

Das Basler Marionetten-Theater

Autor(en): Richard Koelner
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1962

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/7579a152-9a93-4e81-b7c3-a771556dc526>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Das Basler Marionetten-Theater

Von Richard Koelner

Ein geheimnisvoller, unfaßbarer, für manche unwiderstehbarer Zauber geht zu allen Zeiten von den Marionetten aus. Viele freilich, durch so viel anderes beansprucht und abgelenkt, wissen nicht mehr darum. Von Marionetten liest man hin und wieder, von berühmten, die alle Welt bereisen. Wer selber reist, geht vielleicht in München, Salzburg, Augsburg, Köln, gar auf Sizilien für die lange Weile oder par curiosité zu den Marionetten; den Eindruck nimmt er gleich einem Souvenir nach Hause mit. Wenn in der Zeitung unter «Kunst und Wissenschaft» zu lesen steht, es sei in dieser oder jener Stadt ein Lehrstuhl für Puppenspiel errichtet worden, dann beginnt man aufzuhorchen. Was gibt es da zu lehren, was zu lernen, zu studieren?

Das zu erfahren hatte Basel 1955 in seinen eigenen Mauern einzigartige Gelegenheit, in einer Ausstellung, die schlicht den Titel «Marionetten» trug.

Da wurde offenbar, wie stark verflochten die Marionetten mit der Kultur der Völker sind, in welche Tiefen ihre Wurzeln reichen. Nicht bloß den Marionettenspieler und -liebhaber, sondern ebenso sehr den Theaterwissenschaftler, den Kunsthistoriker, den Ethnologen, den Kulturhistoriker, den Antiquar, den Sammler mußte dieses Thema fesseln. Zum Aufbau solcher Schau, welche die Erscheinung der Marionetten vom klassischen Altertum bis auf unsere Tage durch ausgesuchtes Material dokumentierte, konnte man aus der Fülle berühmter Puppentheater-Sammlungen und Museen in Antwerpen, Genf, Hamburg, Kassel, Köln, Liège, München, Neuchâtel, Offenbach a. M., Paris, Zürich, dem Völkerkundemuseum Basel, aus privaten Sammlungen und nicht zuletzt aus dem Fundus zahlreicher Marionettenbühnen ganz Europas schöpfen. Auch um





geschichtliche Wegweisung war man nicht verlegen. Prominente Werke wie *Charles Magnins* «*Histoire des Marionettes en Europe*» und *Ernest Maindrons* «*Marionettes et Guignols à travers les âges*» oder das eine bunte Fülle von historischem Material darbietende Buch «*Puppenspiele*» von *Max von Boehn*, sowie *Rehms* «*Buch der Marionetten*» halfen die Dinge in einem gewissen Zusammenhang erkennen. An neuerer allgemeiner und auch spezifische Gebiete des Puppenspiels behandelnder Literatur gebricht es seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht mehr, befindet sich doch das Puppenspiel in einer jener wellenförmigen Hebungen, die in seiner Geschichte typisch sind, einer Geschichte, die in einigen Streiflichtern zu betrachten wir unsern Lesern nicht vorenthalten möchten, bevor wir von den Basler Marionetten reden.

Auf die Frage nach dem Woher des Puppenspiels, die als erste zu stellen jeden, den Laien wie den Gelehrten, stets wieder reizt, gibt es keine bündige Antwort. Auf Java und Bali beispielsweise hat es seinen Ursprung im religiösen Kult. Seine kunstvoll stilisierten Figuren sind vielfach Typen aus der Geister- und Dämonenwelt. Auch auf unserm Kontinent ist das Puppenspiel zeitweilig dem biblisch-religiösen Spiel verhaftet, dann wiederum dem historisch-sagenhaften zugewandt. Wir denken an Krippenspiele, an «David und Goliath», «Herodes», «Judith und Holofernes», die alle auf der Puppenbühne erschienen sind. Wir denken an Karl den Großen und seine Paladine, an Orlandos Heldentaten, wie sie in Italien und in Belgien bei den Puppenspielern im Schwange waren und teils noch sind. Wir erinnern uns auch der alten und stets neuen Geschichte vom «Ertzzauberer Doctor Faustus».

