy Festiwal Teatrów Cieni, scena „Prediger"/Internationales Schattentheaterfestival Spielort „Prediger", Schwäbisch Gmünd



Maska świetlna/Maske auf Lichtreflexen, Laboratorium Zjawisk, Tadeusza Wierzbickiego

Das Internationale Schattentheater Festival in Schwäbisch Gmünd

Das zeitgenössische internationale Schattentheater in Europa

Rainer Reusch

Leiter des Internationalen Schattentheater Zentrums, Schwäbisch Gmünd

Noch vor einigen Jahren stand das zeitgenössische Schattentheater im wahrsten Sinne des Wortes „im Schatten". Eine wahre Begebenheit soll dies exemplarisch verdeutlichen: Eine japanische Schattenspielerin reiste 1986 nach Europa, um Berufskollegen/innen kennenzulernen und deren Inszenierungen zu studieren. Sie fragte bei Fachleuten in Europa, auch bei der UNIMA, nach Adressen und Empfehlungen zeitgenössischer Schattentheater. Niemand konnte der Weitgereisten eine befriedigende Antwort geben. Enttäuscht flog sie wieder in ihre Heimat zurück.

Dieses Beispiel zeigt schlaglichtartig, wie es noch vor wenigen Jahren um das zeitgenössische Schattentheater bestellt war. Das Wissen über das Schattentheater in Europa, Nordamerika, Japan und Australien lagen selbst in Fachkreisen nahe bei Null. Man kannte die Bühnen nicht, man wusste fast nichts über den technischen und künstlerischen Stand des internationalen Schattenspiels.

Da wir, selbst begeisterte Schattenspieler, diesen Zustand als unerträglich empfanden, setzten wir uns das verwegene Ziel, die Schattenspieler der Welt zusammenzubringen, das zeitgenössische Schattentheater zu erforschen und die Erkenntnisse bekannt zu machen. Wir wussten, worauf wir uns einließen und opferten dafür bewusst unsere eigene Spieltätigkeit.

Wir gewannen die Verantwo
der Stadt Schwäbisch Gmünd in
Deutschlands für unser Vorhabe
so konnte in dieser Stadt 19
1. Internationale Schattentheater
über die Bühne gehen. Diese Ve
tung war eine kleine Weltpremie
Festival war nicht groß: Nur 7
spielten. Aber wir Organisatoren
glücklich darüber, dass es uns
die Schattenspieler zusammenzu
Sie saßen mit den Kollegen/inn
Zuschauern im Schatten-Café
men, erzählten einander, diskutie
gesehenen Inszenierungen, lern
einander, schlossen länderüberg
Freundschaften und genossen d
derbare Atmosphäre. So ist es b
geblieben.

Schwäbisch Gmünd ist in d
gangenen 15 Jahren mit seinen
vals zum „Mekka" der zeitgenös
Schattenspieler geworden. Die
professorin Nikolina Georgieva
rien) bezeichnete Schwäbisch
gar als „Welthauptstadt des zeitg
schen Schattentheaters".

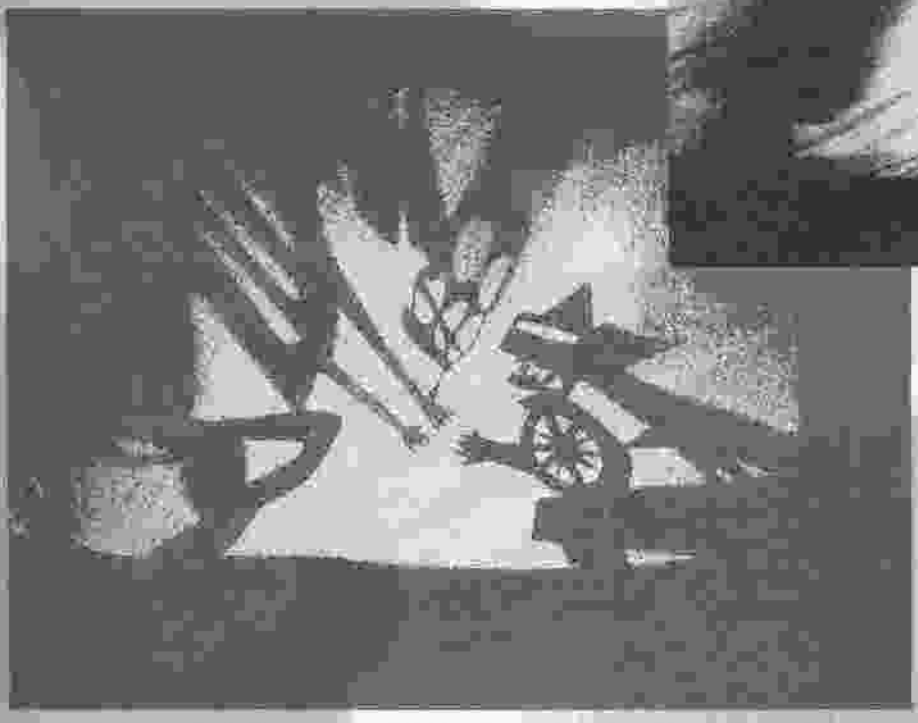
Zwei Gäste aus Polen haben
das Festival bereichert: Prof. Her
kowski mit einem vielbeachteten
über die *Funktionen des Schatt*
ters in der menschlichen Kul
der Licht- und Schattenkünstler
Wierzbicki mit seinen avantgardisti
Inszenierungen.

Wenn man die Entwicklung der Schattenfestivals in den vergangenen Jahren verfolgt, fällt allgemein eine deutliche Qualitätssteigerung der Aufführungen auf. Der Gedankenaustausch der Schattenspieler über die gesehenen Inszenierungen trägt offensichtlich Früchte.

Tendenzen der Veränderung im zeitgenössischen Schattentheater

Wenn wir oben bemängelten, dass das Schattentheater selbst in Fachkreisen nahezu unbekannt war, so muss ehrlicherweise auch gesagt werden, dass das Schattentheater früherer Zeiten selbst zu diesem beklagenswerten

Paruszone płótno/Bewegte Leinwand, Teatro Gioco Vita, Wlochy/Italien



Zmiekszacone cienie/Verzerrung von Schatten, Amoros & Augustin, Francja/Frankreich

Zustand mit beigetragen hat. Der künstlerische Leiter von Teatro Gioco Vita, Fabrizio Montecchi, ist der Meinung, dass das frühere europäische Schattentheater einen Weg eingeschlagen hatte, der in eine Sackgasse münden musste. Es trug nämlich allein zur Befriedigung des massiven Bedürfnisses nach Bildern bei und verkam zu einem Vorläufer des Films und der Kunst der Illusion, „eine anthropologische Anomalie des Theaters". Er erteilte der erzählerischen Funktion dieses Theaters eine klare Absage, forderte, die „fremdbestimmten unterdrückten Schatten" zu befreien und auf ihre innewohnenden Eigenschaften zu untersuchen, um am Ende zu einer „rein expressiven Ebene zu finden". Wie die Schattenfestivals zeigen, hat sich diese Richtung inzwischen durchgesetzt.

- Sehr zu statten kam Montecchi 1970/80 die Einbeziehung der Halogenlampe ins Schattenspiel, die dieser Kunst eine nie dagewesene Ausweitung der Ausdrucksmöglichkeiten gab. Die Figuren mussten nun nicht mehr wie früher streng am Schattenschirm entlanggeführt, sondern konnten im Lichtraum zwischen Lichtquelle und Schirm bewegt werden, ohne dass ihr Schatten dabei unscharf wurde. Die Figurenschatten konnten größer oder kleiner werden, Teile von Figuren herausgegriffen und riesengroß projiziert werden, die Schatten der Figuren selbst durch entspr
Stellung zur Lichtquelle ve
verzerrt werden. Dadurch e
eine ungeheure Dynamik. Vo
das statische Silhouettensp
am Schirm. Das echte Scha
im Raum triumphierte.
- Mit der Verwendung der H
lampe endete auch die jahr
lange Zeit der strengen Zweid
nalität im Schattentheater. D
im Raum eröffnete die dritte
sion. Eine wahrlich revolution
wicklung.
- War man früher bestrebt, S
figuren mit möglichst naturg
Umrissen herzustellen, bes
sich heute auf die Stärken de
tenfigur: Und die heißen Redu
Stilisierung und Abstraktion.
Schönheit der Figur, son
künstlerischer Ausdruck steh
telpunkt. Der Schulterschluss
Entwicklung der Bildenden
unübersehbar. Es fällt übrig
dass viele Schattenspieler/in
der Kunstszene kommen.
- Unübersehbar ist seit dem
val (2000) das Einbeziehen
Künste in das Schattenspiel.
dafür den Begriff des „cros

Enaeasz i Dydona/Dido und Aeneas. Teatro Controluce. Włochy/Italien

geprägt. Die innovative Gruppe Amoros & Augustin (Frankreich) beispielsweise schlagen in ihren Schatten-Inszenierungen die Brücke zum Film, zur Malerei und zum Schauspiel. Das Theatre Pantomime (Frankreich) verbindet in kongenialer Weise die Künste Pantomime und Schattentheater. Die italienischen Bühnen Teatro Controluce und Teatro Gioco Vita und das Puppentheaterzentrum Sofia (Bulgarien) setzen große musikalische Kompositionen ins Schattenspiel: *Dido und Aeneas, Der Feuervogel, Karneval der Tiere.*

- Natürlich nimmt das Schattentheater auch teil an der Neuorientierung der Inszenierungstechniken des Figurentheaters.

Das Internationale Schattentheater Zentrum in Schwäbisch Gmünd

In Zusammenarbeit mit der UNIMA wurde ein Jahr nach dem 1. Schattentheater Festival das Internationale Schattentheater Zentrum gegründet. Wir erhielten dabei großzügige Unterstützung durch den damaligen Generalsekretär, Jacques Felix, und dem UNIMA-Präsidenten, Prof. Henryk Jurkowski. Henryk Jurkowski, der das ISZ besuchte, schrieb: *I welcome your idea to found the International Shadow Theatre Centre. We need it very much. I congratulate you and wish you all possible success in your endeavours to make the shadow theatre flourish in our days.*

Das Zentrum arbeitet nun seit 15 Jahren ehrenamtlich für die UNIMA. Finanziell getragen wird es durch die Stadt Schwäbisch Gmünd.

Das Ziel dieses Zentrums ist die Bekanntmachung, Förderung, Verbreitung und Erforschung der Kunst des zeitgenössischen Schattentheaters.

Die Aufgaben des ISZ:

1. Kommunikation und Kooperation:

Das ISZ unterhält Kontakte zu mehreren hundert Schattenbühnen. Täglich treffen Anfragen von Theatern, Hochschulen, Museen, Kulturinstitutionen, Medienvertretern und natürlich Schattenspielern ein und werden beantwortet.

2. Forschung und Dokumentation:

Das ISZ sammelt alle verfügbaren Informationen über das zeitgenössische Schattentheater. Die enge Zusammenarbeit zwischen den Schattentheatern und dem ISZ ermöglichte es, das Wissen über den Stand und die Entwicklung des zeitgenössischen Schattentheaters in drei Büchern zu veröffentlichen: *Die Wiedergeburt der Schatten*, 1991 (vergiffen), *Schattentheater – Band 1: Auto Akteure*, 1997 (vergriffen), *Sc theater – Band 2: Kunst und T* 2001, *Schattentheater – Band 3 rie + Praxis (für Anfänger und schrittene Amateure)*, in Vorbe Videofilme der Internationalen S theater Festivals 1997, 2000 un Die Bücher sind zu beziehen be horn-Verlag (einhorn.verlag@t-on der Festivalfilm von 2003 beim In nalen Schattentheater Zentrum (attentheater.de).

Archiv:

Das ISZ unterhält ein Archiv m filmen, DVD's, CD's, Dias, Foto Fachbibliothek, Programmen, Z kritiken und einer Sammlung von des zeitgenössischen Schatten (Schenkungen an das ISZ).

Weiterbildung:

Leider gibt es nur wenige Mö ten, sich im Bereich des Schat ters weiterzubilden. Deshalb fin drei Jahre parallel zu den Interna Schattentheater Festivals Wor statt, die von bedeutenden Sc spielern gehalten werden.

Durchführung von Internation Schattentheater Festivals (s.o

Unser Zentrum hat moment takte zu nur drei polnischen F bühnen, die Schatteninszenieru Programm haben oder hatten: La of Appearances (Tadeusz Wie Okno Theatre (Krzysztof Zem Banialuka Puppentheater, Bielsk Sicher gibt es noch andere in Polen, die sich schon mit S theater auseinandergesetzt hab würden uns freuen, wenn diese Zentrum kontaktierten. Vielleicht dann einmal beim Festival in Sch Gmünd unsere Gäste.

Kontakt:

Internationales Schattentheater Zentrum
Rainer Reusch, Wolfäckerstraße 29
D – 73529 Schwäbisch Gmünd
Tel.: +49-7171 / 86467
Fax: +49-7171 / 86460
e-mail: isz@schattentheater.de
www.schattentheater.de

Kształcenie artystów lalkarzy

Stephan Schlafke
Lalkarz, przewodniczący UNIMA BRD e.V., Kassel Figurentheater Berlin

Warsztaty w Freie Bildungsstätte Idstedt. Wykładowca Jürgen Maaßen (z prawej)/Werkstatt Freie Bildungsstätte Idstedt. Dozent Jürgen Maaßen (rechts)

W Niemczech istnieją obecnie dwa ośrodki uniwersyteckie kształcące w zakresie teatru figur i sztuki lalkarskiej: w Berlinie (Wschodnim) od 1972 roku oraz w Stuttgarcie od roku 1983. Zachodnioniemieckie studia zyskały uznanie dzięki długoletniemu i konsekwentnemu lobbingowi zawodowych lalkarzy w gremiach kulturalno-politycznych. Równocześnie poszukiwano alternatywnej koncepcji kształcenia, tak by umożliwić dalszą naukę osobom już wykonującym zawód lalkarza. College Teatru Figur w Bochum (wcześniej, od 1971 roku, Niemiecki Instytut Lalkarstwa) oraz Hot Lebherz w Warnsen (wcześniej, od 1978 roku, Niezależny Ośrodek Kształcenia w Zakresie Teatru Figur w Idstedt) spełniają takie wymagania.

Moja droga do zawodu lalkarza była dość szczególna: jako dziesięciolatek bywałem w teatrze lalek często. I tak stopniowo rodziło się we mnie marzenie, aby zostać lalkarzem; tak jak inne dzieci chciały być kolejarzami lub pilotami. Mrzonka?

Mój gimnazjalny nauczyciel wspierał każdą pozaszkolną działalność artystyczną. Dzięki temu wspólnie z kolegami z równoległych klas założyliśmy koło „sztuki marionetkowej". Prowadziłem je przez 10 lat, aż do 1969 roku. Uczniowie ciągle się zmieniali. Figury do 8 spektakli powstały w czasie wolnym od nauki. Wiedzę na temat konstrukcji marionetek zdobywaliśmy sami, z dostępnej literatury. Czułem jednak, że potrzebuję czegoś więcej!

Dla zapewnienia sobie podstaw egzystencji, nie porzucając marzeń o karierze lalkarza, po maturze w 1982 roku rozpocząłem naukę w zawodzie instalatora elektrycznego. Cały czas jednak pragnąłem zdobyć gruntowną wiedzę o lalkarstwie. Gdzie? Na studiach w Berlinie? (Szkoła w Stuttgarcie została utworzona dopiero w 1983 roku).

W 1985 roku zostałem członkiem UNIMA; uczyłem się profesjonalnego lalkarstwa, uczestniczyłem w festiwalach i kontaktowałem się z innymi twórcami amatorami, którzy chcieli intensywniej zajmować się sztuką lalkarską.

W 1987 roku utworzyliśmy Berliner Marionettenbühne, paraprofesjonalny teatr lalek. Wszyscy członkowie zespołu nadal pracowali w swoich zawodach (stolarz, elektryk, księgarz, terapeuta muzyczny, kreślarz), ograniczając jednakże tamte zajęcia na rzecz pracy w teatrze. Umiejętności wynikające z naszych różnych profesji wykorzystywaliśmy w pracy artystycznej, organizacyjnej i promocyjnej. Rozpoczęliśmy też regularne dokształcanie. W Berlinie pogłębialiśmy naszą wiedzę w zakresie kształcenia głosu i mowy, a w Londynie – w Little Angel Theatre – o budowie marionetki.

Postanowiliśmy stworzyć w Berlinie teatr marionetek dla dorosłych. Od początku jego istnienia konfrontowaliśmy klasyczne marionetki z innymi lalkami i teatralnymi technikami (na przykład wykorzystywaliśmy wideoprojekcje). W cyklu sześciu przedstawień badaliśmy możliwości sceny pudełkowej. Staraliśmy się stworzyć iluzję, aby ją następnie w dramaturgicznie ważnych miejscach obnażać.

Chciałem kontynuować zgłębianie profesjonalnej sztuki lalkarskiej bez konieczności rezygnowania z własnego teatru. Możliwość takiego kształcenia dawał ośrodek Freie Bildungsstätte für Figurentheater Fabula w Idstedt (Szlezwik-Holsztyn), wspierany finansowo przez rząd landu, a utworzony przez lalkarza Petera Rödersa. Samoorganizujący się Ośrodek Kształcenia powstał pod koniec lat 70. z potrzeby dalszego kształcenia się zachodnioniem profesjonalnych lalkarzy, który stwo nie dało dotąd takiej moż Dziesięć lat z górą kontynuował ukę, uczestnicząc w ponad 25 riach. Trwały one zazwyczaj oko dnia i odbywały się w starej gos wiejskiej, w której było wystarc dużo miejsca, aby wszyscy ucz mogli zamieszkać pod jednym d W niegdysiejszej stajni na parter dzony był warsztat, a na poddas dowało się pomieszczenie, gdzi wały się zajęcia z zakresu prac lem i trening gry. Były tam też do wypoczynku i rekreacji. Do d cji uczestników była także bibliot zajęciach, wieczorem można było nić uwagi z kolegami lub oddać turze, szukając nowych impulsó czych. Uczyliśmy się nie tylko od dowców, ale przede wszystkim wiele od siebie nawzajem. Idstedt spa intensywnej pracy!

Każdy, kto chciał uczestniczyć nariach, musiał wykazać się profe nym podejściem. Koszty kurs zazwyczaj bardzo wysokie. Nie st no żadnych ograniczeń i uczestnic się na własną odpowiedzialność miał szansę, uwalniając się od c nych obowiązków, zgłębiać w zagadnienie. Organizatorzy dbali utrzymanie i poziom edukacji.

Peter Röders angażował wy wykładowców, takich jak: Kno Nüsselein, Boerwinkel, Kock, Bass, Steinmann, Molnar, Bals Maaßen. Prowadzili oni różno

zajęcia: z treningu gry (pacynki, marionetki, figury, gra, obiekty), kursy z zakresu budowy lalek (dotyczące materiału: skóry, drewna, styropianu, lateksu, gąbki, papieru; budowy figur, marionetek, kukiełek) oraz reżyserii, dramaturgii, rozwoju sztuki, emisji głosu, techniki mowy, a także fotografii, sztuki koloru, mowy ciała, kształtu reklamy, marketingu. Te wyjątkowo obszerne studia Peter Röders prowadził z myślą o potrzebach teatru lalek w Zachodnich Niemczech. Dziś kontynuowane są w ramach tej samej koncepcji przez Susanne i Friedricha Lebherz w Warmsen/Niedersachsen.