Bei aller relativen Fülle geschichtlichen Materials muß man sich jedoch klar sein, daß die Geschichtsschreibung des Puppenspiels eher einer Sammlung von Fragmenten als einem geschlossenen Bilde zu vergleichen ist. Hat man zum Beispiel Anhaltspunkte für das Erscheinen von Marionetten im klassischen Altertum, so weiß man später auf lange Strecken nichts mehr. Daß die Quellen, gerade in unserm Kulturkreis, oft versiegt sind, ist verständlich, wurden doch die Gaukler, die mit ihren Puppentheatern umherzogen, ursprünglich nicht als zu

einem ehrlichen Handwerk gehörend angesehen. Welcher Chronist mochte sich da die Blöße geben, über sie zu schreiben.

Immerhin ist bekannt, daß 1363 ein Graf Jan von Blois in Dordrecht ein «Dockenspiel» aufführen ließ, desgleichen der Graf von Holland 1395. Man weiß auch, daß 1451 in Dordrecht verboten wurde, zur österlichen Zeit «Dockenspiele zu hantieren»¹. Welchen Inhalts diese Spiele waren, ist nicht berichtet. Interessanterweise erhält um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert das Puppenspiel, genauer vielleicht der Kasten des Puppenspielers, mit allem Drum und Dran den Namen «Himmelreich». Der Spieler selber wird zum Himmelreicher. Man neigt wohl nicht ohne Grund dazu, den schönen Namen zurückzuführen auf das Repertoire dieser Puppenpatrone, schöpften sie doch mit Vorliebe ihre Stücke nun eben aus der biblischen Geschichte, die ihren Zuschauern vertraut war. Welcher Art die verwendeten Puppen waren, ist ungewiß. Die an Fäden bewegten Marionetten werden erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erwähnt.

1572 wurde in London das erste stehende Theater italienischer Marionetten gegründet. Es soll auf Shakespeare Eindruck gemacht haben. Doch gab es zuvor schon englische Marionettenspieler. Die führten den Untergang von Sodom und Gomorrha, die Zerstörung von Jerusalem und den Brand von Ninive so drastisch vor Augen, daß man ihnen den Vorwurf machte, sie legten alles darauf an, der Leute Augen zu blenden. Vermutlich handelte es sich bei diesen Vorführungen um das sogenannte «*theatrum mundi*», um eine Art bewegter Bilder mit historischem und aktuellem Inhalt. Auch Frankreich hatte früh schon seine Puppenspieler. Genau bezeugt sind sie allerdings erst 1669. Da spielte auf dem Pont neuf in Paris eine Familie Brioché, der sogar die Ehre zuteil wurde, zur Unterhaltung des Dauphins nach Saint Germain berufen zu werden. Ein Marionettentheater im Marais unterhielt von 1676 an directeur La Grille, der es an Pracht der Kostüme und Dekorationen nicht fehlen ließ und sich damit die Feindschaft des Bischofs Bossuet und der — richtigen — Schauspieler zu-

¹ Dockenspiel = Puppenspiel. Vgl. den alten Basler Ausdruck Doggedekänsterli, Doggedestube = Puppenstube.

zog, die es dann durchsetzten, daß die Puppenbühnen gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf die Jahrmärkte der Pariser Vorstädte verbannt wurden.

Das 17. Jahrhundert muß auch für die Puppenspieler deutscher Zunge keine goldene Zeit gewesen sein. Wandernde Schauspielertruppen, Scharlatane, auch Wunderärzte, die neben ihrem zweifelhaften Handwerk sich mit dem Puppenspiel das Staunen und die Gunst des Publikums zu sichern suchten, machten den richtigen Puppenspielern das Leben sauer. Unter diesen letzteren gab es immerhin solche, die sich sehen lassen durften. So Michael Daniel Treu, dessen Repertoire 25 Stücke umfaßte, darunter «König Lear», «Titus Andronicus», «Doctor Faustus», ja sogar Aktualitäten wie «General Wahlstein», «Der Geist von Krumwell». Treu spielte von 1681 bis 1685 in München. In dieser Zeit wird *Basel*, so entnehmen wir, nicht ohne kritischen Vorbehalt, dem Werk Max von Boehns, nach Aussage Leibrechts, der Treffpunkt der Marionettenspieler aus aller Herren Länder. Ja ihr Auftreten in Basel soll sogar ausgesprochen «internationales» Gepräge getragen haben.

Merkwürdigerweise erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts nimmt in unserm Kulturkreis der Stand der zahlreichen Puppenspieler, wie von Boehn — etwas übertrieben — sich ausdrückt, «Zunftcharakter» an. Zu den Eigentümlichkeiten gehörte, daß von den Puppenspielern nie der Text aufgeschrieben wurde, sondern, mit allen Regiebemerkungen, auswendig gelernt werden mußte. Am schwarzen Mantel und breitkrem-pigen Hut erkannte man den berufsmäßigen Marionettenspieler. Er war nicht überall gern gesehen. Man hielt es da und dort für notwendig, sich seiner zu erwehren. Als im puritanischen England Schauspiel und Theater aufgehoben wurden, ließ man jedoch die Marionetten fröhlich weiterleben, weil man sie für harmlos hielt. Die Folge war, daß die Schauspieler Sturm gegen die Marionetten bliesen. Nicht viel anders war auch in Deutschland das Puppenspiel zum Gegenstand öffentlichen Interesses geworden. 1794 hatten die Regierungen alle «nicht konzessionierten Marionettentheater abzuschaffen». In welcher Absicht das auch gedacht sein mochte, das Puppenspiel lebte weiter. Es war zu sehr im Volk verwurzelt. Ja auch die vornehme

Gesellschaft fand an ihm Gefallen und wandte sich ihm zu. Der Markgraf von Baden-Durlach hielt sich schon 1731 Hofkomödianten für sein Marionettentheater. Fürst Nikolaus Esterhazy errichtete in Eisenstadt eine prächtige Puppenbühne, für die kein Geringerer als Joseph Haydn in den Jahren 1773 bis 1778 fünf kleine Opern schrieb. In Mannheim gründeten 1767 kurpfälzische Offiziere ein Marionettentheater mit Puppen des Hofbildhauers. In Wien, Hamburg, Augsburg gab es beliebte Puppenbühnen. Im Marionettentheater zu Frankfurt war es, daß der Knabe Wolfgang Goethe den «Puppenfaust» erlebte.

Im 19. Jahrhundert begeisterten sich Romantiker wie Brentano, Achim von Arnim, E. Th. A. Hoffmann, Heinrich von Kleist für das Puppenspiel. Wesentliches wurde aber damit für das Puppenspiel selber nicht gewonnen. Schütz und Dreher, zwei berühmte Marionettenkünstler, spielten in Berlin und Potsdam weiterhin die althergebrachten Stücke: Faust, Geneviva, Legenden und biblische Stoffe. Und der Hanswurst, der Kasper, behauptete seine alte Rolle. Nicht immer freilich mag er einen so reizvollen Part bestritten haben wie in der innigen Erzählung «Pole Poppenspärer», mit der Theodor Storm einem bekannten Marionettenspieler, dem Mechanikus Geiselbrecht, ein Denkmal setzte.

Daß Dichter Stücke für das Marionettentheater schrieben, war seltene Ausnahme und ist es auch heute noch. Man scheint die Möglichkeiten des Marionettentheaters nicht zu kennen oder doch zu unterschätzen. Wer hat schon Lust, sein dramatisches Schaffen an eine Bühnenform zu verschwenden, die am Rande des Weges zum Olymp bescheiden blüht? Gemach, auf seine Weise hatte in München einst einer Lust dazu: Graf Franz Pocci. Er schrieb um die Mitte des 19. Jahrhunderts für das Marionettentheater des Papa Josef Schmid jene Reihe berühmter Kasper-Komödien, die heute zwar antiquiert wirken, jedoch für das Marionettentheater von damals von Bedeutung waren. Von 1858 bis 1912 gab Papa Schmid in München sie für jung und alt zum besten. Poccis Komödien, manchen ein Inbegriff des Marionettenspiels, wirkten weit über München hinaus. In St. Gallen spielte Papa Scherrer in seinem liebevoll erbauten Theaterchen mit Begeisterung vorzüglich Pocci. Der

Basler Albert Riggenbach, der vor etwa 50 Jahren zusammen mit zeitgenössischen Künstlern Pläne für ein Marionettentheater hegte, nahm weitgehend Pocci in Schmidcher Art zum Vorbild. Und ein Dutzend Jahre später waren Poccis Stücke dem Schreibenden willkommener Stoff für sein intimes Theater im Familienkreis.