Zaletą równoczesnego kształcenia się i wykonywania zawodu lalkarza była dla mnie możliwość natychmiastowego wykorzystywania zdobytej wiedzy podczas kolejnych premier teatralnych; podobne doświadczenia mieli inni uczestnicy. Dzięki temu mogliśmy również wymieniać między sobą doświadczenia. Finansowa niezależność, jaką dawała praca zawodowa, oraz nasze ambicje i potrzeba twórczości stwarzały warunki do narodzin koncepcji inscenizacji zespołowej, którą w ostatecznej fazie zderzaliśmy z pomysłami reżyserskimi.

Kiedy w 1989 roku runął mur, ekonomiczne warunki działania tak zwanych grup niezależnych stały się w Berlinie trudniejsze. Ryzyko samodzielnego utrzymania sześcioosobowego zespołu, bez wsparcia państwa było dla nas zbyt duże – pozostaliśmy przy naszym paraprofesjonalnym statusie.

W 1992 roku otrzymałem propozycję objęcia kierownictwa 10-osobowego działu sprzedaży w firmie elektronicznej. Pracowałem tam kolejnych 7 lat, zdobywając doświadczenie handlowe, aż w końcu w 1999 roku odszedłem i założyłem Kobalt Figurentheater. Od 2000 roku zarabiam na swoje utrzymanie wyłącznie jako profesjonalny lalkarz.

Podsumowując: ten prawie piętnastoletni proces kształcenia od ucznia-amatora, przez półprofesjonalistę, aż po zawodowego lalkarza wpisał się mocno w moją biografię. Również wiedza, jaką zdobyłem dzięki mojej siedmioletniej działalności handlowej, pomaga zespołowi radzić sobie w niełatwej sytuacji gospodarczej. Chciałbym każdemu, kto w podobny sposób zdobywa zawód, dodać odwagi i zachęcić go do tego, aby na drogę do profesjonalnego kształcenia się w zawodzie lalkarskim wstępował powoli i rozważnie, a jednocześnie miał świadomość wagi kształcenia w tym niełatwym zawodzie. Mam tu na myśli zarówno zgłębianie teorii i praktyki, tj. rzetelne zdobywanie wiedzy, jak też na przykład stały trening głosu oraz ciała. Dotyczy to również pracy zawodowej.

Systemy kształcenia lalkarzy w Niemczech

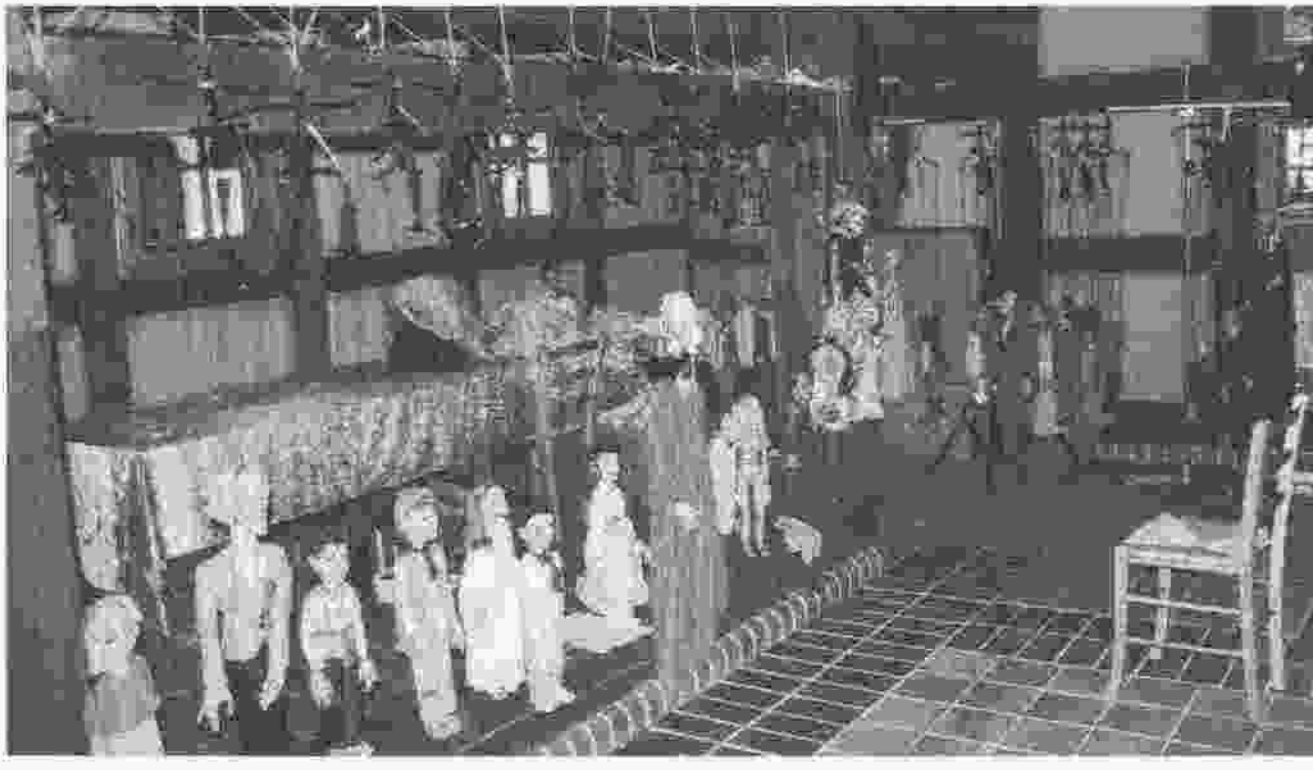
Kształcenie i dokształcanie zawodowe umożliwiają cztery duże instytuty. W trybie studiów uniwersyteckich można to robić w Stuttgarcie – w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej i Teatralnej (kierunek: teatr figur[1]) oraz w [illegible] – w Wyższej Szkole Teatralnej Busch" (Wydział Lalkarski[2]). W o[illegible]niach dyplom uzyskuje się po uk[illegible] 8 semestrów.

Niezależne ośrodki kształce[illegible] kresie sztuki lalkarskiej (wspiera[illegible] środki unijne) działają w Hof [illegible] w Niedersachsen, gdzie reżyser[illegible]rze, projektanci lalek, nauczycie[illegible] prowadzą zajęcia na intensywny[illegible] dniowych seminariach[3] oraz w [illegible] Teatru Figur w Bochum, który [illegible] roku jest uznaną instytucją w [illegible] dokształcania, oferuje kursy w[illegible] weekendowych, tygodniowych [illegible] godniowych projektów[4]. Syste[illegible] dwu instytucji pozwalają na ind[illegible]ny wybór programu kształcenia, [illegible] z praktycznym wykonywaniem z[illegible]

Poza tym istnieje wiele inn[illegible] mieckich stowarzyszeń, jak [illegible] kład Reńskie Stowarzyszeni[illegible] na rzecz Sztuki Lalkarskiej (Rh[illegible] Arbeitsgemeinschaft für das [illegible] spiel), Hamburskie Stowarzysze[illegible] cy (Hamburger Arbeitsgemeinsc[illegible] też Młyn (Die Mühle) w Bad Se[illegible] które oferują różnorodne kursy [illegible] czone dla początkujących artys[illegible] kładowców i osób zainteresowa[illegible] atrem lalkowym.

[1] www.mh-stuttgart.de/studium/studi[illegible] figurentheater
[2] www.hfs-berlin.de/studium/puppet[illegible]
[3] www.hof-lebherz.de
[4] www.figurentheater-kolleg.de

Hof Lebherz, seminarium gry z marionetką/Marionettenspielseminar



Ausbildung zum Puppenspieler

Stephan Schlafke
Puppenspieler, 1. Vorsitzender UNIMA BRD e.V.
Kobalt Figurentheater Berlin

In Deutschland gibt es heute zwei Studiengänge Figurentheater/ Puppenspielkunst; in Berlin (Ost) seit 1972, in Stuttgart seit 1983. Der westdeutsche Studiengang wurde durch langjährig konsequente Lobbyarbeit in kulturpolitischen Gremien von Berufspuppenspielern durchgesetzt. Gleichzeitig suchte man nach einem alternativen Konzept zur Aus- und Weiterbildung um auch bereits im Beruf stehenden Kollegen die Weiterentwicklung zu ermöglichen. Das Figurentheaterkolleg in Bochum (Deutsches Institut für Puppenspiel seit 1971) und der Hof Lebherz in Warmsen (früher die Freie Bildungsstätte für Figurentheater in Idstedt seit 1978) stellen diese Alternativen dar.

Ich bin auf spezielle Weise einen dieser alternativen Ausbildungswege gegangen: Als 10-Jähriger mit dem Puppentheater als Zuschauer in Kontakt gekommen und in der Schule und durch die Eltern an Theater herangeführt, begann der Wunsch in mir zu reifen, einmal Puppenspieler zu werden, so wie andere Eisenbahner oder Pilot werden möchten – eine Illusion?

Mein Gymnasialschulleiter unterstützte jede künstlerische außerschulische Aktivität. So bekam ich die Möglichkeit, mit Schülern mehrer Parallelklassen eine Arbeitsgemeinschaft „Marionettenspiel" zu gründen, und leitete diese AG nach meinem Abitur bis zu ihrem 10-jährigen Bestehen bis 1989 weiter. Die Schüler wechselten immer wieder, die Figuren für die acht Inszenierungen entstanden in der Freizeit nach Schulschluss. Die Kenntnisse für den Marionettenbau eigneten wir uns autodidaktisch durch verfügbare Literatur an. – Ich wollte mehr!

Um mir für eine spätere Puppenspielerlaufbahn eine Existenzgrundlage zu schaffen, begann ich nach dem Abitur 1982 die handwerkliche Berufsausbildung als Elektroinstallateur. Aber handwerkliche Grundkenntnisse als Puppenspieler? – und wo, als Auszubildener in Berlin (West), als Student? Der Studiengang in Stuttgart wurde erst 1983 eingerichtet.

Hof Lebherz, Warmsen

Um mich weiterzuentwickeln, trat ich 1985 der UNIMA bei; ich lernte professionelle Puppenspieler kennen, besuchte Festivals und bekam Kontakt zu weiteren Amateuren, die sich intensiver mit Puppenspiel beschäftigen wollten.

1987 gründeten wir die Berliner Marionettenbühne als ein semiprofessionelles Theater. Alle Mitglieder der Bühne blieben in ihrem Brotberuf (Tischler, Elektroinstallateur, Buchhändler, Musiktherapeutin, Technische Zeichnerin), reduzierten jedoch ihre Wochenarbeitszeit, um gemeinsam intensiv ein Theater aufzubauen. Wir brachten unsere Kenntnisse aus den verschiedenen Berufen in die gemeinsame künstlerische und von Anfang an auch organisatorisch und werbekonzeptionell bedachte Theaterarbeit ein. Darüberhinaus fingen wir Ensemblemitglieder an, uns regelmäßig weiterzubilden. In Berlin nahmen wir Unterricht in Stimmbildung und Sprecherziehung, in London am Little Angel Theatre vertieften wir unsere Kenntnisse im Marionettenbau. Wir setzten uns die Aufgabe, Marionettentheater für Erwachsene in Berlin zu etablieren, wobei wir von Anfang an die klassische Marionette mit anderen Figurenarten und Techniken (wie z. B. F tionen) kombinierten. Die Möglich der Guckkastenbühne wurde von sechs Abendinszenierungen ausg wobei es uns wichtig war, eine k aufzubauen und sie an den drar gisch wichtigen Stellen zu brechen Weg, intensiv bei professionellen penspielern zu lernen, ohne die e Bühne aufgeben zu müssen, wol fortsetzen.

Da wurde die Freie Bildungs für Figurentheater – Fabula in Id Schleswig-Holstein für uns die w ste Ausbildungsmöglichkeit. Sie finanziell unterstützt von der Lan gierung und gegründet durch den penspieler Peter Röders. Entstand diese selbstorganisierte Bildungs Ende der 70er Jahre aus dem Bed der westdeutschen professionellen penspieler, sich weiterbilden zu kö wozu es staatlich keine Möglichke In über 25 Seminaren habe ich mic 10 Jahre kontinuierlich ausgebild Seminare gingen in der Regel übe Woche und fanden in einem alten gasthof statt, in dem es genügen mer gab, sodass alle Teilnehmer einem Dach für diese Zeit zusa lebten. Im ehemaligen Stallgebäu im Parterre eine Werkstatt einge und im Dachstuhl gab es einen für Körperarbeit und Spieltraining Sitzecke mit Teeküche und eine bibliothek, die jedem Seminari Verfügung standen. Nach den hoc zentrierten Arbeitszeiten war es a möglich, sich über Fachfragen aus schen oder in den Büchern zu s kern und sich Anregungen zu hole lernten nicht nur von den Dozenten dern auch voneinander sehr viel. – eine Intensiv-Insel für Insider.

Wer an diesen Seminaren te men wollte, musste seinen profes len Status nachweisen. Die Kost diese Kurse waren für Laien in der zu hoch. Es gab keine Zensuren, u Teilnehmer lernten in völliger Eig antwortung. Man hatte hier die Ch herausgelöst aus den Alltagszwang

des Theaters und der Familie, sich intensiv dem Medium zu widmen. Die Organisatoren kümmerten sich fürsorglich um Einkauf und Verpflegung etc.

Peter Röders verpflichtete namhafte Dozenten wie z.B.: Knoedgen, Nüsselein, Boerwinkel, Kock, Roser, Bass, B.+P.K. Steinmann, Molnar, Baisevicius, Maaßen, zu den Schwerpunktthemen:

- Spieltraining: Handpuppe, Marionette, Tischfiguren, Schauspiel, Objekte;
- Baukurse: Materialstudien in Leder, Holz, Styrofoam, Latex, Schaumstoff, Textil, Papier;
- Technikstudien: für Tischfiguren, Marionetten, Stabfiguren;
- weitere Kursthemen: Regie, Dramaturgie, Stückentwicklung, Stimmfindung, Sprechtechnik, Fotografie, Farbenlehre, Körpersprache, Werbegestaltung, Telefonmarketing.

Diese umfassende Ausbildung war von Peter Röders an den Bedürfnissen der Puppentheaterszene in West-Deutschland orientiert. – Sie wird heute mit demselben Konzept von Susanne und Friedrich Lebherz in Warmsen/Niedersachsen fortgesetzt.

Der Vorteil dieser nebenberuflichen Ausbildung über einen zweiten Bildungsweg war für mich die Möglichkeit, das Gelernte in die jeweils nächste Produktion mit einzubringen, so wie es die anderen der Gruppe auch taten und wir die Erkenntnisse austauschten. Die finanzielle Sicherheit durch den Brotberuf gepaart mit dem professionellen internen Anspruch gab uns die Chance, die Inszenierungen intensiv und gemeinschaftlich in der Konzeptionsarbeit wachsen zu lassen, um sie dann in der letzten Produktionsphase mit den Regisseuren umzusetzen.

Als 1989 die Mauer fiel, wurden in Berlin (West) die ökonomischen Bedingungen für die sogenannten Freien Gruppen schwieriger. Das Risiko, sich mit einem Ensemble von nun sechs Personen selbstständig zu machen ohne eine Unterstützung durch staatliche Stellen, schien uns zu groß – wir behielten unseren semiprofessionellen Status.

1992 eröffnete sich mir die Möglichkeit, als Geschäftsführer einer Elektrofirma den kaufmännischen Part zu übernehmen. Sieben Jahre lang lernte ich das Geschäftsleben eines Kleinbetriebs mit zehn Angestellten kennen, bis ich mich 1999 aus diesem zurückzog und dem Kobalt Figurentheater anschloss. Seit 2000 verdiene ich nun meinen Lebensunterhalt ausschließlich als professioneller Puppenspieler.

Um ein Fazit zu ziehen: dieser fast 15 jährige Prozess vom Schüler/Amateur, dem Semiprofi zum Berufspuppenspieler war für meine Biographie genau richtig. Auch die Kenntnis aus meiner siebenjährigen kaufmännischen Tätigkeit in der heutigen schwierigen wi chen Situation weiter. Ich möch Quereinsteiger Mut machen Weg in die Professionalität lang gründlich zu gehen, und sich de keit von Ausbildung im Beruf des spielers bewusst zu sein. Dazu g projektbezogene Ausbildung in ren ebenso wie das kontinuierli ning der Stimme und des Kör des Spiels – auch während de lebens.

Vier größere Institutionen b Möglichkeit zur beruflichen A Weiterbildung:

In den universitären Studieng

- Stuttgart – Staatliche Hochs Musik und Darstellende Kunst gang Figurentheater[1].
- Berlin – Hochschule für Sc kunst „Ernst Busch" Abteilu penspielkunst[2] kann man jewe Hochschulabschluss mit Diplo Semestern Vollzeitstudium erla
- Die Freie Bildungsstätte für theater im Hof Lebherz in Niedr wird mit EU-Mitteln gefördert. des Berufsstands wie Regisseu penspieler, Figurenbildner und erzieher unterrichten in in Wochenseminaren[3].
- Das Figurentheaterkolleg e.V. ist eine seit 1977 staatli kannte Weiterbildungseinrichtu werden Kurse im Rahmen von und Wochenendkursen und me gen Projekten angeboten[4].

Die modularen Systeme di den letztgenannten Institute eine individuelle Schwerpunk sowie eine Ausbildung neben tischen Berufsausübung.

Des Weiteren bieten viele Landesarbeitsgemeinschafte zum Beispiel die Rheinische gemeinschaft für das Puppen Hamburger Arbeitsgemeinsch Die Mühle in Bad Segeberg – ren, Multiplikatoren und am spiel Interessierten diverse Kur

Freie Bildungsstätte Issendi, szkice profilu/Profilskizzen, Wykładowca/Dozent: Jürgen Maaßen

[1] www.mh-stuttgart.de/studium/stud figurentheater
[2] www.hfs-berlin.de/studium/puppen
[3] www.hof-lebherz.de
[4] www.figurentheater-kolleg.de

Oddziaływanie lalki

Frieder Paasche
Specjalista w dziedzinie komunikacji, terapeuta, reżyser,
Figurentheater Vagantel Erhardt, Lehrte

Gra lalką jest pradawnym sposobem działania, polegającym na wejściu w kontakt z rzeczywistością materialną i duchową, tak by znaleźć między nimi równowagę. Zadania lalkarzy zmieniały się na przestrzeni wieków – począwszy od służenia wyższym siłom, które zniżały się do zamieszkania w lalce, aż do działań rozrywkowych.

W lalkarstwie terapeutycznym wyłaniają się ponownie związki lalki ze światem duchowym. Na poziomie emocjonalnym pojawiają się jako demony albo duchy, na poziomie racjonalnym jako symbol wewnętrznego psychicznego stanu, który można przedstawić poprzez lalkę.

Oddziaływanie, jakie może powodować gra z figurami i przedmiotami, zależy z jednej strony od czynników fizjologicznych (na przykład proces percepcji), z drugiej zaś – od psychologicznych (np. identyfikacja, projekcja, dysocjacja percepcji).