Auch nach der Aera Pocci/Schmid war München deutsches Marionetten-Zentrum und beispielgebend für künstlerisches Puppenspiel.

Wir erinnern uns mit Begeisterung an Paul Brann und sein «Marionettentheater Münchener Künstler», das im Laufe seiner Gastspielreisen durch ganz Europa seinen mit Marionetten bemalten Thespiis-Wagen auch auf dem «Seibi» stehen hatte, während es im Hans Huber-Saal gastierte. Wie der bunte Kastenwagen damals oberhalb des Simsonbrunnens stand und wir davor, dahinter, die Geheimnisse zu ergründen suchten, die er in seinem Innern barg, ist unserer Erinnerung unauslöschlich eingeprägt. Wenn Jahre später ein Basler Marionettentheater entstand, ist es also nicht etwa den internationalen Basler Puppenspielertreffen des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu verdanken, ja nicht einmal den zeitlich näher liegenden Bemühungen Riggenbachs und anderer Basler, die sich in der Folge mit Marionetten befaßten, zuzuschreiben, sondern eben dem Kommen jenes bunten Wagens.

Das Puppenspiel hat eigene Gesetze der Genese. Einem Kräutlein ist es vergleichbar, dessen Samen fliegen, bald hier bald dorthin, scheinbar nach Wind und Laune, hier verkümmern, dort neu Wurzel fassend, oft auf der kleinsten Bodenkrumme.

Solcher offenbar dazu vorbereitete Boden war diesmal ein Schüler, der nun, schon etwas ergrauten Hauptes diese Zeilen schreibend, sich seiner frühesten Kinderzeit erinnert. Ein eigenartig Spielzeug mochte in mir, dem kaum Fünfjährigen, schon ganz besondern Sinn für Puppenspielerien entzündet haben: zwei bunt lackierte «Manoggel» aus Holz und Papiermaché, an ihren Armen durch zwei Schnüre aufgefaßt. Sie kämpften oder tanzten miteinander, wenn man die Schnüre straffte oder lockerte, ähnlich wie die «marionettes à la plan-

chette» der Gaukler des 17. und 18. Jahrhunderts. Die beiden Ringkämpfer sind im Laufe der Kinderjahre elend umgekommen. Ihre Köpfe ergaben — wie war es anders möglich — die ersten Kasperköpfe, fand doch die junge Puppenspielerphantasie schönste Nahrung durch die Schatten- und Kasperspiele, die, mit Vorliebe an Wintertagen oder zur Ferienzeit, aber auch ganz sicher zu besondern Gelegenheiten und Familienfesten, im Nachbarhaus, wo ich mich heimisch fühlte, gegeben wurden, die Schattenbildszenen mit den raffiniert geschnittenen Silhouetten in einfachem Rahmen, aber mit musikalischer Begleitung, die Käserlistücke mit allem Drum und Dran eines geschickt montierten, mit auswechselbaren Hintergründen und Kulissen ausgestaffierten Raumausschnittes. Die Kinder waren gleichen Alters, und wir wuchsen auf als Spielgefährten und Kameraden. Wir gehörten zum Publikum; später aber durften wir, namentlich wenn eine Kindervisite für Groß und Klein und folglich eine Galavorstellung mit großem Aufwand fällig war, behilflich sein im Allerheiligsten, hinter dem Vorhang, unter Requisiten und unter den merkwürdig leblosen komischen Geschöpfen, die durch das Zauberwort des Spielers und durch die einfachen steifen Bewegungen zum Leben erweckt wurden. Ihre Existenz war so echt wie die der Zuschauer, die mit klopfendem Herzen Partei ergriffen. Wir stellten unsere Fähigkeiten aber auch in den Dienst der literarischen Kunst, malten und schnitten Figuren für ein Guckkastentheater, zur Aufführung eines klassischen Lustspiels, dessen Text gekürzt und entsprechend zusammengefügt wurde. Je nach der Bedeutung ihrer Rolle wurden die Figuren auf Leisten oder mit Fäden bewegt. Als Sprecher aller Rollen waren die Väter engagiert.

Meine Kinder- und Jugendjahre sind undenkbar ohne diese Theaterfreuden. In ihnen wurzelt die Leidenschaft für das Puppenspiel. Darum habe ich die Anregung meines väterlichen Freundes, im «Stadtbuch» über die Basler Marionetten zu schreiben, gerne aufgenommen.

Das bedeutsamste Erlebnis war für mich eine Marionettenaufführung von Paul Branns «Doctor Faust». Es ließ mich nicht mehr los. Ich wandte mich den Marionetten zu, dem

Marionettenspiel, dem Marionettentheater: Marionetten — verstanden als die an Fäden hängenden hölzernen Wesen, Marionettenspiel — verstanden als das alle Möglichkeiten dieser Wesen ausschöpfende Spiel, Marionettentheater — verstanden als die Anwendung dieser spielerischen Möglichkeiten auf der Bühne, Theater mit Marionetten in seiner ganzen Vielgestalt. Dabei Marionetten, Bühnenbilder, bisweilen auch den Spielstoff selber zu gestalten, war mir innerstes Bedürfnis.

Wer im Zusammenhang mit Marionetten die Betonung auf *Theater* legt, läuft allerdings Gefahr, einem Mißverständnis Tür und Tor zu öffnen, der Meinung nämlich, Marionettentheater sei nichts anderes als verkleinerte Menschenbühne. Gewiß, es hat zu allen Zeiten Marionettenspieler gegeben, und es gibt sie auch in unsern Tagen, deren Vorführungen diese Ansicht stützen, weil sie, oft mit einer Virtuosität ohnegleichen, die Menschenbühne bis in die letzte Einzelheit kopieren. Was man dabei bewundert, ist die Fertigkeit. Aber gerade eine gewisse «Unfertigkeit», die den Marionetten eigen ist, kann zum künstlerischen Faktor werden. Es bleibt der Spielraum frei, in dem die Phantasie des Zuschauers aktiv werden kann, der ihn selber «fertigmachen» läßt. Und noch etwas macht das Marionettentheater zu einem vorzüglichem Instrument künstlerischer Aussage, der Umstand, daß es für alles in Erscheinung tretende einheitliche Mittel zur Verfügung hat. Bei ihm schiebt in die Welt des Scheins nicht Fleisch und Blut, nicht ein durch Schminke und Haartracht getarntes Individuum sich ein. Bei ihm ist auch was «lebt» aus Holz und Lappen.

Natürlich wird das nicht jedem, der zum ersten Male im Marionettentheater sitzt, zum Bewußtsein kommen. Auch uns kam die Erkenntnis der Dinge erst nach und nach. Doch ahnten wir gleich von Anfang die Besonderheit der Marionetten. Wenn wir ihr Wesen auch nicht sogleich ganz erfaßten, es genügte, selber erfaßt und nicht mehr losgelassen zu sein.

Schnitzbares weiches Weidenholz wuchs im Garten. Daraus entstanden die ersten kleinen Marionetten zu Pocci's «Porträtmaler» und «Kasperl unter den Wilden». Dazu die Bühne aus Kistenbrettern, zunächst eingerichtet für den Hausgebrauch. Auf einer spätern, größern Bühne, aus Großmutter's altem Klei-

derkasten gefertigt, spielten gelegentlich Marionetten aus Erleholz erstmals öffentlich «Doctor Faust» nach Karl Simrock. Helfer waren Jugendfreunde und Kameraden und — ein freundlich gesinntes Publikum. Die Bühneneinrichtung war denkbar einfach, die Bühne auf einem «Dienstmännerwagen» leicht zu transportieren. Die Marionetten waren mehr oder minder nach eigenen Ideen konstruiert. Als einzige Anleitung stand damals das Büchlein «Schatten- und Marionettenspiele» von Alfred Altherr, herausgegeben von der Schweizerischen Stiftung zur Förderung von Gemeindestuben und Gemeindehäusern, zur Verfügung. Es enthielt wenige Werkzeichnungen, die Anhaltspunkte ergaben. Den Rest «erfand» man kurzerhand selber, insbesondere das Spielkreuz, den sogenannten «Galgen», jene Einrichtung aus sinnvoll zusammengefügt und zusammengehängten Holzstäbchen in den Händen des Marionettenspielers, an der die Fäden der Puppen geordnet und festgeknüpft sind.