Lalka jako medium posiada szczególne cechy. Stworzona z martwej materii jako wizerunek człowieka, po okresie jej kreatywnego budowania (ze względu na ograniczoność miejsca nie możemy zająć się terapeutyczną wartością procesu budowy lalki) nie jest niczym więcej jak tylko nieożywionym przedmiotem. Dopiero kiedy zajmie się wobec niej jakieś stanowisko, można ją ożywić. Uzyskuje ona wtedy jakieś znaczenie i wyjątkowość, niezależnie od jej materialnej wartości. W taki sposób staje się symbolem.

To nowe jej znaczenie nie jest widoczne dla wszystkich. W zasadzie istnieje tylko dla osoby, która je lalce przypisała. Dla dwóch różnych osób może ona równocześnie stanowić wartość i być bezwartościowa.

Oto dwa przykłady, które objaśniają ten problem.

Kiedy przyjaciele zniszczyli właścicielowi jego nadmuchiwaną seksualną lalkę, wyciągnął na nich nóż. Propozycja odkupienia lalki nie uspokoiła poszkodowanego, lecz tylko powiększyła jego gniew.

Nie stój na moim dziecku – powiedziała z oburzeniem przyszła rumuńska królowa do swojej matki chrzestnej i podniosła troskliwie i czule swój podnóżek.

Dorosły mówi: dziecko **uważa** podnóżek za swoją lalkę. Dla dziecka jednak podnóżek **jest** jego lalką.

Również lalkarz, który nie uprawia działań terapeutycznych, musi być świadomy tego, że jego lalka w toku przedstawiania danej historii może być ożywiona przez widzów i że wówczas nie będzie miał do czynienia z istotą, którą sam stworzył, lecz z istotą, którą stworzyli widzowie.

Lalka w pedagogice

O ile w terapeutycznym działaniu ujawniają się wady fizyczne i psychiczne po to, by je usunąć, o tyle praktyka pedagogiczna prowadzi dzieci albo i dorosłych do określonego celu.

Terapeuta koncentruje się w zasadzie na pojedynczych przypadkach i uwzględnia w swoim podejściu indywidualną sytuację swojego pacjenta, pedagog z reguły staje oko w oko z większą grupą osób.

Lalka jako pomoc diagnostyczna

Wykorzystując *dom lalek* (rodzaj szafy z wieloma lalkami o różnorodnym charakterze), można zainicjować odgrywanie scenek, które dziecko (albo dorosły) stworzy na tematy, których z różnych powodów nie może – albo sądzi, że mu nie wolno – wyrazić słowami (na przykład: wiek, trauma, zahamowania, strach).

W podobny sposób stosuje się *lalki anatomiczne* (z uwzględnionymi cechami płciowymi). Odgrywane sceny są obserwowane, a następnie interpretowane. Interpretacje te, a przede wszystkim nadinterpretacje i niedointerpretowanie, budzą wśród fachowców gwałtowne dyskusje. Szczególnie w przypadkach przypuszczalnego molestowania dzieci zastosowanie lalki anatomicznej jedni uważają za „cud diagnostyki", podczas gdy inni oceniają tę technikę jako niezdrową, prowokującą do kłamstwa „fuszerkę". Moim zdaniem problem leży nie w lalce i jej jakości stymulacyjnej, ale we właściwym jej zastosowaniu i w kompetencjach interpretatorów.

Lalka w terapeutyce

Lalka jest szczególnie do
przedmiotem pomocniczym w b
waniu struktur. Umożliwia zastos
nie takich technik, jak projekcja, p
cja wewnętrzna, identyfikacja, odz
ciedlenie.

D. W. Winnicott opisuje lalkę
most pomiędzy wewnętrznym św
psychicznym a światem zewnętr
i określa ją jako *przemiot pośrednic*

Refleksja: Przedmiot pośrednic
jest na przykład substytutem mat
piersi. Nie jest on piersią, ale ją
cza, więc ssanie lalki może być p
szające i kojące.

W toku swojego rozwoju dzi
odbiera przedmiotowi pośredniczą
jego rolę i rusza na podbój innych o
rów, odpowiednio do etapu rozwoj

Lalka działa jako maska, jako t
ochronna, za którą można wyrażać
chane w niebyt uczucia, pozbywają
w ten sposób zahamowań. Umożliwi
w ten sposób wydobycie na zew
wewnętrznych kłopotów percepcyj

Oznacza to, że zdarzenia wew
psychiczne z pomocą *alter ego*
lalki reprezentują różnorodne cz
wewnętrznych obrazów) są wydoby
na zewnątrz i mogą znaleźć rozwia
albo katharsis. Tego rodzaju zastos
nia znajdują swój terapeutyczny
w psychodramie.

Psychodrama z lalkami ma tę pr
gę nad psychodramą klasyczną, ż
tylko daje się łatwiej zastosować
tycznie – właściwie niepotrzebn
jakiekolwiek inne osoby – ale umo
też działania przeciwstawne. Poz
agresywne wybuchy wyrządzają
sze szkody. Przedstawienie proble
można zasugerować przez zastoso
odpowiednich rodzajów lalek. Łatw
buduje się dystans, a więc rzadziej
wiają się strach i napięcie.

Z tych powodów lalki znalazły
sowanie w terapii błędów wymowy.
błąd wymowy jest uwarunkowany
chicznie, pacjentowi pomaga zb
wanie dystansu wobec samego s
i wejście w inną rolę z pomocą

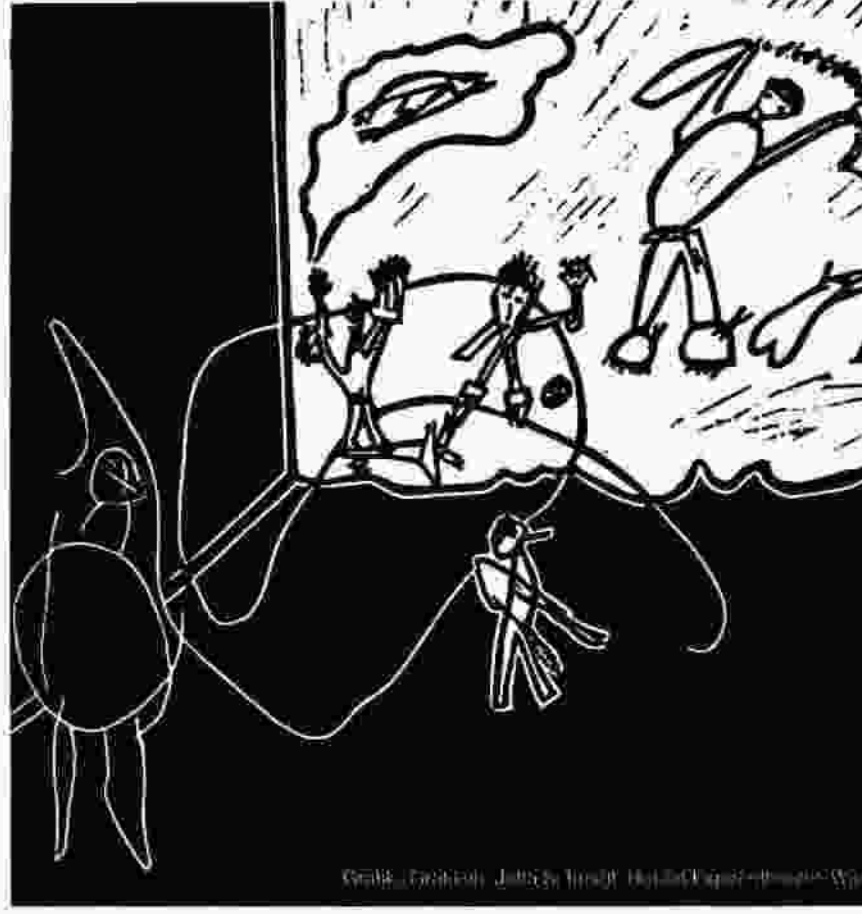
Pomaga to zlikwidować zahamowania i inne ograniczenia mowy. Ponieważ niewyleczone ograniczenia mowy mają tendencję do nawrotów, które je tylko wzmacniają, koncepcja terapeutyczna – obok badania czynników psychicznych – może przybierać taki właśnie charakter.

Facit

W zasadzie udział lalek w procesie terapeutycznym powinien znajdować się w rękach wykształconego terapeuty, dla którego lalka jest tylko jednym z wielu potrzebnych instrumentów.

Jednakże każdy lalkarz powinien być świadomy tego, że dysponuje niezwykłym instrumentarium i że poza przekazywaniem opowieści (oby jak najlepszej) pobudza do życia sprawy, które mogą mieć dla widza wielkie znaczenie. ■

Przekład HJ



Die Wirkung der Puppe

Frieder Paasche

Kommunikationswissenschaftler, Therapeut und Regisseur Figurentheater Vagantel Erfurdt, Leipzig

Puppenspiel ist eine ursprüngliche Art, sich mit der Welt und der Seele in konkret handhabbarer Form auseinander zu setzen und ein Gleichgewicht zwischen diesen zu finden.

Die Aufgabe des Puppenspielers veränderte sich im Lauf der Jahrhunderte – weg vom Diener höherer Mächte, die sich vorübergehend in Puppen niederließen, hin zum Unterhaltungsspiel.

Im therapeutischen Puppenspiel tauchen die Zusammenhänge zwischen Puppen und Geistern wieder auf: Aus emotionaler Sicht als Dämon oder Geist, aus rationaler Sicht als Sinnbild intrapsychischer Repräsentanz, die über eine Puppe dargestellt werden kann.

Welche Wirkung das Spiel mit Figuren und Objekten haben kann, ist einerseits durch physiologische (z.B. den Wahrnehmungsprozess) und andererseits durch psychologische Faktoren (z.B. Identifikation, Projektion und Repräsentanzen) bedingt.

Die Puppe als Medium weist Besonderheiten auf.

Aus lebloser Materie als Abbild des Menschen geschaffen, ist sie nach dem kreativen Prozess der Herstellung (auf den therapeutischen Prozess der Herstellung kann hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden) zunächst nichts als ein unbelebter Gegenstand. Erst wenn man zu ihr eine Beziehung aufnimmt, kann man sie beleben. So gewinnt sie Bedeutung und Einmaligkeit ungeachtet ihres materiellen Werts. Durch diesen Vorgang wird sie zum Symbol.

Diese Bedeutung muss sie nicht allgemein haben, sondern eventuell nur zu der Person, die ihr diese gibt.

So kann sie für zwei Individuen gleichzeitig wertvoll und wertlos sein.

Zwei Beispiele sollen hieraus erwachsende Probleme erläutern:

Nach der Zerstörung seiner aufblasbaren Sexpuppe durch Freunde griff der Besitzer die Täter mit einem Messer an. Das Angebot, eine neue Puppe zu bezahlen, beruhigte den Geschädigten nicht, sondern brachte ihn erst recht in Rage.

Du sollst nicht auf meinem … stehen! sagte die spätere rumä… Königin ganz wütend zu ihrer Pa… entführte entrüstet und liebreich tr… ihren Fußschemel.

Der Erwachsene sagt: Das … **nimmt** den Fußschemel als seine … für das Kind jedoch **ist** der Fußsc… seine Puppe.

Auch der nicht therapeutisch… Puppenspieler muss sich be… sein, dass sein Geschöpf im Lau… Geschichte von den Zuschauern … werden kann und er jetzt nicht nur … nem Geschöpf umgeht, sondern … mit dem der Zuschauer.

Die Puppe in der Pädagogik

Während im therapeutischen … men Defizite in physischer und … scher Hinsicht angegangen werd… Störungen zu beseitigen, will d… agogische Praxis das Kind ode… den Erwachsenen zu einem defi… **Ziel führen.**

In der Regel konzentriert sich der Therapeut auf den Einzelfall und passt sich im Vorgehen der individuellen Situation seines Klienten an, während der Pädagoge im Regelfall einer größeren Gruppe gegenübersteht.

Die Puppe als diagnostisches Hilfsmittel

Durch den Einsatz eines Szenokastens (eine Art Puppenstube mit vielen Puppen unterschiedlicher Charaktere) können Spielszenen initiiert werden, die das Kind (oder der Erwachsene) gestaltet, die aus verschiedenen Gründen (z.B. Alter, Trauma, Hemmungen, Angst) sprachlich nicht ausgedrückt werden können oder sollen.

In ähnlicher Weise werden *anatomische Puppen* (Puppen mit äußeren Geschlechtsmerkmalen) verwendet. Die beobachteten Spielszenen werden dann interpretiert. Diese Interpretationen und vor allem Über- und Fehlinterpretationen haben in der Fachwelt heftige Diskussionen ausgelöst. Insbesondere bei vermutetem Kindesmissbrauch gilt der Einsatz von anatomischen Puppen den einen als *Wunderdiagnostikum*, den anderen als *unheilvolles, da Falschaussagen provozierendes Machwerk*. Meines Erachtens liegt nicht in der Puppe und ihrer Stimulusqualität das Problem, sondern in der Angemessenheit ihrer Anwendung sowie der Fachkompetenz der Interpretatoren.

Die Puppe in der Therapie

Die Puppe eignet sich besonders gut als Hilfsobjekt zum Aufbau einer Struktur. Sie ermöglicht Vorgänge wie Projektion, Introjektion, Identifikation und Spiegelung.

D.W. Winnicott beschreibt die Puppe als *Brücke* zwischen intrapsychischer und äußerer Welt und bezeichnet sie als *Übergangsobjekt*.

Anmerkung: So ist das Übergangsobjekt z.B. Stellvertreter der Mutter und ihrer Brust, es ist nicht die Brust, aber es bedeutet sie, so kann ein Lutschen an der Puppe trösten und ersetzen.

Im Lauf seiner Entwicklung entzieht das Kind dem Übergangsobjekt seine Besetzung und erobert andere Bereiche, die seiner Entwicklung angemessener sind.

Die Puppe wirkt wie eine Maske, ein Schutzschild, hinter dem verdrängte Gefühle zum Ausdruck kommen und Hemmungen verloren werden können. Sie ermöglicht damit ein nach außen Transportieren innerer Repräsentanzen.

Das bedeutet, dass das innerpsychische Geschehen mit Hilfe von *Hilfs-Ichs* (hier Puppen, die verschiedene Anteile der inneren Figuren repräsentieren) nach außen transportiert und eine Lösung oder Katharsis gefunden werden kann.

Diese Ansätze finden im Psychodrama ihren therapeutischen Ausdruck.

Das figurative Psychodrama hat gegenüber dem klassischen den Vorteil, dass es sich nicht nur praktisch einfacher gestalten lässt – man braucht weniger oder gar keine anderen Personen –, es ermöglicht auch, die Antipoden selbst zu führen. Außerdem richten aggressive Ausbrüche geringeren Schaden an. Die Darstellung von Problemen wird durch das bereits vorhandene Repertoire von Figuren angeregt. Auch eine Distanzierung ist leichter möglich, sodass weniger Angst und Leistungsdruck auftritt.

Auf diesen Grundlagen baut auch ein sprachtherapeutischer Ansatz mit Puppen auf.

Sofern ein Sprachfehler psychisch bedingt ist, hilft dem Klienten eine Distanzierung von sich selbst und das Hineinschlüpfen in eine andere Rolle mittels der Puppe, Hemmungen und damit Sprachstörungen abzubauen. Da unbehandelte Sprachstörungen dazu neigen, sich durch Wiederholungen zu ve
gen, kann so – neben einer Ursach
schung der psychischen Faktoren
therapeutisches Konzept aussehe

Fazit

Grundsätzlich gehört ein thera
scher Einsatz von Puppen nicht
Hand von Puppenspielern, sonde
ausgebildeten Therapeuten, für d
Einsatz von Puppen nur eines von
notwendigen Instrumenten ist.

Aber auch jeder Puppenspieler
sich bewusst sein, mit welchem
mentarium er umgeht und dass er
der Vermittlung von einer (mög
guten) Geschichte Dinge anregt,
die Zuschauer eine große Bede
haben können.

Grafiki/Grafiken Jutta Schmidt
Hobbit Figurentheater, Würzburg

Hamlet, Figurentheater Mario Schnittger, Kiel/Kolonia

Festiwale
– regionalna różnorodność

W latach 80. we Wschodnich Niemczech powstało wiele spektakli teatru figur, adresowanych w szczególności do widzów dorosłych. Młode sceny gotowe były na podejmowanie artystycznego ryzyka, a lokalne instytucje wspierały projekty szeroko rozumianego kształcenia w dziedzinie sztuki lalkarskiej. Obok najstarszych międzynarodowych festiwali w Norymberdze i Bochum (Fidena), właśnie w owej dekadzie w całych Niemczech powstało dużo nowych. Wszystkie one pozwalają uczestniczyć w wydarzeniach możliwie dużej grupie osób oraz promują kulturę wolną od elitarnych ambicji i wychodzącą naprzeciw oczekiwaniom publiczności. Festiwale teatrów lalek wzbogacają ofertę kulturalną poszczególnych miast i często przekształcają się w kolejne, mniejsze lub większe, imprezy przebiegające zwykle pod hasłem tygodni teatru lalek.

Spotkania organizują zarówno osoby prowadzące instytucjonalne, profesjonalne teatry lalkowe, jak też niezależne teatry figur. Nierzadko są to kierownicy artystyczni, współpracujący również w charakterze doradców z urzędami kultury w takich miastach, jak na przykład Steinau, Hamburg, Reinbek, Hannoversch Münden, Dülmen, Reutlingen, Hohnstein, Drezno, Lipsk.

Pierwsze festiwale, zwykle małe, przez lata zdobywały doświadczenie i popularność, w rezultacie osiągając status międzynarodowych spotkań. Niektóre mogą dziś spoglądać z satysfakcją na swój 20-letni dorobek, który stał się także sukcesem ich regionów. Spośród wielu festiwali od lat organizowanych w Niemczech wybraliśmy cztery, by zaprezentować ich dorobek, ich atmosferę i zasady organizacyjne. Oferta artystyczna każdego z nich jest bardzo interesująca, warto je odwiedzić i poznać. Życzylibyśmy sobie, aby nie tylko zachowały dobrą kondycję, lecz także, by ciągle mogły być wzorem dla innych organizatorów.

Pole Poppenspäler w Husum

Sama dwukrotnie uczestniczyłam w festiwalu. Szukałam też bliższych informacji na temat tego wydarzenia u jego inicjatorek: Giseli Sobeczko i Giseli Terheggen. Rozmowy, korespondencja, artykuły i osobiste zapiski złożyły się na niniejszy tekst.

Aby lepiej poznać atmosferę festiwalu w Husum, trzeba wrócić do jego początków. Pochodząca z Berlina Gisela Sobeczko, aktywna działaczka Komitetu Kultury w Husum (Kulturausschuss Husum), w 1982 roku szukała możliwości ożywienia życia kulturalnego swojego miasteczka. Przypadkowo obejrzała cykliczną audycję telewizyjną o teatrze lalek oraz jego różnorodnych formach i postanowiła zaprezentować spektakle lalkowe dla dorosłych na dziedzińcu miejscowego zamku. Wspólnie z Giselą Terheggen, zawodowo zajmującą się teatrem lalek, przystąpiła do pracy nad zorganizowaniem festiwalu. Obydwie panie były zafascynowane, jak same wspominają, *możliwością kreatywnego wspierania rozwoju i wyobraźni dziecka, pobudzaniem go do aktywnej zabawy, jak również zwróceniem jego uwagi na otoczenie, innych ludzi, a także postanowiły zapraszać zaró fesjonalne sceny lalkowe, ja amatorskie. Istotą festiwalu* jego organizatorki – *było st okazji do spotkania lalkarzy świata i wzbudzenie zaintere a nawet fascynacji teatrem aby pewnego dnia Husum m się centrum takiego teatru.* H rodzinnym miastem Theodor toteż inicjatorki festiwalu wy tytuł jego noweli – *Pole Poppe* zyskując dzięki temu wielu zw dla swego przedsięwzięcia. Or ne po raz kolejny w 1983 roku w Husum (Husumer Hafentage dobrą okazją do zaprezentowa kilku spektakli dla dzieci, pi dwóch przedstawień dla wid słych: *Hamleta* berlińskiego F ater Tilman Harte oraz *Fausta* Figurentheater.