Gelegenheit, bei andern Marionettenspielern hinter die Kulissen zu gucken und dies und jenes abzuschauen, gab es kaum. Waren es auch nur zwei, drei Liebhaber in der Stadt, die, unabhängig voneinander, sich den Marionetten verschrieben hatten, hütete doch jeder wenn möglich sein Geheimnis. Man fühlte sich darin ein wenig als Puppenspieler von altem Schrot und Korn. Auch die «großen Zeitgenossen» taten es nicht anders. Paul Brann, nach einem Gastspiel im Casino um die Erlaubnis eines Blickes hinter seine Bühne gebeten, wies höflich, aber unerschütterlich, im schwarzen Anzug in der Türe stehend, den Marionettenbegeisterten zurück. So sehr es damals schmerzen mußte, ist es ihm längst verziehen. Nach fast vierzig Jahren gab es sich, vielen seiner schönen Puppen Aug' in Auge zu begegnen im Dachstock der Puppentheatersammlung der Stadt München, wo Frau Dr. Brann — Paul Brann selber ist seit einigen Jahren tot — die Marionetten für die Sammlung herzurichten und aufzuputzen im Begriffe war. Eine späte, jedoch schöne und wehmütige Begegnung mit den damals heiß Ersehnten. Damals war man also angewiesen auf sich selbst und seine Phantasie. Man entwickelte, so gut es Berufsbildung, Hausstand und wechsellvoller Lauf der Zeiten, Krieg und Frie-

den erlaubten, sein Theaterchen, bald hier, bald dort, bald mit diesen bald mit jenen Helfern und Mitarbeitern den «Doctor Faust» paktieren und zur Hölle fahren lassend. Zu besonderm Anlaß folgte, 1941 erst, ein geistlich Spiel von Otto Bruder, «Christofferus». Und dann kam wieder «Doctor Faust», in neuer Inszenierung. Die Figuren dazu entstanden 1943, wie alle frühern selbstgeschnitzt und selbstgekleidet. Neue Bühnenbilder erstrahlten in einfachstem Beleuchtungsapparat mit Wasserwiderstand. Diesmal gesellten sich als Spieler zum Initianten und seiner Gattin Graphiker und Gewerbeschüler, als Sprecher größtenteils Mitglieder einer frühern Laienspielgruppe von Eva Bernoulli. Wenn von Spielern und Sprechern die Rede ist, will das bedeuten, daß hier wie übrigens bei den meisten Marionettentheatern der Puppenführer nicht selber sprach, im Gegensatz zu den alten Marionettenspielern, die sowohl Puppen führten als auch mehrere Stimmen sprachen. Was bei uns auf der Bühne als *ein* Wesen erschien, setzte sich in Wirklichkeit aus dreien zusammen: aus der Figur, dem Spieler und dem Sprecher. Es dahin zu bringen, daß diese drei sich deckten und zu dem wurden, was gemeint war, war Sache der Proben. Mancher lange Abend sah eine bunte Gesellschaft hölzerner und lebender Darsteller in der Werkstatt des Puppenschnitzers, auf improvisierter Bühne stehend und agierend, auf engstem Raum, auf Brettern, Kisten und Werkbank sitzend und Rollen sprechend, versammelt. Und nicht nur die Schnitz- und Malwerkstatt des Schreibenden, bisweilen das ganze Haus bis hinauf zum Estrich war damals und auch später Schauplatz umfangreicher Vorbereitungen, angefangen bei Regiebesprechungen über Gesang- und Musikproben bis zur Kostümschneiderei, wobei die Gattin als verständnisvolle engste Mitarbeiterin außer ihrer sonstigen Mitwirkung geschickt mit Schere, Stoff und Nadel zu gestalten wußte.

Im Unionssaal der Kunsthalle fand man schließlich den Raum, der sich für die Aufführungen eignete und außer der Bühne etwa 120 Personen Platz bot. Puppen, Requisiten, Balken und Bühnenbretter wurden hingeschafft, die Bühne aufgeschlagen. Abends war Hauptprobe und am nächsten Abend, am 25. März 1944, Premiere. Ihr folgten einige Wiederholun-

gen. Auf der Einladung und dem Programm zu diesen Aufführungen stand zum erstenmal der Name «Basler Marionetten-Theater», dem gelegentlich noch die Bezeichnung «in der Kunsthalle» beigefügt wurde. Man war recht glücklich, im Kunsthalleaal eine Lokalität gefunden zu haben, die einem Marionettentheater angemessen war. Bei Gelegenheit spielte man allerdings auch außerhalb «als Gast». Das außergewöhnlichste Gastspiel, welches das Basler Marionetten-Theater je gegeben hat, war jenes in der Halle 2 der Mustermesse, jener Riesenhalle, in der vor dem kleinen Bühnchen Hunderte und aber Hunderte von Flüchtlingen aus dem Elsaß saßen, kauerten und standen und so Faustens Höllenfahrt erlebten. Welch dankbares Publikum! Aber auch die Aufführungen am Steinenberg fanden bei den Baslern dankbare Aufnahme. Das ermutigte das durch den Schreibenden gesammelte Ensemble von Marionettenspielern und -sprechern, an weitere Spielpläne heranzugehen. Man entschied sich für ein Singspiel: Mozarts «Schauspieldirektor» in der Textfassung von Louis Schneider. Die musikalische Leitung übernahm begeistert der junge Pianist Emil Herrmann, zugleich aus seinem Freundeskreis junger Musiker das kleine Orchester rekrutierend. Auch dieser Inszenierung war Erfolg beschieden. O. M. schrieb am 14. März 1945 in der «Nationalzeitung»: «Der sicht- und hörbare Erfolg bei dem den Vorführungsraum füllenden begeisterten Publikum hat den Initiatoren völlig recht gegeben . . . Man ging mit vergnügten Sinnen aus dem Saal.» Mit vergnügten Sinnen war auch das Ensemble dabei, Weiteres zu unternehmen. Doch was?

Die Anregung zur nächsten Inszenierung kam aus dem Zuschauerkreis: «*Das Triptychon*» von Felix Timmermans. Doch war das nicht ein Wagner? Gewiß, aber, wie sich danach erwies, ein wohlgelungenes.

Im Dezember 1945 lud ein mit Zeichnungen von Faustina Iselin versehener Programm-Prospekt nebst den üblichen Inseraten und Plakätchen zu den ersten «Triptychon»-Aufführungen ein, zu denen Emil Herrmann eine moderne, dem Spiel ausgezeichnet entsprechende und unter seiner Leitung gespielte Musik komponiert hatte. Seit damals ist das «Triptychon» alljährlich zur Adventszeit, nach dem frühen Tode Emil

Herrmanns allerdings nicht mehr mit seiner Musik, auf dem Programm des Basler Marionetten-Theaters, ja es ist aus dem vorweihnachtlichen Basel kaum mehr wegzudenken.

Im Jahr 1946 war der damals kaum 2 Jahre alten Bühne eine geradezu großartige Aufgabe zugedacht: die szenische Darstellung der Oper von Georg Friedrich Händel «Il pastor fido», was sinngemäß mit «Der getreue Schäfer» zu übersetzen ist. August Wenzinger hatte das Werk für die *Freunde alter Musik in Basel* (FAMB) ausgegraben, überarbeitet und zur Aufführung eingerichtet und sah im Marionettentheater die Möglichkeit einer der Fabel entsprechenden Inszenierung. Für die Puppenspieler eine anstrengende, aber lehrreiche und herrliche Arbeit, unter der musikalischen Leitung von August Wenzinger zusammen mit namhaften Sängern und einem Orchester der Schola Cantorum Basiliensis. Die musikalisch durchkomponierte Oper, deren Rezitative, Arien und Ensemblespieler und Marionetten in ihrer Aufgabe ganz aufgehen ließen, wurde viermal in italienischer Sprache und zweimal mit deutschem Text gegeben. Der Umfang dieses Unternehmens, für welches die Freunde alter Musik die Verantwortung übernommen hatten, verlangte nun allerdings einen größeren Raum als den Saal in der Kunsthalle. Man fand ihn in dem zwar nicht sehr stimmungsvollen, jedoch sonst durchaus geeigneten, damals leer stehenden «Albansaal», St. Alban-Vorstadt 12, wo für diese Inszenierung vorübergehend auch ein Kellerraum für die Proben zur Verfügung stand.