Pierwsza edycja festiwalu w 1984 roku. Jeszcze przed je częciem zgłoszono prawie 20 nych rezerwacji z całych p Niemiec, a wszystkie przed weekendowe zostały w całośc ne. Sukces pierwszej edycji d zjazmu organizatorkom. I ta rozrastał się z roku na rok. O i roku w czasie czterech dni z wano osiemnaście przedstaw to jedną wystawę, wygłoszo referat, a utrzymanie uczestni towało 19 000 DM, to już w festiwal trwał jedenaście dni, których pokazano trzydzieści takle, kilka szkolnych przedsta wystawy, odbyły się trzy wyk seminaria i pokaz jednego filmu przedsięwzięcia wyniósł już 80

Uczba widzów wzrosła w ciągu p szych 10 lat z 2000 do 12 000 os

W pierwszych latach festiwal finansował sami członkowie zespołu organizacyjnego, obywając się bez publicznych dotacji. Miasto zapewniało pomoc w pozyskaniu sponsorów, których reklamy zamieszczano w programie festiwalu. Po kilku latach mecenasi zrezygnowali z dodatkowych stron na rzecz ilustracji noweli Storma. Organizatorzy sami ponosili finansowe ryzyko przedsięwzięcia – dopiero od mniej więcej 10 lat korzystają z dotacji Ministerstwa Kultury.

Na długo przed upadkiem berlińskiego muru na festiwal zapraszano już niektóre grupy z Dalekiego Wschodu. W ciągu całego roku członkowie zespołu organizują przedstawienia, prowadzą szkolenia dla organizatorów imprez artystycznych oraz sami dokształcają się w dziedzinie teatru figur. Dwukrotnie udało im się również reaktywować Muzeum Teatru Lalek.

Dla mnie Pole Poppenspäler w Husum są szczególnym wydarzeniem z jednego jeszcze powodu. Otóż festiwal zachował, wbrew panującym obecnie w kulturze trendom, swoje uniwersalne i głęboko ludzkie przesłanie. Dzięki rozległym zainteresowaniom członków zespołu organizacyjnego na festiwalu prezentowane są wszystkie rodzaje teatru lalek, bez preferowania żadnego z nich lub faworyzowania „gwiazd". Wszyscy artyści są jednakowo szanowani, bez względu na to, czy zajmują się teatrem marionetek, teatrem obiektów czy Kaspertheater. Miasto położone nad morzem stwarza – niezależnie od bogatej festiwalowej oferty – możliwość relaksu i odpoczynku. Należy też podkreślić, że zespół festiwalowy pracuje społecznie i że jego działaczy cechuje duży idealizm. Gisela Sobeczko, Gisela Terheggen, Antje Fischer i inni członkowie zespołu wierzą w sens tego, co robią, a ich sukces wskazuje na to, że czynią to mądrze i rozważnie.

Stella Jabben
Lalkarz, Theater Palette, Hamsberg
■ www.pole-poppenspaeler.de

Fidena

W Bochum odbywa się co dwa lata międzynarodowy festiwal pod nazwą Fidena (Das Internationale Festival Fidena - Figurentheater der Nationen). Jest to najstarszy międzynarodowy festiwal teatru lalek i figur w Niemczech. Jego początki sięgają 1958 roku, kiedy to Niemiecki Instytut Sztuki Lalkarskiej (Deutsches Institut für Puppenspiel) pod kierownictwem Fritza Wortelmanna zorganizował Dni Teatru Lalek w Bochum.

Życie Anny Frank/Das Leben der Anne Frank, Fliegendes Theater, Berlin

Początkowo organizatorzy zapraszali do udziału znanych w świecie i doświadczonych mistrzów sztuki lalkarskiej, do których należeli m.in.: Sergiej Obrazcow, Jacques Chesnais, Carl Schröder, Albrecht Roser. Obecną nazwę Fidena otrzymał festiwal w 1982 roku. W 1992 roku opiekę nad Fideną przejęło reaktywowane Niemieckie Forum Teatru Figur i Sztuki Lalkarskiej (Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst e.V.). Instytucje i organizacje zainteresowane sztuką lalkarską są członkami związku odpowiedzialnego za Forum. Finansowo wspierane jest ono przez Ministerstwo Budownictwa Miast i Mieszkań, Kultury i Sportu kraju związkowego Nadrenii Północnej-Westfalii, Miasto Bochum oraz Związek Landschaftsverband Westfalen-Lippe. W przeciwieństwie do większości innych festiwali Fidena wspomagana jest przez budżety miejskie i krajowe (na przykład Kunststiftung NRW, Kulturstiftung des Bundes), jak również prywatne, a także instytucjonalne środki finansowe.

Fidena odbywa się tradycyjnie jako biennale, ale włączenie jej w duże wydarzenia, takie jak Festiwal Teatralny w Zagłębiu Ruhry albo die Ruhr-Triennale, umożliwia organizowanie imprez festiwalowych albo sympozjów również w latach pomiędzy kolejnymi edycjami.

Od 1992 roku, od kiedy artystyczne kierownictwo przejęła Silvia Brendenal, zmieniła się koncepcja festiwalu. Fidena otworzyła się na tak zwany „inny" teatr, odeszła od tradycyjnego rozumienia pojęć *teatr figur* i *teatr lalek*. Aby podnieść rangę festiwalu, organizato częściej zapraszali teatry eksper ne. Faworyzowano projekty o cha wizualnym (szczególnie teatr ob

Tendencja ta wzmocniła z objęciem kierownictwa festiw Annette Dabs. Powstała platfo artystów, którzy zderzali swoj z innymi rodzajami twórczości t i plastycznej. Dziś do udziału w niach zapraszane są zatem sp których twórcy szukają nowych tworzą nieznane dotąd poziomy i formy wyrazowe poprzez kon tańca, muzyki, gry aktorskiej cję obiektów i projekcje. Widz lu przy okazji każdego przeds rewiduje i na nowo odczytuje z pojęć takich, jak *teatr lalek*, *te animacja*. W prezentowanych zacjach coraz rzadziej można lalki i figury w dawnym rozumien nilo się również pojęcie animacji wiania formy.

Termin *teatr lalek* został od i skonstruowany na nowo, pon jak się okazało – jego elementy lają na nieskończoną liczbę kon Fidena w każdej kolejnej edycji je coś nowego, zaskakującego, go i prowokacyjnego. Wyboru dokonuje kierownictwo artystyc walu, posiłkując się rekomen teatralnych autorytetów i własnym kiwaniami, w ramach posiadane budżetowego i czasowego, z uwz niem motta towarzyszącego każ cji festiwalu, które staje się spoi różnorodności przedstawień.

Hamlet
Figurentheater
Marc Schnittger
Kiel/Kolonia

Miłość i cały świat
Liebe und das ganze Theater
Kobalt Figurentheater Berlin

Orchestra Symfonii Dla Wszystkich (opracowanie i reżyseria Figurentheater Tübi

Festiwal jest miejscem prezentacji performances oraz innego typu pokazów, zarówno indywidualnych artystów, jak i zespołów, które z powodu na przykład nowatorskiej formy trudno wpisać w jasno określone ramy gatunkowe.

Nietypowość formy pociąga za sobą wybór odpowiedniej przestrzeni. Na festiwalu pokazy odbywają się zatem nie tylko na dużej scenie, na przykład w Schauspielhaus Bochum, ale i w zaułkach ulicznych, w gigantycznych halach fabrycznych (instalacje i performances) oraz w cichych małych salach, w intymnej atmosferze – dla jednego lub kilku widzów.

W ramach festiwalu odbywają się sympozja, wystawy i dyskusje. W kręgu zainteresowań organizatorów są też filmy lalkowe. W 2000 roku na przykład rozpoczęła się mała retrospektywa wczesnych filmów Švankmajera z lat 60. Fidena pokazuje też od kilku lat przedstawienia studenckie, konfrontując tym samym młodych aktorów z przedstawicielami starszych generacji i wspierając nowe projekty.

Ostatnia edycja Fideny odbyła się w maju 2004 roku, przygotowania do następnej w 2006 roku są już w toku. Nie zdecydowano jeszcze o imprezach odbywających się w okresie pomiędzy dwiema edycjami.

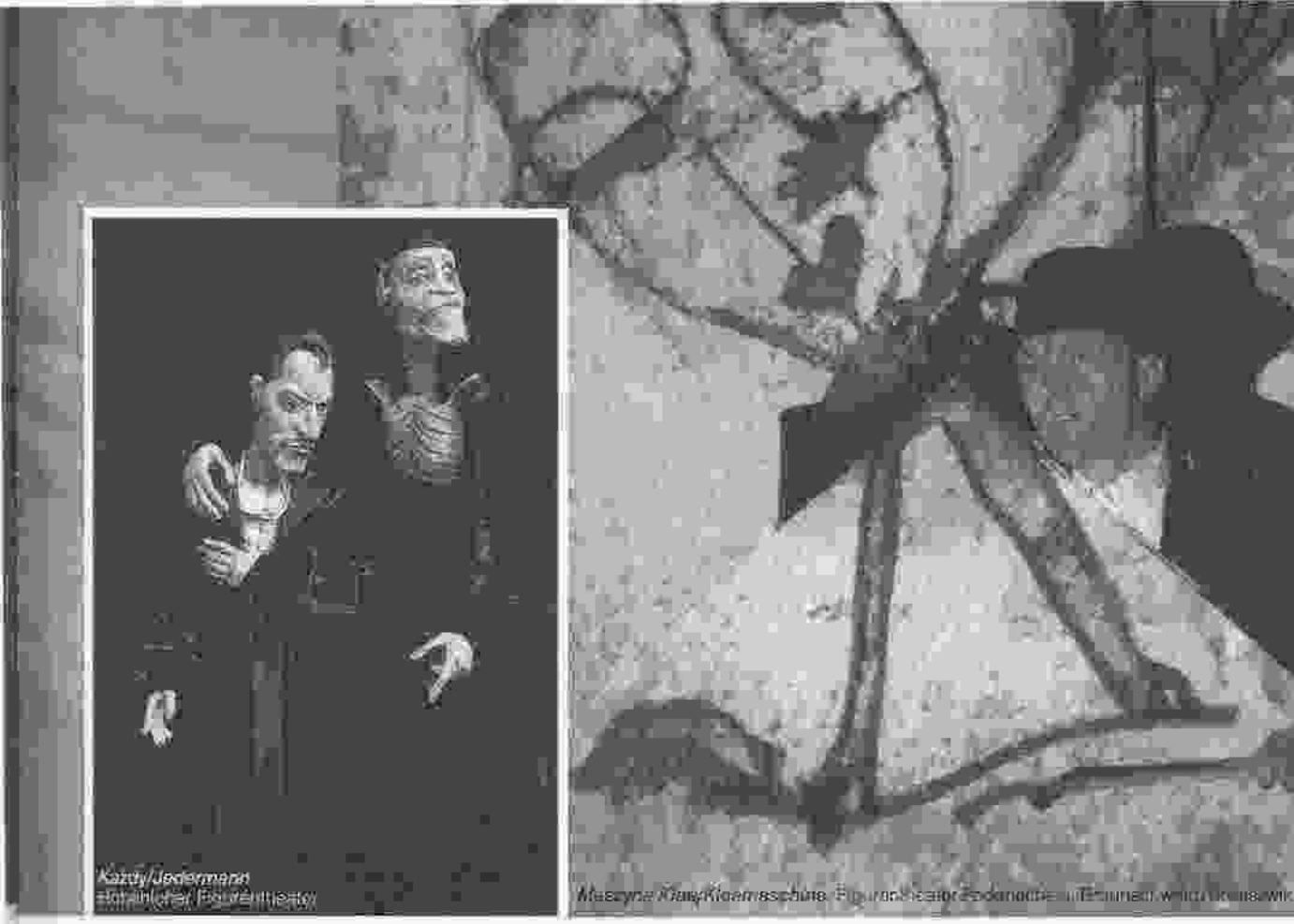
Christiane Klatt
Teatrolog, lalkarz, Teatr puppen.etc, Berlin
www.fidena.de

Dni Teatru Figur w Brühl

Miasto Brühl położone jest na południe od Kolonii i należy do bardzo aktywnego kulturalnie kraju związkowego, jakim jest Nadrenia Północna-Westfalia. Przepiękna rezydencja wielbiciela kultury księcia Clemensa Augusta wycisnęła swoje piętno na wizerunku miasta. Na dodatek Brühl jest miejscem urodzenia malarza Maxa Ernsta. Miasto, czując się zobowiązane wobec tak interesującego dziedzictwa, od wielu lat kieruje do swych mieszkańców i gości różnorodną ofertę kulturalną. W 1986 roku Brühl zainicjowało cykl festiwali dla dorosłych, które odbywały się tu co dwa lata, od początku proponując konfrontację z teatrami innych narodów. Organizatorzy festiwalu ściśle współpracowali z Niemieckim Instytutem Teatru Lalek w Bochum (Deutsches Institut für Puppenspiel in Bochum), a od 1990 roku pozostają również w stałych kontaktach z doświadczonymi za
lalkarzami, w szczególności z
mannem. Kiedy obecnie kier
walem Dietmar Druckrey, któ
się wcześniej małą sceną ar
przejął obowiązki jego org
opowiadał się od początku z
największą niezależnością org
Stworzył w miejscowym urzęd
zespół kompetentnych i twór
zainteresowanych teatrem fi
scy jego członkowie mają p
szania swoich propozycji i wsp
nad wyborem grup. W ten sp
wciąż świeże spojrzenie na to
się w teatrze figur.

W Brühl zobaczyć można pr
nia teatrów niemieckich (poot
z różnych regionów) i zagra
Ponadto w ramach festiwa
organizowane są wystawy,
także warsztaty. Awangarda,
lanie aktorów i obiektów, fasc
wioną formą, powinowactw
formami sztuki, w szczególn
styką, to jego charakterystyc
A umiłowanie sztuki lalkarsk
ojcom miasta już po raz 10. u
nizacyjny ciężar festiwalu.

Silk
w



Każdy/Jedermann – Staatlicher Puppentheater

Maszyna Klaty/Klamaschine – Figurentheater Zodiaque z Tarnowa, wizyta w Getyndze

Dni Teatru Figur w Getyndze

Kiedy w dniach 12–27 lutego 2005 odbędą się kolejne Dni Teatru Figur w Getyndze, ten znany daleko poza regionem festiwal będzie świętował swoje 20-lecie.

Wszystko zaczęło się od małego wydarzenia w 1985 roku, kiedy to odbył się pierwszy festiwal. W jego programie znalazły się cztery spektakle dla widzów dorosłych. Pomysł ten spodobał się publiczności i przez pierwsze lata na festiwalu prezentowano wyłącznie spektakle dla widzów dorosłych. W pierwszej edycji uczestniczyli – jako delegaci czeskiej UNIMA – dyrektor Centralnego Teatru Lalek w Pradze Tomáš Engel i dyrektor artystyczny teatru Vera Prochazková. Ten największy i drugi co do wieku teatr lalek byłej Czechosłowacji wystąpił po raz pierwszy w Niemczech, prezentując inscenizację Jiřigo Jarosa *Zaczarowane skrzypce* (z udziałem 120 lalek), i stał się bezdyskusyjną gwiazdą trzeciej edycji Dni Teatru Figur w Getyndze.

W ramach IV edycji festiwalu w 1989 roku, odbywającej się pod hasłem *Teatr lalek pomiędzy tradycją i eksperymentem*, odbyła się konferencja Związku Niemieckich Teatrów Lalek (Verband Deutsche Puppentheater e.V.). Wśród zaproszonych gości znalazły się m.in. Teatr Lalek Friedera Simona i Friedera Krautera, Fabula-Theater, Das Laboratorium, Krokodil-Theater, Puppenkabinett Kasper, Raphael Mürle, Fantasia-Theater, Figurentheater Seiler, Theater Eggs Press i Puppenbühne Schaukelpferd z Austrii.

Pierwsze spotkanie obydwu niemieckich ośrodków UNIMA odbyło się w dniach 22-24.01.1990 r. podczas V edycji festiwalu w Getyndze. Zaproszono Teatr Lalek z Berlina z *Operą za trzy grosze*, Teatr Lalek z Erfurtu z *Makbetem* oraz Teatr Krüger i Menzel z Berlina Wschodniego z przedstawieniem *Nicht Mär und nicht weniger*. Niemcy Zachodnie reprezentowane były przez Stuttgarter Theater Zwielicht i Materialtheater, Theatrium z Bremy, Theater Fadenschein z Brunszwiku oraz Fliegende Theater i Puppurium Theater z Berlina.

Kolejne edycje festiwalowe podejmowały następujące tematy: *Marionetki*, *Muzyka i teatr*, *Spotkania z Holandią i Szwajcarią*, *Klasycy teatru lalek*, *Bajki – Metafory – Metamorfozy*. Przedstawienia prezentowały szerokie spektrum stylistyczne łącząc tradycyjne inscenizacje z dramaturgiczną konfrontacją pomiędzy człowiekiem, figurą i obiektem.

Po podpisaniu umowy p
miastami partnerskimi powstał
kle żywotna wymiana kulturalr
sywna współpraca pomiędzy
i Teatrem Lalek Baj Pomorsk
niu. Wiele ciekawych inscenizi
jemnie wzbogaca festiwale w
i Getyndze. Również wiele teat
występuje podczas Dni Teatru
to: Kobalt Figurentheater, We
ter i Theater auf der Zitadelle
Hohenloher i Windsbacher
theater, Tristans Kompagnons
ater Salz und Pfeffer z Nor
Holzwurm Theater, Puppet
Knorzkopp, Puppentheater H
Kartofler Figurentheater.

I chociaż z czasem progran
lu poszerzono o inscenizacje
to jednak trzon festiwalowych p
stanowią przedstawienia dla d
Taka koncepcja przyniosła efe
lalek dla widzów dorosłych je
ceniony i cieszy się wciąż rosną
larnością. A teatr figur jest nie
coraz bardziej znaczącą formą
i stanowi ważny element scen
nej nie tylko w Getyndze.

Ro

Współpracuje z Urzędem Kultury

www.goettingen

Festivals – regionale Vielfalt überall in Deutschland

In den 80er Jahren bildete sich in West-Deutschland nach und nach ein breiter werdendes Angebot an Figurentheaterinszenierungen – besonders auch für Erwachsene – heraus. Kommunale Projektförderungen, Ausbildungsangebote für Puppenspieler und die wachsende Risikobereitschaft junger Bühnen, kontinuierlich in diesem freien Beruf zu arbeiten – feste Puppentheater gab es ja kaum –, trugen ihre Früchte. Neben den ältesten internationalen Festivals um Nürnberg und in Bochum/Fidena entstanden gerade in den 80er Jahren auch eine Reihe Festivals quer über die ganze Bundesrepublik. Sie sind in einen Kulturbegriff eingebunden, der möglichst viele Menschen an kulturellen Ereignissen teilnehmen lassen will, und transportieren eine Kultur, die auf die Menschen zugeht und frei von elitärem Anspruch ist. Gerade Figurentheaterfestivals leisten heute einen entscheidenden Beitrag zur kulturellen Vielfalt und Lebensfreude in den Städten. Die Festivals der 80er Jahre wurden auch Vorbilder für weitere größere und kleinere *Puppentheaterwochen*.

Heute engagieren sich hier zum Beispiel professionelle Puppentheater oder Figurentheaterinitiativen als künstlerische Leiter oder arbeiten beratend mit dem jeweiligen Kulturamt zusammen – in Steinau, Hamburg, Reinbek, Gernsbach, Hannoversch Münden, Dülmen, Reutlingen, Hohnstein, Dresden, Leipzig usw. Oder Amateure machen sich kulturpolitisch stark für Figurentheatertreffen wie in Eppelborn, in Augsburg, in Hürtgenwald. Es gibt genauso den organisatorischen Einzelgänger, sei es, dass er privat das Risiko und die Auswahl trägt oder dass er von seiner Kommune beauftragt ist. Und es gibt die gut zusammenarbeitenden kompetenten Sachbearbeiter im Kulturamt wie zum Beispiel in Brühl, Bottrop und Göttingen.

Die ersten Festivals waren noch sehr klein und entwickelten sich mit ihrer über die Jahre wachsenden Erfahrung und ihrem Bekanntheitsgrad zu heute internationalen Treffen. Manche können heute bereits auf eine 20-jährige positive kulturelle Entwicklung in ihrer Region blicken.

Aus diesen Festivals, die nun ihr langes Bestehen besonders begehen können, haben wir vier ausgewählt, um Atmosphäre, Bedingungen und Möglichkeiten zu schildern. Alle vier sind in ihrem Angebot so eigenwillig und vielfältig, dass sich eine Reise dorthin immer lohnt. Wir wünschen uns, dass sie nicht nur erhalten bleiben, sondern dass sie immer wieder zu Vorbildern für weitere Festivalveranstalter werden.

Husum – Pole Poppenspäler Tage

Ich habe das Festival selbst erst zweimal erlebt, aber auf Anfrage standen mir die Festival-Initiatorinnen Gisela Sobeczko und Gisela Terheggen ohne große Umschweife bei: in Gesprächen, mit Postsendungen, Artikeln und persönlichen Aufzeichnungen. Das ist Husum.

Am besten erfasst man das Flair dieses Festivals, wenn man dessen Anfänge betrachtet: Die aus Berlin stam
Gisela Sobeczko suchte als akti
des Kulturausschusses Husum
nach Möglichkeiten, wie ihr Stä
kulturell zu bereichern wäre. *F*
und Ähnliches gab's ja überal
da habe ich zufällig im Fernseh
mehrteilige Sendung über Pupp
und seine verschiedenen Form
folgt. Und dachte, dass das, w
Moré macht, mit seinen urigen F
eigentlich ganz gut in den Schl
passt. Also ersponn sie ihre Ide
penspieler mit einem Festiva
Husum in Schleswig-Holstein zu
mit Angeboten für Erwachsene
schon, denn schon: gleich groß
hen. Dieses Konzept stellte sie d
turausschuss vor und stieß zunäc
heftigste Bedenken. Wer soll das
len? Und erst organisieren?

Gerettet wurde ihre Idee von
Sachbearbeiter, der Gisela So
danach beiseite nahm: *Wenn Ihn*
ernst ist, knien Sie sich da rein!
es doch auch die Frau Terhegg
mit Puppenspiel arbeitet ...

Und tatsächlich fanden sich durc
Bemerkung zwei zwar sehr unter
liche, aber äußerst tatkräftige
und fingen an. Ohne wenn, ab
es könnte... – weil sie begeistert

Uns ist es wichtig, die kreative
tung und Fantasie des
zu fördern, das aktive
anzuregen, die Behuts
und Achtung vor der
zu anderen Mensch
die Toleranz zu allen
tionalen Kulturen zu s
– Man könnte sich
len, dass sowohl be
Berufsbühnen komm
auch Laienspieler, un
Husumer Kinder auf i
sierten kleinen Straß
nen ihre Puppen tanz
sen.
– einen Treffpunkt f
penspieler aus aller
schaffen – die Fasz
am Puppenspiel neu z
ben

Bing, Iris Meymardt

FOTO: M. KRAUSS

– und eines Tages könnte Husum ein Mittelpunkt des Puppenspiels geworden sein.

Und das alles sollte in der Theodor Storm-Stadt Husum stattfinden: die Initiatorinnen beriefen sich auf dessen Novelle *Pole Poppenspäler* und fanden Mitstreiterinnen.

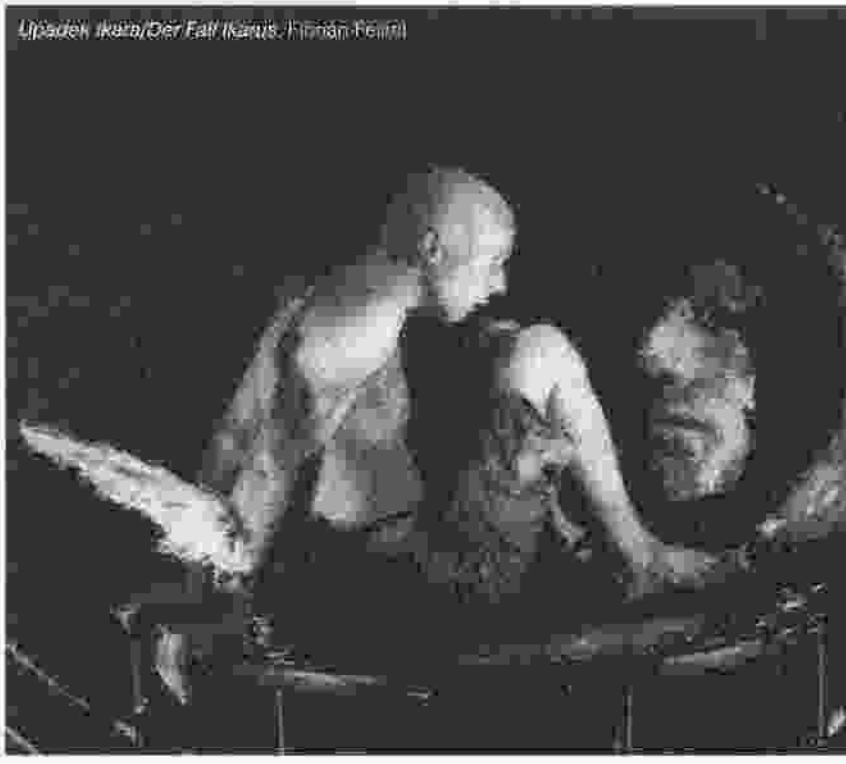
Sie arbeiteten einfach als private Initiative, unabhängig von städtischer Verwaltung und Kulturausschuss. Als ein Mitarbeiter vom NDR erfuhr, dass ein kleiner privater Kreis angeblich versucht, solch ein großes Ding in Husum aufzuziehen, holte er sie direkt in seine Sendung. Und so hatten die beiden Frauen die Chance, ihr Projekt einer großen Öffentlichkeit vorzustellen, noch bevor sie es richtig auf die Beine gestellt hatten. Jetzt gab es kein Zurück.

Sie gründeten keinen Verein, sondern einen Arbeitskreis. Sie suchten Kontakte zu professionellen Puppenspielern und fragten diese, was sie für sinnvoll erachteten (!). Sie machten sich Gedanken... und fanden 1983 in den Husumer Hafentagen einen günstigen Auftakt-Anlass. Mehrere Kinder- und zwei Abendvorstellungen wurden gegeben: *Hamlet* vom Berliner Figurentheater Tilman Harte und *Faust* vom Flintbeker Figurentheater. An ein sich jährlich wiederholendes Festival war noch nicht zu denken: *Mit diesen beiden Stücken wurde unser Qualitätsanspruch begründet – und unser Mut zum 1. Festival 1984.*

Der Mut bewährte sich. Schon das erste Festival fand hohe Resonanz. Bereits im Vorfeld gab es fast 2000 Vorbestellungen aus ganz Norddeutschland, alle Wochenend-Vorstellungen waren restlos ausverkauft; und selbst der Bürgermeister wünschte, *dass der Erfolg dieser Puppenspieler-Tage sie dazu ermutigen möge, diese zu einem festen Bestandteil des kulturellen Lebens in Husum werden zu lassen.* Worauf direkt folgte *Dabei muss es sicherlich wohlüberlegt und durchdacht sein, in welchen Zeitabständen eine solche Fülle von Vorarbeiten...*

Der ganze Arbeitskreis hat wahrscheinlich schneller als gedacht die nächste Fülle von Vorarbeiten einfach wieder angepackt. Und das nächste Jahr wieder und wieder und wieder. Und so wuchs das Festival, Jahr um Jahr.

Während es z.B. 1984 noch 4 Tage dauerte, 18 Vorstellungen, eine Ausstellung, einen Vortrag, eine Lesung, und einen Haushalt von 19.000 DM umfasste, waren es 1990 bereits 11 Tage, 32 Spiele plus etliche Schulvorstellungen,



Upadek Ikara/Der Fall Ikarus, Filmen-Festival

zwei Ausstellungen, 3 Vorträge, 1 Puppenfilm, 3 Seminare und ein Haushalt von 80.000 DM. Die Besucherzahlen stiegen in den ersten 10 Jahren von über 2000 auf über 12.000 an.

Dabei finanzierten die Arbeitskreismitglieder diese ersten Jahre selbst, ohne öffentliche Zuschüsse; die Stadt Husum unterstützte sie immerhin logistisch mit Kontakten in die Wirtschaft über Werbeanzeigen im Programm. *Doch schon nach wenigen Jahren war den Sponsoren das Festival wertvoll genug, dass sie sich darauf einließen, solche Anzeigen lieber mit Bildern aus der Novelle von Storm zu ersetzen.* Patenschaften für einzelne Vorstellungen tragen vermehrt das Festival. Jedenfalls schaffte der Arbeitskreis tatsächlich über die Jahre ein Bewusstsein für den kulturellen Wert des Puppenspiels an sich.

Am erstaunlichsten ist dabei das hohe Engagement gestützt von enormer Ausdauer: In ihrer völlig ehrenamtlichen Arbeit trugen sie ja nicht nur das finanzielle Risiko allein auf ihren Schultern – sie bekommen erst seit ca. 10 Jahren Zuschüsse vom Kultusministerium – sondern betreuen bis heute fachkundig und liebevoll sämtliche KünstlerInnen und Vorstellungen selbst.

Lange vor dem Mauerfall haben sie schon etliche Gruppen „weit aus dem Osten" zu sich geholt. Sie organisieren übers ganze Jahr Vorstellungen, animieren Multiplikatoren, sich mit Figurentheater auseinanderzusetzen und haben zweimal ein Puppentheatermuseum aus der Taufe gehoben.

Aber für mich sind die *Pole P*
späler Tage Husum noch aus a
Gründen etwas Besonderes!
ders, weil:

- sie trotz ihrer Größe – gege
Event -Trend – ziemlich un
flös vor allem von Menschlich
persönlichen Begegnungen
geblieben sind
- durch die heterogenen Interes
Arbeitskreises alle Richtung
Figurentheaters vertreten sin
Bevorzugungen oder *Stars*: all
ler werden geschätzt, egal ob
Marionetten,-, Objekt- oder
theater machen
- diese Stadt am Meer uns Pupp
lern trotz Festival-Anspannung
viel Ruhe und poetische M
auch außerhalb des Theaters s
- vor allem aber, weil dieser
kreis, diese Handvoll Men
alles, mit großem Idealismus
amtlich stemmt. Sie glauben
Sache. Und ihr Erfolg zeigt, d
das klug und umsichtig tun.

Es gäbe noch viel mehr zu
ten. Z.B. die abenteuerliche Gas
der russischen Kollegen aus
grad 1994. Die brauchten für ei
eine offizielle Einladung, wofür d
wiederum persönliche Angaben
Künstlern brauchte. Diese kam
kamen nicht, weil sie fälschliche
beim Sozialamt, Abteilung Asyl
gelandet waren. Als sie endlich
den waren, war es zu spät für jede

Ein Busfahrer aus Rendsburg nahm die Einladung persönlich nach Kaliningrad mit und über ein nächtliches Telefonat konnte ein Bundestagsabgeordneter noch dafür gewonnen werden, die nötige Unterstützung an die Moskauer Botschaft zu faxen – die Kaliningrader Kollegen jedenfalls kamen an der Grenze bereits wartend zu ihrem Visum und noch pünktlich zu ihrer Vorstellung.

Die Erlebnisse, die Gisela Sobeczko oder Gisela Terheggen oder Antje Fischer oder, oder, oder mit ihrem Festival hatten, bergen einen riesigen Schatz an Geschichten – spannend, witzig, anrührend, begeisternd, kurz, sie könnten mit jedem dichterischen Werk gut mithalten und gehörten eigentlich selbst auf die Bühne – aber leider bleibt fürs Ergründen solcher Geschichten auf den Pole Poppenspäler Tagen selbst immer zu wenig Zeit übrig.

Stella Jabben
Puppenspielerin, Theater Palette Heinsberg
■ www.pole-poppenspaeler.de

Fidena – Figurentheater der Nationen

In Bochum findet mindestens alle zwei Jahre das internationale Festival Fidena – Figurentheater der Nationen statt. Dieses Festival ist eines der ältesten internationalen Puppen- und Figurentheaterfestivals Deutschlands. Seine Anfänge gehen zurück auf die *Bochumer Puppenspieltage*, die 1958 unter der Leitung von Fritz Wortelmann vom Deutschen Institut für Puppenspiel ins Leben gerufen wurden.

Zunächst wurden international bekannte und erfahrene *Meister des Puppenspiels* zu dieser Veranstaltung geladen (u.a. Sergej Obraszow, Jacques Chesnais, Carl Schröder, Albrecht Roser).

Seinen heutigen Namen *Fidena* bekam das Festival 1982. Das 1992 neu gegründete Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst e.V. (dfp) übernahm die weitere Organisation der Fidena. Institutionen und Organisationen mit Interesse an der Puppenspielkunst sind Mitglieder im Trägerverein des Forums. Gefördert wird das dfp vom Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stadt Bochum und dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Im Gegensatz zu den meisten anderen Festivals wird die Fidena damit auch durch kommunale und nationale (z.B. Kunststiftung NRW, Kulturstiftung des Bundes) sowie private Institutionen finanziell unterstützt. Die Fidena findet traditionell biennal statt, durch die Einbindung in größere Festivalkontexte wie das Theaterfestival Ruhr oder die Ruhr-Triennale wird es möglich, auch in den fidena-losen Jahren Veranstaltungen wie Festivals oder Symposien zu organisieren.

Unter der künstlerischen Leitung von Silvia Brendenal (ab 1992) ändert sich das Konzept des Festivals. Es öffnet sich für „anderes" Theater. Der traditionelle Figuren- und Puppentheaterbegriff wird aufgeweicht. Um sich von anderen Festivals abzuheben, werden von der Leitung zunehmend Entdeckungen und Innovationen des Mediums eingeladen. Der Fokus liegt immer mehr auf Produktionen, in der der visuelle Aspekt als Kriterium vorherrscht. Das Objekttheater erhält Einzug.

Diese Tendenz hat sich noch weiter verstärkt, seit Annette Dabs die Leitung des Festivals übertragen wurde. Das Festival wird zur Plattform für Künstler, die ihre Kunst mit anderen darstellenden Künsten oder bildender Kunst kombinieren. Produktionen, in denen neue Darstellungsweisen erprobt werden, die neue Bedeutungsebenen und Ausdrucksformen durch Auseinandersetzung mit Tanz, Musik, Schauspiel, Objekten oder auch Projektionen schaffen, werden eingeladen.

Der Festivalbesucher muss bei jeder Vorstellung sein Bild vom Medium Puppen- und Figurentheater revidieren, die Horizonte des Möglichen und Denkbaren erweitern, denn als Puppen oder Figuren erkennbare Formen oder Animation (sprich Belebung) findet man in den dargebotenen Inszenierungen äußerst selten.

Der Puppentheaterbegriff löst sich auf und setzt sich neu wieder zusammen, die Elemente lassen sich unendlich kombinieren. Auf der Fidena gibt es immer Erstaunliches, Anspruchsvolles, Verwirrendes und Provokantes zu sehen. Die Auswahl liegt im Ermessen der künstlerischen Leitung nach Bewerbungen, Empfehlungen und eigenen Entdeckungen im Rahmen des Budget- und Zeitlimits und des Mottos des jeweiligen Festivals, welches das wilde Gemisch an Vorstellungen als roter Faden zusammenhält.

Die Fidena ist zu einem Sammelplatz für Performances und Events von Künstlern und Compagnien geworden, die sich aufgrund ihrer Darstellungsform oder Arbeitsweise nicht in andere benennbare Sparten einordnen lassen.

Das Aufbrechen der Formen hat auch ein Aufbrechen der Räume zur Folge. Auf der Fidena stehen Produktionen a
ßen Bühnen, wie dem Schauspi
Bochum, neben Aufführungen
Fußgängerzone, gigantische Inst
nen und Performances in hallena
Gebäuden neben leisen und poet
Vorstellungen in intimer Atmosph
nur einen bis vier Zuschauer.

Um den Austausch über das M
zu befördern, finden im Rahme
Fidena Symposien, Ausstellunge
Diskussionen statt. Auch die Spart
penfilme wird nicht außer Acht gel
2004 begann z.B. eine kleine
spektive mit frühen Svankmajer-
aus den 60er Jahren.

Die Fidena bemüht sich des
ren seit Jahren auch durch das
den von Studieninszenierungen u
Austausch von Studienabgängern
einander und mit älteren Kollege
Entdeckungen und Orientierung
fördern.

Wenn sich die finanzielle Mögl
einer Auftragsarbeit mit Premiere
Fidena ergibt, wird ebenfalls ver
verschiedenen internationalen Kü
die Zusammenarbeit zu ermöglich

Die letzte Fidena fand im Mai
Jahres statt, die Vorbereitungen
nächste in 2006 laufen an, über e
schenspiel in 2005 ist noch nic
schieden.

Christian
Theaterwissenschaftlerin, Puppen
puppen.
■ www.f

Internationale Figuren Theater Tage in Brühl

Die Stadt Brühl liegt südlich vo
und gehört zu dem kulturell sehr
Bundesland Nordrhein-Westfale
prächtige Residenz des ausgesp
kulturliebenden Fürsten Clemens
prägt das ganze Stadtbild. Und B
die Geburtsstadt des Malers Max
Diesem extravaganten Erbe füh
Brühl mit einem ganzjährigen se
fältigen Kulturangebot ausgesp
verpflichtet. 1986 begann die Sta
Festivalreihe, die alle zwei Jahr
finden soll, sofort mit internatio
Abendprogramm. Die Organis
arbeitete eng mit dem Deutschen
für Puppenspiel in Bochum zusa
aber schon 1990 lässt sie sich
von Berufspuppenspielern, bes
P.K. Steinmann, beraten. Als der
Organisator Dietmar Druckrey, d
der Kleinkunstszene kommt, im R
seiner Brühler Kulturarbeit das F

übernimmt, plädiert er für größtmögliche Entscheidungsunabhängigkeit. Er schweißt im Kulturamt ein kleines Team zusammen, dass sich gleichermaßen für Figurentheater interessiert – kompetent und ideenreich. Alle Mitarbeiter haben Vorschlagsrecht und beraten bei der Auswahl der Gruppen mit. So entsteht immer wieder ein vielfältiger Blick auf die Figurentheaterszene. Hier sind Inszenierungen aus der Region, aus ganz Deutschland und aus dem Ausland zu sehen. Und schon immer wurden zu diesem Festival Ausstellungen organisiert und meistens auch Workshops. Avantgarde, Zusammenwirken von Spieler und Objekt, Faszination belebten Materials, die Affinitäten zu anderen Kunstformen – besonders der bildenden Kunst – und auch ganz besonders das beliebte Spiel mit der Puppe lassen die Politiker der Stadt das Festival nun zum zehnten Mal tragen.

Silke Technau

■ www.bruehl.de

Göttinger Figurentheatertage

Wenn vom 12.–27.02.2005 die nächsten Göttinger Figurentheatertage stattfinden, kann dieses weit über die Region Göttingens hinaus bedeutende Festival bereits auf eine 20-jährige Tradition zurückblicken.

Klein aber fein hat alles angefangen. Das Kulturamt übernahm 1985 vom Jugendamt die Puppenspielreihe und organisierte gleich das erste Festivalprogramm mit vier Aufführungen ausschließlich für Erwachsene, weil wir diese Kunstform als ernstzunehmend etablieren wollten. Dieses Konzept wurde von den Zuschauern angenommen und die ersten Jahre wurden ausschließlich Vorstellungen für Erwachsene gezeigt.

Bereits zum ersten Festival waren zwei Delegierte des UNIMA-Zentrums der CSSR, der Direktor des Zentralpuppentheaters Prag Herr Tomáš Engel und die künstlerische Leiterin im Puppenbau Frau Vera Prochazkova, zu Gast in Göttingen.

Zwei Jahre später gastierte dieses größte und zweitälteste Puppentheater der ehemaligen Tschechoslowakei mit rund 120 Figuren in der Inszenierung von Jiri Jaros *Die Zaubergeige* erstmals in Deutschland und war das unumstrittene Highlight der 3. Göttinger Figurentheatertage 1987.

Im Rahmen der 4. Göttinger Figurentheatertage 1989 unter dem Motto *Puppentheater zwischen Tradition und Experiment* wurde die Jahrestagung des Verbandes *Deutsche Puppentheater e.V.* durchgeführt. Gäste waren u.a. die Puppentheater von Frieder Simon und Frieder Kräuter, Fabula-Theater, Das Laboratorium, Krokodil-Theater, Puppenkabinett Kasper, Raphael Mürle, Fantasia-Theater, Figurentheater Seiler, Theater Eggs Press und die Puppenbühne Schaukelpferd aus Österreich.

Das 1. Treffen der beiden deutschen UNIMA-Zentren vom 22.–24.01.1990 fand statt während des 5. Göttinger Festivals. Aus der ehemaligen DDR waren zu Gast das Puppentheater Berlin mit der *Dreigroschenoper*, das Puppentheater Erfurt mit *Macbeth* und Krüger und Menzel aus Berlin-Ost mit *Nicht Mär und nicht weniger*. Den Part aus der BRD übernahmen die Stuttgarter Theater Zwielicht und Materialtheater, das Theatrium aus Bremen, Theater Fadenschein aus Braunschweig und aus Berlin das Fliegende Theater und das Puppar.ium Theater.

Schwerpunkte der Festivals in den Folgejahren waren u.a. Marionetten, Musik und Theater, Begegnungen mit den Niederlanden und der Schweiz, Klassiker des Puppentheaters oder Märchen-Metaphern-Metamorphosen. Das Spektrum der Aufführungen beinhaltete eine ausgewogene Mischung von traditionellen Inszenierungen bis hin zur dramatischen Auseinandersetzung zwischen Mensch, Figur und Objekt.

Ein reger Austausch und eine intensive Beziehung ist zwischen Göttingen und dem Puppentheater Baj Por aus der Partnerstadt Torun in Pole standen. Viele interessante Inszen gen bereichern seitdem immer w Festivals in Torun und Göttingen.

Weitere Theatergruppen, die in mäßigen Abständen auf dem Prog der Göttinger Figurentheatertage s dürfen nicht unerwähnt bleiben, w Kobalt Figurentheater, das Weite T und Theater auf der Zitadelle aus das Hohenloher und das Windsb Figurentheater, Tristans Kompagno Theater Salz und Pfeffer aus Nürn das Holzwurm Theater, die Puppe ers, Knorzkopp, das Puppentheate und das Lille Kartofler-Figurenth

Zwar wurde dieses Festival um ein immer umfangreicher we des Kinderprogramm erweitert, bis heute liegt der Schwerpunkt a Abendinszenierungen. Diese S gie hat sich ausgezahlt. Puppent als Ausdrucksmittel auch für Er sene ist hoch angesehen und e sich zunehmender Beliebtheit. voll geschnitzte Figuren aus Hol totes Material, aber in der Pha der Zuschauer werden sie lebend sind in besonderem Maße geeign Wirklichkeit zu spiegeln. Figure ter hat sich als eine ernstzunehm Theaterform etabliert und ist ein ger Bestandteil der Kulturszene um Göttingen geworden.

Rosi B

Mitarbeiterin des Kulturamtes G

■ www.goettingen.de

Rybak i jego żona
Der Fischer und seine Frau
Theater Pardon

FOTO: M. RÜBER

Czasopisma w Niemczech

P. K. Steinmann
Lalkarz, reżyser, autor, die Bühne – literarisches Figurentheater, Berlin

Od 80 lat w Niemczech rozwijało się systematycznie czasopiśmiennictwo dotyczące sztuki lalkarskiej. Pierwszym pismem tego typu był „Das Puppentheater" pod redakcją Josefa Bücka. Założone w 1923 roku, ukazywało się w Lipsku co miesiąc, przez 9 lat, pod szyldem Lehman & Schüppel. Do dzisiaj uznawane jest za największą tego typu serię wydawniczą w kraju. Czasopismo zawierało wszystko to, co również dziś pozostaje w kręgu zainteresowań teatralnych. Zdjęcia, relacje z działalności scen teatralnych, refleksje na temat gry i techniki, artykuły z historii teatru, anonsy telewizyjne i informacje bibliograficzne pod hasłem *Nowa literatura*. Powyższy układ dał początek strukturze, którą niemieckie periodyki posługują się do dziś. W numerze 8. znajduje się nawet strona z czterobarwnymi drukami. Ta jedna strona miała pozostać przez 60 lat czymś wyjątkowym, aż do momentu, kiedy w 1983 roku pojawiło się w „Puppenspiel Information" 6 czterobarwnych stron A4. W latach 50. i 60. do teatralnych periodyków dodano omówienia przedstawień, a od 1990 roku pojawiały się regularnie tak zwane telegramy inscenizacyjne z małym zdjęciem. „Perlicko-Perlacko" jako jedyny periodyk wydawało ponadto zeszyty specjalne, omawiające szczególnie interesujące tematy.

W 1930 roku, za sprawą redaktora Fritza Wortelmanna, w Bochum powstało „Der Puppenspieler". W 1932 roku „Das Puppentheater" zostało wchłonięte przez „Der Puppenspieler" wydawane przez Schacht Verlages Bochum, z podtytułem „Czasopisma zjednoczone na wspólnej drodze sztuki lalkarskiej". W 1933 roku, wraz z początkiem nazizmu, druk „Der Puppenspieler" został wstrzymany, a w 1948 roku wznowiony i kontynuowany do końca 1951 roku.

Po tej próbie wznowienia wydawnictwa po drugiej wojnie światowej powstała swego rodzaju wydawnicza próżnia. Brakowało organizatorów lub też trudności ekonomiczne hamowały ich działania. W tej sytuacji zaczęły działać osoby prywatne. Szczególnie intensywne były w tym względzie lata 1950–1985, kiedy dr Hans Richard Purschke nieprzerwanie wydawał „Perlicko-Perlacko" – fachowe czasopismo poświęcone sztuce lalkarskiej. W tym niezwykle żywotnym piśmie pojawiały się odtąd regularnie informacje na temat powstającej UNIMA. Niemiecki teatr lalek sporo zawdzięcza tej, pozostającej przez cały czas na granicy finansowych możliwości, prywatnej inicjatywie. „Perlicko-Perlacko" na przykład po raz pierwszy po wojnie zainteresowało się teatrem sąsiednich krajów.

Prawie dokładnie w tym samym czasie Richard Winzer wydawał wraz ze swoim Archiwum Sztuki Lalkarskiej w Lubece, z pomocą prywatnych środków, pismo o nazwie „Ri Wi Puppenpost". To około 8-stronicowe czasopismo informacyjne ukazywało się co miesiąc w latach 1951–1955.

Mniej owocnym przedsięwzięciem były „Nachrichten Der Puppenspieler", wydane przez F. Wortelmanna tylko raz, w 1950 roku.

Lalkarze z Hohnstein, którzy współpracowali z trzema samodzielnymi scenami i których dyrektorem był Max Jacob – szef UNIMA, stworzyli Koło Przyjaciół Lalkarzy z Hohnstein (Freundeskreis der Hohnsteiner Puppenspiele). W latach 1956–1987 wydawali czasopismo „Kasper Brief", zamieszczające relacje dotyczące różnorodnych działań wspomnianych scen, m.in. ich tournée i prac dla telewizji. W piśmie pojawiały się też informacje na temat innych artystów.

W latach 1959–1964 F. Wortelmann ponownie spróbował wydawać „Nachrichtenblatt Der Puppenspieler", jako dodatek do czasopisma „Der Puppenspieler". Od tamtej pory pismo to już się nie pojawia.

Stowarzyszenie Pracy na rzecz Sztuki Lalkarskiej w Hamburgu (Die Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel e.V.), wydawało od około 1960 roku czasopismo „Puppenspiel", które w 1968 roku zmieniło nazwę na „Hamburger Puppenspiel-Information". Do 1971 roku pismo to ukazywało się co 6 miesięcy. Następnie przejął je Związek Hamburski i wydaje aż do dzisiaj, jako współwydawca publikacji Związku Niemieckich Teatrów Lalek.

We wschodniej części Niemiec Centralny Dom Sztuki Ludowej w Lipsku (Zentralhaus für Volkskunst) publikował, jako dodatek do „Wort und Spiel", pismo o nazwie „Puppenspiel in unser
Od 1958 roku do 1960 ukazały
roczniki z 12 zeszytami.

W tym samym czasie Pań
Zbiory Sztuki w Dreźnie, do
przyłączone zostały Zbiory Teat
w Radebeul, wydawały (od 195
„Mitteilungen", w formacie A5
tości 50-100 stron. Czasopism
mowało szczegółowo o pracy te
we Wschodnich Niemczech, k
każdy mógł poznać i swobodni
przyjrzeć. Pismo, które wychod
regularnie do 1983 roku, w 26
kach, miało niewielki nakład. Dz
ono jednakże nieocenionym ź
informacji na temat tamtych lat.

W 1963 roku powstało fachо
sopismo o nazwie „Figurenth
wydawane przez Niemiecki
Sztuki Lalkarskiej w Bochum pr
ny przez F. Wortelmanna. Dru
było w formacie A5, na wysok
ści, artystycznym papierze, ze
reprodukowanymi zdjęciami. N
nie zawsze ukazywało się w zap
nym terminie, w związku z czym
poszczególne numery nie odpo
aktualnym wydarzeniom. Pismo
się jednak dużym zainteresowan
1976 roku jego redakcję przeją
gen Klünder. Ostatnie wydanie
22) ukazało się w 1980 roku.

Stowarzyszenie Landu Nadr
nocnej-Westfalii na rzecz Teatr
(Die Landesarbeitsgemeinscha
rentheater NRW e.V.) wydaje c
roku aż do dziś czasopismo „Spi
i bezpłatnie rozsyła je cztery razy
Związek Niemieckich Teatrów
(Verband Deutsche Puppen
e.V.), organizacja profesjonalny
rzy w Niemczech, wydaje od 19
pismo „Information". Początko
zywało się ono jako informator
P. K. Steinmanna, później zosta
jęte przez Hansa Scheu (1975
kształcone w czasopismo i n
„Puppenspiel-Information". Zm
cy się początkowo co kilka lat
rzy wywodzili się zawsze z kręgó
sjonalistów, to gwarantowało od
ni poziom merytoryczny. Późnie
redaktor wybierany był co ro
środowiska związku, co było

ścią w dotychczasowej praktyce czasopiśmienniczej. Od 2001 roku, wraz z numerem 82., pismo z tytułem „Puppen Menschen&Objekte" zaczęło dostosowywać się do nowych trendów. Obecnie jest największą publikacją lalkarską, wydawaną w nakładzie 1600 egzemplarzy, ukazującą się dwa razy w roku, z kolorową okładką, z 72 zdjęciami w jednym zeszycie, ma także ponad 500 prenumeratorów. Czasopismo od lat jest też dostępne dla szwajcarskich czytelników naprzemiennie ze szwajcarskim pismem „Figura".

Pismo „Unima Rundbrief" ukazywało się od około 1976 do 1990 roku kwartalnie, pod redakcją P. K. Steinmanna i Fritza Leesego. Obok dat i informacji poświęconych działalności UNIMA zawierało też m.in. wspaniałe, stałe rubryki Fritza Leesego i Waltera Kipscha, które złożyły się w późniejszym czasie na książkę. Publikacja ta stała się prekursorem czasopisma „Das andere Theater", założonego jesienią 1990 roku przez UNIMA i ukazującego się od 1993 roku w objętości 40 stron cztery razy w roku. Jego redakcja coraz bardziej skłaniała się ku teatrowi obiektów i zagubiła po drodze różnorodność tematyczną związaną z prezentacją scen międzynarodowych. Od 2004 roku pismo próbuje stworzyć nowy, międzynarodowy profil i odbudować kontakty z innymi ośrodkami UNIMA.

Od 2004 roku Niemieckie Forum Teatru Figur i Sztuki Lalkarskiej w Bochum (Das Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst Bochum) wydaje czasopismo „Double".

W Niemczech istnieje też znakomite czasopismo „Papiertheater" poświęcone teatrowi z papieru, wydawane przez wydawnictwo Peter Schauerte-Lücke w Solingen. Na jego treść składają się obserwacje, relacje festiwalowe i przedruki dokumentów historycznych.

Czasopisma niemieckie prezentują szerokie spektrum tematyczne i fachowość, wychodząc często poza ściśle określony obszar zainteresowania. Ich różnorodność stwarza okazję do dialogu dla każdego specjalisty teatralnego. Nie są to jedynie informatory, nie wpisują się też w surowe formy poważnych publikacji. Spełniają trzy funkcje. Służą aktualnym dyskusjom i przekazywaniu informacji oraz relacjonują, co, gdzie i kiedy zostało zrobione, a tym samym stają się skarbnicą wiedzy dla przyszłych badaczy. Autorzy prac naukowych coraz częściej odwołują się do tych publikacji, które w znaczący sposób przyczyniają się do podnoszenia rangi sztuki lalkarskiej w teatralnym pejzażu. ■

Periodika in Deutschland

P.K. Steinmann
Puppenspieler, Regisseur, Autor, „die bühne" – Literarisches Figurentheater, Berlin

Seit 80 Jahren hat sich in Deutschland im Puppenspiel die Kommunikationsform der Periodika mit Fachmitteilungen etabliert.

Die erste Zeitschrift dieser Art ist „Das Puppentheater" unter der Redaktion von Josef Bück. 1923 gegründet erschien sie 9 Jahre lang monatlich im Verlag Lehmann & Schüppel in Leipzig. Das blieb bis heute die dichteste Erscheinungsfolge.

Der Inhalt bietet fast alles, was auch heute von Interesse ist. Fotos, Berichte aus der Arbeit, Überlegungen zum Spiel und zur Technik, geschichtliche Artikel, Meldungen in der Rundschau und Bücherhinweise unter „Neue Literatur". Dieser Aufbau ist geradezu die Urmutter deutscher Periodika, deren Struktur sich die Veröffentlichungen bis heute bedienen. In der Nummer 8, Band 1 findet sich sogar eine Seite Vierfarbdruck. Diese eine Seite sollte 60 Jahre ein Novum bleiben, bis 1983 sechs A4-Seiten als Vierfarbdruck in der „puppenspiel information" erschienen. Das Einzige, was in den 50/60er Jahren durch „Perlicko-Perlacko" hinzukam, waren Vorstellungsbesprechungen, und seit 1990 erscheinen Inszenierungstelegramme mit kleinem Bild regelmäßig in der „puppenspiel information". „Perlicko-Perlacko" brachte noch zusätzlich, als bisher einziges Periodikum, themenspezifische Sonderhefte heraus.

1930 wurde „Der Puppenspieler" durch den Bochumer Schriftleiter Fritz Wortelmann gegründet. 1932 ging die

Zeitschrift „Das Puppentheater" in „Der Puppenspieler" des Schacht Verlages Bochum auf – mit dem Untertitel „Vereinigte Zeitschriften für das gesamte Puppenspielwesen". „Der Puppenspieler" wurde 1933 mit Beginn der Nazizeit ersatzlos verboten und erst 1948 wieder herausgegeben bis Ende 1951.

Nach diesem Versuch eines Neuanfangs nach dem 2. Weltkrieg entstand ein Vakuum. Organisationen gab es nicht, oder sie waren aus wirtschaftlichen Gründen aktionsunfähig.

In dieser Situation engagierten sich Privatleute. Herausragendes leistete ab 1950 bis 1985 in Kontinuität Dr. Hans Richard Purschke mit „Perlicko-Perlacko" – Fachblätter für Puppenspiel. In diesem sehr lebendigen Blatt wurde nun auch regelmäßig über die wieder erwachende UNIMA berichtet. Das deutsche Puppentheater schuldet dieser privatwirtschaftlichen Leistung, immer an der finanziellen Grenze des Leistbaren, einen großen Dank. „Perlicko-Perlacko" schaute erstmals nach dem Krieg über die Grenzen in die Nachbarländer.

Fast zeitgleich gab Richard Winzer mit seinem Puppenspiel Archiv Lübeck, auf privater Basis, die „Ri Wi Puppenpost" von 1951 bis 1955, informierende Blätter, mit monatlich ca. 8 Seiten heraus.

Wenig effektiv waren die „Nachrichten Der Puppenspieler", die nur 1950 von F. Wortelmann herausgegeben wurden.

Die Hohnsteiner Puppenspieler, die mit drei eigenständigen Bühnen arbeiteten und deren Leiter, Max Jacob, Präsident der UNIMA wurde, hatten einen Freundeskreis der Hohnsteiner Puppenspiele. Dieser gab von 1956 bis 1967 den „Kasper Brief" heraus. Inhaltlich stellte das Blatt seine Berichte auf die vielfältigen Aktivitäten der Bühnen auf Tourneen und im Fernsehen ab. Nur an Berührungspunkten der Zusammenarbeit wurden auch andere Künstler erwähnt.

Nun versuchte auch F.Wortelmann noch einmal eine Herausgabe mit dem „Nachrichtenblatt Der Puppenspieler" von 1959 bis 1964. Dieses Blatt war eine Beilage zur Zeitschrift „Der Puppenspieler", die aber zu dieser Zeit nicht mehr erschien.

Die Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel e.V., Hamburg veröffentlichte ab ca. 1960 „Puppenspiel", 1968 umbenannt in „Hamburger Puppenspiel-Information". Sie wurde bis 1971 halbjährlich herausgegeben. Dann übernahm der Hamburger Verein bis heute als Mitherausgeber die Veröffentlichung des Verbandes Deutsche Puppentheater e.V.

Im östlichen Teil des gespaltenen Landes publizierte das Zentralhaus für Volkskunst, Leipzig, als Beilage der Zeitschrift „Wort und Spiel": „ Puppenspiel in unserer Zeit". Es erschienen von 1958 bis 1960 drei Jahrgänge mit 12 Heften.

Zu eben dieser Zeit begannen die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, denen die Puppentheatersammlung in Radebeul angegliedert war, „Mitteilungen" ab 1958 im Format A5 mit ca. 50–100 Seiten herauszugeben. Die Zeitschrift informierte sehr eingehend über die reiche Arbeit aus dem östlichen Deutschland, die ja nicht für jeden einzusehen und zu überschauen war. Das Blatt, das bis 1983 im 26. Jahrgang unregelmäßig erschien, dürfte eine geringe, nur gezielt gestreute Auflage gehabt haben. Sie ist aber heute eine unschätzbare Quelle für den Blick auf die damalige Zeit.

1963 entstand die „Figurentheater"-Fachzeitschrift, herausgegeben vom Deutschen Institut für Puppenspiel e.V., Bochum, durch F. Wortelmann. Die Zeitschrift wurde im Format A5 auf Kunstdruckpapier in hoher Qualität mit gut reproduzierten Bildern gedruckt. Der gewünschte Erscheinungstermin konnte sehr oft nicht eingehalten werden, und so klafften die Numerierung und der Inhalt mit aktuellen Terminen auseinander – ein Kuriosum, das in der Rückschau kaum zu entwirren ist. Der Inhalt blieb aber von Interesse. Ab 1976 übernahm Dr. Jürgen Klünder die Redaktion. Die letzte Ausgabe im 22. Jahrgang erschien 1980.

Die Landesarbeitsgemeinschaft Figurentheater NRW e.V. gibt seit 1948 die „Spielleiste" heraus und versendet sie viermal im Jahr kostenfrei bis heute.

Der Verband Deutsche Puppentheater e.V., die Organisation der professionellen Puppenspieler in der Bundesrepublik Deutschland, gibt seit 1968 die „Information" heraus. Zunächst als Rundbrief für den Verband von P.K. Steinmann im Auftrag der Mitglieder gegründet, übernahm 1975 Hans Scheu die Redaktion und präzisierte den Titel in „Puppenspiel-Information". Aus dem Rundbrief wurde eine Zeitschrift.

Die in Abständen von mehreren Jahren wechselnden Redakteure kamen immer aus dem Kollegenkreis, um die Fachlichkeit der Inhalte zu gewährleisten. Das Novum gegenüber allen bisher erschienenen Zeitschriften ist: Der jeweilige Redakteur wird jährlich von den Mitgliedern des Verbandes gewählt. Ab 2001 Nr. 82 passte sich der Titel mit „Puppen Menschen&Objekte" den neuen Inhalten an. Es ist wo
Zeit größte Publikation in eine
von 1600 Exemplaren, die 2x j
farbigem Deckblatt, bis zu 72 E
Ausgabe und für über 500 Ab
erscheint. Die Zeitschrift ist im A
gegen die Schweizer Zeitschri
auch vielen Schweizer Lesern
ren zugänglich.

Der „Unima Rundbrief" er
ca. 1976 bis 1990 vierteljähr
der Redaktion von P.K. Steinm
Fritz Leese. Neben Terminen
UNIMA-Nachrichten waren z.B
ragende Fortsetzungs-Publikat
Fritz Leese sowie Walter Kips
ten, die zu Bucherscheinunge
Die Publikation war der Vorlä
anderen Theater.

„Das andere Theater" v
Herbst 1990 von der UNIMA
det und erschien ab 1993 als
Zeitschrift viermal im Jahr. Das
nannte Redaktionsteam wen
inhaltlich immer ausschließli
Objekttheater, dem *Theater d*
zu, und verlor die Vielfalt der
nalen Szene aus den Augen.
soll die Zeitschrift ein neues int
les Profil bekommen und den
anderen UNIMA-Zentren aufba

„Double" wird ab 2004 v
schen Forum für Figurentheate
penspielkunst Bochum heraus

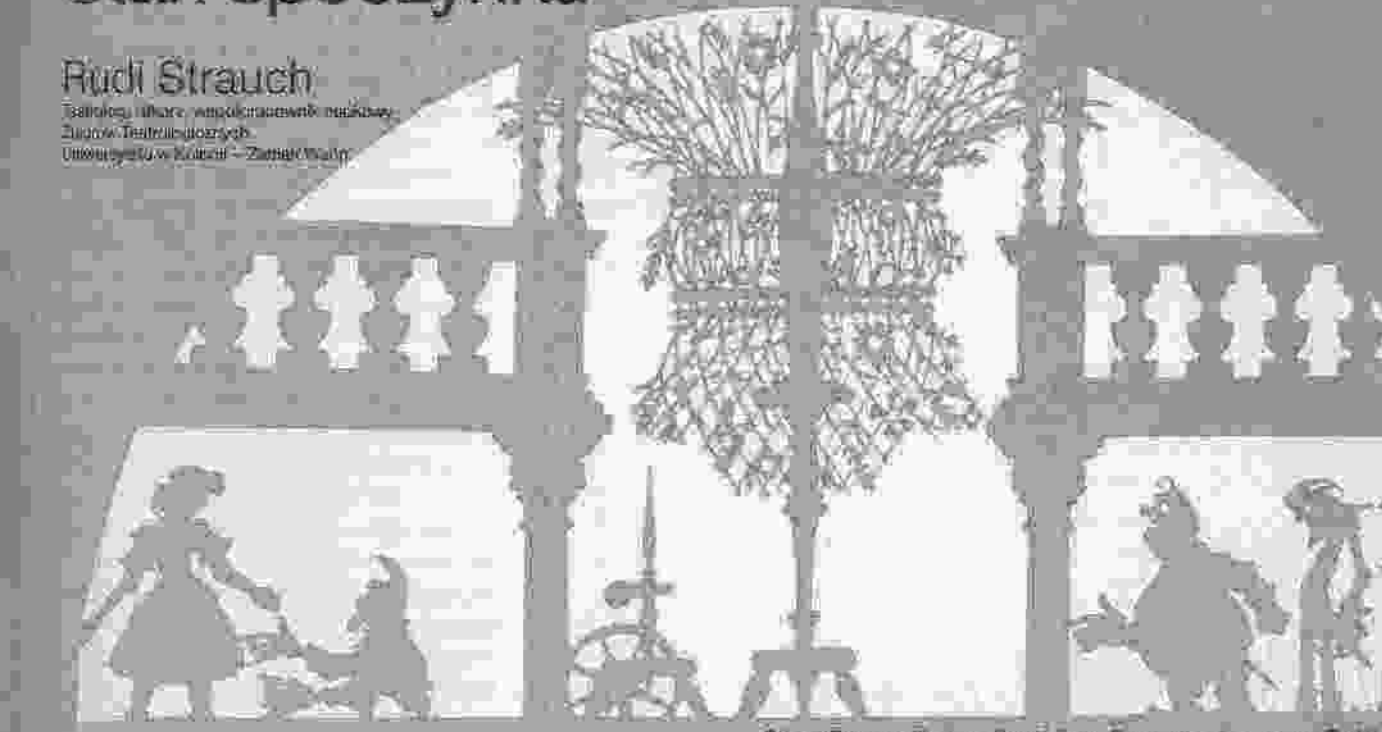
Mit „Papiertheater" hat De
eine wunderbare, bibliophile Z
herausgegeben vom Verlag Pe
erte-Lücke, Solingen. Der Inha
Betrachtungen, Festivalberic
Faksimile-Abdrucken von his
Druckbögen bestimmt.

Zeitschriften sind für die F
ber, auch mit Themen über
einshorizont hinaus, die Darst
Fachgebietes nach außen. D
der Zeitschriften garantiert eine
für jeden Fachmann, der bere
zu äußern. Sie ersetzen nicht
briefe, die die Kommunikation n
garantieren und nicht der stren
öffentlicher Äußerung unterlieg

Zeitschriften erfüllen drei Fu
Sie dienen der aktuellen Disku
Information. Sie belegen, wer
gemacht hat, und die gedruck
plare bleiben Nachschlagem
künftige Zeiten. Die Autoren
schaftlicher Arbeiten greifen i
der in Zitaten auf diese Pub
zurück und belegen so den h
lenwert des Puppentheaters in
terlandschaft.

Stan spoczynku

Rudi Strauch
Teatrolog, lalkarz, współpracownik naukowy Zakładu Teatrologicznych Uniwersytetu w Krakowie – Zamku Kultury



Skizze/Rumpelstilzchen, Otto Krause, Puppentheatersammlung der Stadt

Gdzie znajdują schronienie marionetki, kukły, pacynki, obiekty, bohaterowie teatru figur oraz teatru cieni po zejściu ze sceny? W Niemczech istnieje wiele specjalistycznych muzeów – prywatnych i publicznych – które poprzez stałe i organizowane doraźnie wystawy dokumentują historię teatru lalek oraz upowszechniają osiągnięcia najwybitniejszych lalkarzy i twórców teatralnych lalek. Muzea te gromadzą ponadto zarówno materiały dotyczące rozwoju teatru lalek, jak i jego obecnej sytuacji – wszak i ona wkrótce stanie się historią.

Sposób gromadzenia zbiorów w muzeach i archiwach podporządkowany jest zadaniom konkretnej instytucji. Różny jest stan, dostępność i użyteczność gromadzonych materiałów. Muzea dysponują specjalistyczną biblioteką i archiwum tematycznym, prywatni kolekcjonerzy i archiwiści natomiast dbają przede wszystkim o to, by swój dorobek możliwie często udostępniać zainteresowanym osobom.

Czas przynosi ciągłe zmiany, które nieuchronnie dotykają też dużych instytucji. Jedna z nich, należąca do najważniejszych w Niemczech: Zbiory Teatru Lalek Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie (Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), otrzymała niedawno tymczasowe pomieszczenia, które wprawdzie mają znacznie ograniczoną przestrzeń wystawienniczą, ale stwarzają dobre warunki do badań naukowych i archiwalnych. Dotąd nie wiadomo, gdzie na stałe zostanie zrealizowana będzie przeżywająca obecnie przełom drezdeńska scena muzealna. Pozostaje mieć nadzieję, że czas oczekiwania na nowe lokum rzeczywiście ograniczy się do zaplanowanych pięciu lat, chociaż skądinąd wiadomo, że wszelkie prowizorki trwają długo.

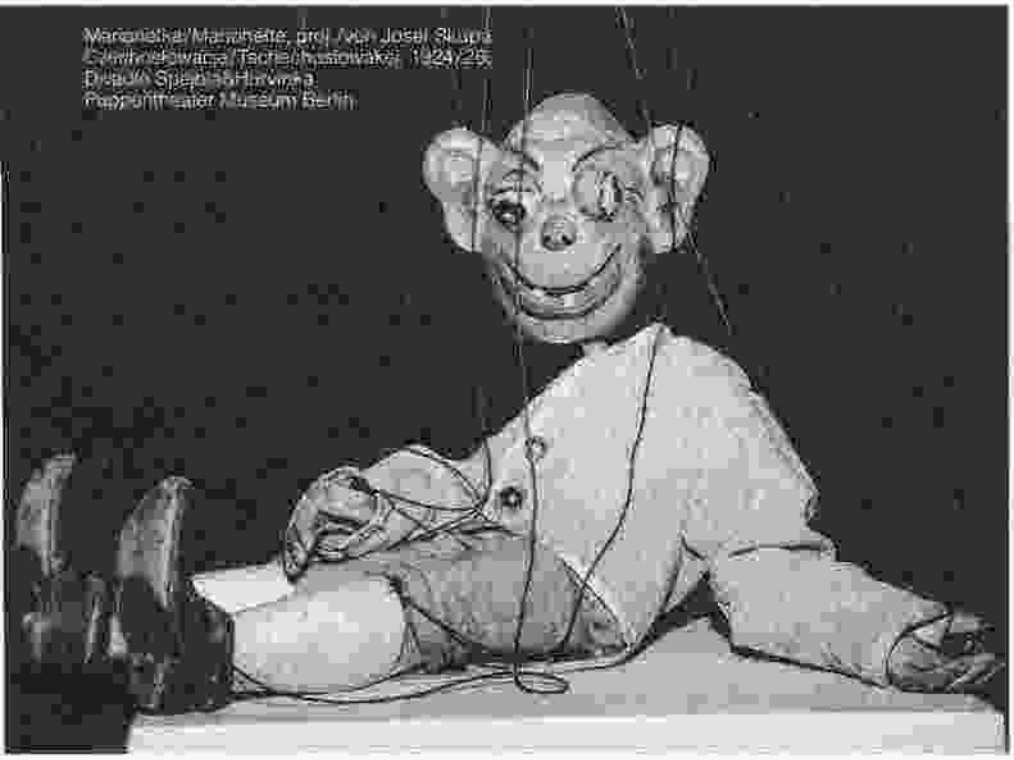
Muzeum Miejskie w Monachium dysponuje ogromnym archiwum, którego podstawę stanowią zbiory zgromadzone przez Ludwiga Kraffta. Stałe ekspozycje muzeum przedstawiają historię monachijskich teatrów lalek, przestrzeń gry oraz widowiska jarmarczne, w szczególności te wystawiane podczas Oktoberfestu. Eksponowane są w także lalki teatralne z całego świata.

W latach 70. powstały dwa duże prywatne instytucje, z których każda wypracowała swój własny, indywidualny profil. W Berlinie Nikolaus Hein, kolekcjoner z wieloletnim doświadczeniem w urządzaniu ruchomych ekspozycji, prowadzi Muzeum Teatru Lalek, które organizuje rożne oraz półroczne wystawy i proponuje jednocześnie ambitny program muzealniczo-pedagogiczny. Obecnie muzeum zatrudnia ośmiu współpracowników – naukowców, którzy aktualnie pracują nad inwentaryzacją zgromadzonych zbiorów.

W Lubece, w pięciu kamienicach starego miasta o powierzchni wystawienniczej 800 m², operator filmowy H... Junior prowadzi, przy stosunkowo... wielkiej publicznej dotacji, duże ... ne Muzeum Teatru Figur. Ma ... zbiory, ale brakuje mu personel... dawno wzbogacił je o stałą z B... nej z najstarszych rodzin lalkarzy, ... muzycznym instrumentarium i ... wyposażeniem scenicznym.

W ciągu ostatniego dziesięc... prywatny kolekcjoner Karl-Heinz ... zgromadził z dużym zaangażowaniem ... na poszczególne lalki teatralne, jak ... całe komplety lalek wybitnych ... XX wieku. W trosce o kolekcję ... manie zbiorów w nienaruszonej ... Karl-Heinz Rother sprzedał je rz...

Clowns-Puppe, Burzy, Hildesheim und Bodensee, marionetki aktorów ... Lalkarskiego Ateliers Marionetkowych ... Lipiński, ok. um. 1948.
Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden/Drezno.



Marionetka/Marionette, proj./von Josef Skupa (Schwiebus/Świebodzice/Tschechoslowakei, 1924/25; Dresden Sammlung Hrnčíř/a Puppentheater Museum Berlin

Nadrenii-Palatynatu, który właśnie buduje własne, nowe muzeum w Bad Kreuznacher. Otwarcie zaplanowano w okresie świąt wielkanocnych 2006 roku.

Markus Dorner, lalkarz i dyrektor nowego muzeum w Bad Kreuznacher, sam jest kolekcjonerem. Swoje zbiory podarował stosunkowo nowemu muzeum (Pole Poppenspäler Museum) w Kreisstadt Husum. Instytucją odpowiedzialną za kolekcję jest stowarzyszenie, które organizuje również festiwal teatrów lalek w Husum.

W Bad Ueberwerda Muzeum Okręgowe zostało poszerzone o dodatkową powierzchnię po to, aby móc organizować tu wystawy lalkarskie. Po raz pierwszy dzieje lokalnego teatru zostaną pokazane w kontekście historycznego, gospodarczego i społecznego rozwoju.

60-letnia praca kolekcjonerska Aloisa Raaba w Kaufbeuren stała się przyczynkiem do otwarcia tam muzeum w 1987 roku. Naukowy dorobek pozostawił tu po sobie także dr Hans Purschke, ceniony historyk teatru lalek.

Schweinfurt zawdzięcza swoje niebagatelne znaczenie w historii teatru figur działalności niestrudzonego Uwe Brockmüllera, jednakże budowa muzeum teatru lalek pozostaje tu ciągle w sferze marzeń.

Wiele teatrów lalek urządza w swoich budynkach ekspozycje teatralnych figur, niekiedy są to bardzo ambitne wystawy czasowe, jak na przykład *Skrzynia* w Augsburskim Muzeum Skrzyni Lalek (das Museum der Augsburger Puppenkiste).

W Monachium, ale i w Kolonii czy Ulm, zbiory dotyczące teatru figur gromadzą muzea miejskie. Początkowo dokumentowały one historię regionalnych teatrów lalkowych, z czasem doczekały się niezwykle cennego dorobku, a przykładem mogą być zbiory Lotte Reiniger w Tybindze. Jednakże instytucje miejskie borykają się często z problemami wynikającymi ze zbyt małych dotacji.

Lalki i maski wystawiane są także w niektórych muzeach etnograficznych, na przykład w Berlinie, Bremie, Hamburgu. Historię teatru figur dokumentują również wystawy w kilku Muzeach Narodowych. I tak, w Bad Tölz, w kontekście tematyki regionalnej, mała wystawa pokazuje narodziny tamtejszego teatru marionetek, z kolei Muzeum w Sebnitz posiada obszerne archiwum Maxa Jacoba i jego pacynek z Hohenstein.

Różnorodne związki archiwów, między innymi Centrum Niemieckiej UNIMA, które mieści Niemieckie Forum Teatru Figur i Sztuki Lalkarskiej w Bochum (Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst e.V.), posiadają również własne biblioteki i archiwa gromadzące dokumenty na nośnikach multimedialnych.

Związek Niemieckich Aktorów Lalkowych VDP (Verband Deutscher Puppenspieler) archiwizuje dokumenty dotyczące działalności profesjonalnych scen członkowskich. Zdjęcia, plakaty, kasety wideo, wycinki prasowe, teksty i inne dokumenty zbierane są przez członków związku, w tym przez eksperta w dziedzinie teatru figur P. K. Steinmann

na, który sam posiada jedną szych bibliotek oraz własne teatru lalek.

W instytucjach o charakte te naukowym znajduje się ste niewiele materiałów dotyczący rii teatru lalek. Wyjątek stanow Teatralne w Kolonii, którego tw fesor tamtejszej teatrologii, dr sen zgromadził zbiory teatralne i liczne dokumenty będące wyni długoletnich badań. Muzeum zostało obecnie wcielone w uniwersytetu, stanowiąc jed instytucji, z siedzibą w Zam i przyjmując nazwę Zbiorów Tea nych. Od 2003 roku dotąd ni zainteresowania, bezużyteczne ty w postaci masek i figur teatra się przedmiotem naukowych b

Nie sposób wyliczyć w miejsc, w których przech są zbiory teatru lalek. Figur ne gromadzone są bowiem p innych instytucji, takich jak na Niemieckie Muzeum Galant rzanej w Offenbach, Muzeu wek w Norymberdze, Muzeu w Knittlingen, Muzeum Filmow seldorfie, a także przez wiel nych kolekcjonerów.

Gromadzić i mieć to jedno, ować i utrzymywać to drugie mość posiadania zobowiązuj szczególnie ważne, jeśli choc ry z dziedziny kultury. W tym niu nierobienie niczego ozna wstecz. Opracowanie mery zbiorów, ich dokumentacja i r cja, a także ochrona przed sz czynnikami (zanieczyszczenia tami itp.) to problemy, z który się można tylko wtedy, gdy d się odpowiednim personelem czającą przestrzenią oraz na badawczymi. Właścicielom zb jest obojętne, komu powierz cenne kolekcje, przy czym asp sowy nie jest tu najważniejsz jest pytanie, co dalej stanie się natami, jak je konserwować i czyć przed starzeniem.

We właściwym przechowyw rów problemy finansowe stano przeszkodę, ale osobiste zaan – zarówno w przypadku zbiorów nych, jak i publicznych – jest z ważniejszym motorem działani właśnie zakresie zauważyć m pozytywne zmiany. A tajemn bohaterów teatru figur spraw popadają w zapomnienie, naw

ściu na emeryturę.

Unruhestand

Rudi Strauch
Theaterwissenschaftler, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Sammlung Köln/Wann

Przestrzeń wystawowa/Ausstellungsraum, Puppentheater Museum Berlin

Wo verleben Marionetten, Stock-Handpuppen, Figurentheater-Objekte, Schattenspielfiguren ihren Ruhestand? In Deutschland gibt es mehrere Spezialmuseen, die mit Dauer- und Wechselausstellungen Figurentheatergeschichte dokumentieren und die Erinnerung an große PuppenspielerInnen und FigurenbildnerInnen wach halten. Zeugnisse zur Figurentheater-Geschichte – die Gegenwart inbegriffen, denn auch sie wird bald Historie – finden sich darüber hinaus aber auch in zahlreichen weiteren privaten und öffentlichen Einrichtungen.

Die klassische Gliederung in Museen, Sammlungen und Archive ist an der Kernaufgabe eines Hauses ausgerichtet, spiegelt bei näherem Hinsehen den Zustand, die Zugänglichkeit und Nutzbarkeit nur verzerrt. Für eine Einordnung, die je nach Interesse individuell grundverschieden ausfallen dürfte, spielen eher Faktoren wie thematische Schwerpunkte, räumliche und personelle Ausstattung, Nutzbarkeit und Größe der Bestände eine Rolle. Eine klare Abgrenzung ist gar nicht möglich, so beherbergt jedes Museum eine Fülle von Sammlungen und verfügt zwangsläufig auch über eine Spezialbibliothek und ein Archiv zum Thema. Umgekehrt sind Sammler und Archivare bestrebt, ihre Kostbarkeiten möglichst oft der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Der Lauf der Zeit bringt stete Veränderung, die auch vor großen Einrichtungen nicht halt macht. Eine der allerersten Adressen, die Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden hat gerade ein provisorisches Ausweichquartier bezogen, das zwar eine Einschränkung für die Ausstellung mit sich bringt, im Arbeits- und Archivbereich jedoch eine Verbesserung bedeutet. Wo sich ein neuer, dauerhafter Platz finden wird, ist in der sich im Umbruch befindenden, umfangreichen Dresdener Museumsszene noch offen. Bleibt zu hoffen, dass die Dauer auf die geplanten maximal fünf Jahre beschränkt bleibt, da es paradoxerweise Provisorien sind, die zu hartnäckiger Dauerhaftigkeit neigen.

Das Münchener Stadtmuseum verfügt über einen Fundus der Superlative, dessen Kernbestand Ludwig Krafft zusammengetragen hat. Im Zentrum des Interesses der Dauerausstellungen des Hauses steht die Münchener Geschichte des Puppenspiels, der Schaustellerei und Jahrmarktattraktionen, insbesondere des Oktoberfestes. Gezeigt werden aber auch Theaterfiguren aus aller Welt.

Im Bereich der Figurentheater-Museen haben sich zwei große private Einrichtungen etabliert, die beide ihre Ursprünge in den 70er Jahren haben aber jede ihr ganz eigenes Profil haben. In Berlin betreibt der Sammler Nikolaus Hein nach jahrelangem mobilen Ausstellungsbetrieb das Puppentheater-Museum Berlin, das ein- bis zweimal jährlich die Ausstellung wechselt und ein ambitioniertes museums-pädagogisches Programm anbietet. Derzeit sind acht Mitarbeiter, z.T. Wissenschaftler, beschäftigt. Aktuelles Ziel ist die tarisierung der Bestände.

Mit nur geringer öffentlicher Unt zung betreibt der Kameramann Fr jun. in Lübeck in fünf Altstadthäuse 800 Quadratmetern Ausstellungs ein großes privates Figurentheat seum. Reich an Beständen aber

Laika H.J. Fettiga/Figur von H.J. Fettig, Puppentheatermuseum Bad Kreuznach

Leihgaben Sammlung/Figuren von Curt Ehrlich, Pole Puppenspiele-Museum

ausreichende personelle Ausstattung. Jüngst kam ein Theater aus Bali von einer der ältesten Puppenspieler-Familien mit Musikinstrumenten und allem was dazugehört hinzu.

Jahrzehntelang hat der private Sammler Karl-Heinz Rother Figuren und nach Möglichkeit ganze Figurensätze namhafter Figurenbildner des 20. Jahrhunderts mit großem Engagement zusammengetragen. Der Sammler sorgte sich um den langfristigen Verbleib der Sammlung und verkaufte sie schließlich an das Land Rheinland-Pfalz, das zur Zeit in Bad Kreuznach eigens ein neues Museum baut, welches Ostern 2005 eröffnet werden soll.

Markus Dorner, Puppenspieler und Leiter des neuen Bad Kreuznacher Museums, ist selbst Sammler. Er hat seine Bestände dem noch jungen Puppenspäler-Museum in der nordfriesischen Kreisstadt Husum als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt. Träger ist der Förderkreis, der auch das Husumer Figurentheater-Festival durchführt.

In Bad Liebenwerda wurde für die Puppentheaterausstellung das Kreismuseum um einen Anbau erweitert. Hier wird der bislang einmalige Versuch unternommen, regionale Puppentheatergeschichte im Zusammenhang historischer, wirtschaftlicher und sozialer Entwicklung zu zeigen.

In Kaufbeuren war es Alois Raab, der in sechs Jahrzehnten regen Sammelns den Grundstock für das 1987 eröffnete Museum legte. Der Nachlass des renommierten Puppenspielhistorikers Dr. Hans Purschke kam hinzu.

Schweinfurt verdankt seinen Stellenwert für die Figurentheatergeschichte dem unermüdlichen Sammler Uwe Brockmüller. Ein Puppentheatermuseum ist hier aber vorerst noch ein Traum.

Eine Reihe von Figurentheatern schmücken ihre Häuser mit einer angeschlossenen Figurentheaterausstellung, mitunter sogar mit ambitionierten Wechselausstellungen, wie *Die Kiste*, das Museum der Augsbur-

Lotte Reiniger, Scherenschnitt-Figur, Prinz Achmed, Scherenschnitt-Figuren, Silhouetten-Figuren, ca. 1926, Deutsches Filmmuseum Berlin

ger Puppenkiste, getragen vo Förderverein.

Neben München finden sic in anderen Stadtmuseen E zum Figurentheater, wie in K Ulm, eher mit Zeugnissen der len Figurentheater, mitunter ab Interessante Nachlässe, wie Lotte Reiniger in Tübingen. Ge städtischen Einrichtungen käm den Folgen finanzieller Engpäss

Auch in einigen Volkerkunde-M wie in Berlin, Bremen, Hamburg, Figuren und Masken gezeigt.

In etlichen Heimatmuseen sich ebenso Figurentheaterges Sei es unter regionalen Gesich ten, wie in Bad Tölz, wo eine kle stellung an die Entstehung de Marionettentheaters erinnert ode matmuseum Sebnitz, das ein un ches Archiv zu Max Jacob und Hohnsteiner Handpuppen behe

Im Gegensatz zu den ö zugänglichen Ausstellungen der können Sammlungen und Archi esslerten außerhalb von Son stellungen nur gezielt Objek Archivalien vorlegen, was nur im menhang von konkreten Fragest Sinn macht und in der Regel n Voranmeldung möglich ist.

Verschiedene Verbandsarch unter das des deutschen UNI trums, beherbergt das *Deutsch für Figurentheater und Pupp kunst e.V.* in Bochum, das se eine Bibliothek und Mediathek u

Dokumente zum Wirken der M bühnen archiviert der Verband D Puppenspieler VDP e.V., d schließlich professionelle Büh tritt, arbeitsteilig. Fotos, Plakate, Presseausschnitte, Texte und Zeugnisse der Arbeit werden jew verschiedenen Mitgliedern ges zum Teil im Rahmen von darübe gehender Dokumentationstätig beim Figurentheaterexperten un sten P. K. Steinmann, der selbst ausragende Bibliothek und ein Archiv zum Figurentheater besit

In rein wissenschaftlichen lungen finden sich vergleic wenige Zeugnisse zur Figuren Geschichte. Eine Ausnahme fi in Köln, wo der Begründer d gen Theaterwissenschaft Prof. Niessen, der im Rahmen seine senden Sammeltätigkeit zun ter, Figuren und Dokumente *Theatermuseum* und eine S sammlung zusammentrug. De

Lalla Jürgens Maaßens/Figur von Jürgen Maaßen, Puppentheatermuseum Bad Kreuznach

Zbigny Brockmüller/ Sammlung Brockmüller, Schwarfurt

umsgedanke wird heute in Köln nicht mehr verfolgt, weshalb die Einrichtung der Kölner Universität, untergebracht auf Schloss Wahn, in *Theaterwissenschaftliche Sammlung* umbenannt worden ist. Die Sammlungsbestände, darunter die Sammlung des früheren UNIMA-Vorsitzenden Wilhelm Löwenhaupt. Seit 2003 werden nun auch die Masken- und Figurentheater-Bestände, die lange Zeit unbenutzbar waren, wieder wissenschaftlich betreut.

Die Aufbewahrungsorte vollständig aufzuzählen ist kaum möglich, Figuren finden sich an vielen weiteren Orten, wie im Deutschen Ledermuseum in Offenbach, im Spielzeugmuseum in Nürnberg, im Faustmuseum in Knittlingen, dem Filmmuseum in Düsseldorf , in einer Reihe weiterer Privatsammlungen ...

Sammeln und Besitzen ist das eine, Erschließen und Erhaltung das andere. Eigentum verpflichtet, das gilt verstärkt für Kulturgüter. Auch hier bedeutet Stillstand Rückschritt.

Inhaltliche Bestimmung und Dokumentation, Restaurierung, Schutz vor Verwitterung, Verschmutzung und Gefährdungen wie Insektenfraß sind Probleme, denen nur mit entsprechender Ausstattung an Personal, Räumlichkeiten und Sachmitteln erfolgreich begegnet werden kann.

Je klarer das Konzept einer Einrichtung und je besser sich dieses in die Kernaufgabe des Trägers einfügt, desto erfolgreicher ist die Arbeit. Ein Stadtmuseum, dessen Focus von der jahrhundertealten Orts-Geschichte bestimmt wird, tut sich mit einer weltweit orientierten Figurentheatersammlung zwangsläufig schwer.

Veränderung wird häufig durch den – historisch betrachtet – steten Generationswechsel bedingt. Besitzern von Figuren und Dokumenten ist es nicht gleichgültig, wem sie die Kostbarkeiten anvertrauen. Die finanzielle Seite ist dabei mitunter nachrangig gegenüber der Frage, welche Perspektive sich für die Erhaltung und Zugänglichkeit abzeichnet.

Dass wir es mit historischen Dimensionen zu tun haben, wird auch in konservatorischer Hinsicht schmerzlich bewusst. Insbesondere macht dies Bild- , Ton- und Datenträger zu leicht verderblicher Ware. Sowohl die vernichtende Alterung des Materials als auch der rasche Wechsel der Systeme bringen kaum lösbare Probleme mit sich.

Neben vielen Sorgen in Zeiten enger Finanzen fallen bei einem Rundblick aber erfreulich viele hoffnungsfrohe Veränderungen auf. Ganz gleich ob private oder öffentliche Einrichtungen, nach wie vor ist persönliches Engagement der wichtigste Motor. Mit ihrem geheimnisvollen Charme tragen auch die Figurentheater-Darsteller selbst dazu bei, dass sie auch im Ruhestand nicht in Vergessenheit geraten. ■

„Teatr Lalek" pod redakcją/Redakteur: Lucyna Kozień
Kolegium redakcyjne/Redaktion: Henryk Jurkowski, Lucyna Kozień, Jan Polewka, Marek Waszkiel
Współpraca redakcyjna/Redaktionsmitarbeit: Małgorzata Słonka, Janusz Legoń
Tłumaczenie/Übersetzungen: Agnieszka Turek
Opracowanie graficzne/Layout: Ewa Pietrzyk
Wydawca/Verlag: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2

Czasopismo finansowane przez Ministerstwo Kultury RP
Diese Zeitschrift wurde vom polnischen Kulturministerium gefördert

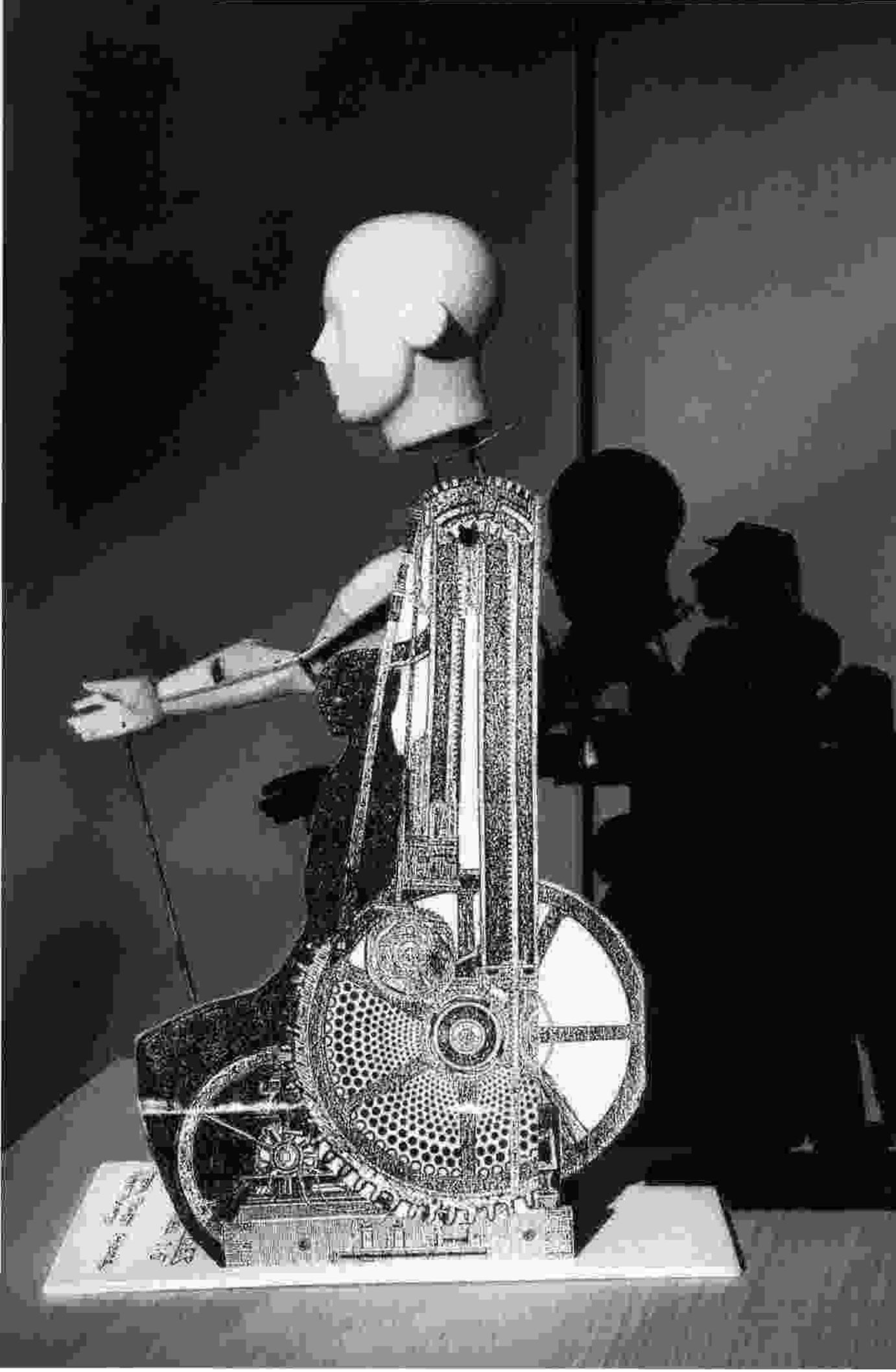
Adres redakcji/Redaktionsanschrift: POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2, tel. 0607682767
e-mail: teatrlalek@wp.pl, http://www.polunima.art.pl
Skład/Satz: Studio Cicero, Bielsko-Biała **Druk/Druck:** Augustana, Bielsko-Biała
Nakład/Auflage: 1200 egz.

Nr 3/2004 wydany we współpracy z redakcją „Das andere Theater"
Nr 3/2004 Herausgeber „Teatr Lalek" in Zusammenarbeit mit der Redaktion „Das andere Theater":
Silke Technau, Christiane Klatt, Stephan Schlafke, Rudi Strauch

Adres redakcji/Redaktionsanschrift: UNIMA Bundesrepublik Deutschland e.V., Obere Str. 1, 37154 Northeim
e-mail: unima-rundbrief@web.de, http://www.unima.de

Z finansowym wsparciem
Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
oraz Staatskanzlei Nordrhein-Westfalen i Düsseldorfer Marionettentheater
Mit finanzieller Unterstützung
der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit,
der Staatskanzlei Nordrhein-Westfalen und dem Düsseldorfer Marionettentheater

Prawa autorskie zdjęć i artykułów posiadają poszczególni autorzy lub teatry.
Dalsza publikacja jest możliwa tylko za ich zgodą.
Die Rechte an den Fotos und Textbeiträgen liegen bei den jeweiligen Autoren und Fotografen.
Weitere Veröffentlichungen
nur nach Rücksprache mit den Autoren und der Redaktion

ISSN 0239-667X

Na wewnętrznej stronie okładki/Bild Innenseite hinten
Lalka Mandaryna/Modell Mandarin, *Turandot*, Stefan Fichert, Puppet Players, Gauting