Solche Einstudierungen verlangten natürlich Verbesserungen an der Bühne und dem Beleuchtungsapparat. Das mit jeder neuen Inszenierung verbundene Anwachsen des Theaterfundus machte bald Räumlichkeiten notwendig, die Figuren, Kulissen, Requisiten, vor allem die Bühne selber aufnehmen konnten, wenn nicht gespielt wurde. In der Kunsthalle, wo das BMT, wie das Basler Marionetten-Theater bald kurz und bündig benannt wurde, noch spielte, gab es zunächst Raum im Magazin des Kunstvereins, dann in einem winkligen, kleinen Kämmerlein und auf der Estrichtreppe des Restaurants. Dort wurde alles notdürftig verstaut, wenn der letzte Vorhang gefallen war. Die Proben aber mußten immer noch in der Werkstatt des

Leiters, draußen vor der Stadt, abgehalten werden. Es war recht eigentlich ein Wunder, daß die Inszenierungen bei derart verzettelter Arbeitsweise überhaupt bühnenreif wurden. Angesichts der Möglichkeit, einen Estrichraum im gleichen Gebäude als Abstell- und Probenraum benützen zu können, entschloß sich das Ensemble 1947, künftig im Albansaal zu spielen. Im Oktober gleichen Jahres gab man dort «Doctor Faust» mit einigen Retouchen und im November gleichen Jahres das «Triptychon». Während acht Jahren diente der Albansaal den Marionetten als Theaterraum. Zwar stand er nicht unbeschränkt zur Verfügung; doch war es immerhin möglich, ihn für eine Reihe von 3 bis 4 Aufführungen, eine Hauptprobe und einen vorangehenden Abend, für das Montieren der Marionettenbühne zu mieten. Da der Saal auch andern Mietern zu dienen hatte, mußten die Aufführungen möglichst an aufeinanderfolgenden Abenden stattfinden, denn nicht nur die Bühne mußte jeweils hergerichtet, sondern auch die Bestuhlung für die Marionettenaufführungen vollkommen umgestellt werden. Bühneneinrichtung, Marionetten und Kulissen mußten für die Aufführungen jeweils über eine Dachterrasse wortwörtlich am Seil heruntergelassen werden, und wehe, wenn es gerade dann zu regnen begann. Bei all den Mühen, die das verursachte, war das auf diese Weise im Sinne des alten Wandertheaters nebenbeschäftigte Ensemble der Sprecher und Spieler doch glücklich, etwas wie ein Refugium für sein Musentempelchen gefunden zu haben. Recht unkomfortabel zwar immer noch, probte man im Estrichraum, eingeeengt zwischen Wand, Dachschräge und Bühne, welche letztere nach den Vorstellungen unten im Saal in ihre Bestandteile zerlegt, über die Dachterrasse hinaufgehört und oben wieder zusammengestellt wurde, neue Stücke.

Eine wesentliche Betriebserleichterung brachte, leider nicht für lange Zeit, die behördliche Erlaubnis, die Bühne für Proben zunächst im gepflasterten Wagenschopf, später im etwas feuchten alten Roßstall in der Hofstatt des Albansaales aufzuschlagen. Für die warme Jahreszeit war das eine gute Lösung. Im Winter aber hatte das heimelige Gerüchlein eines Petrolofens die Illusion von Wärme zu verbreiten. Die fehlenden Wärmegrade ließ der Puppenspieleifer meist verges-

sen. Hauptsache war, daß man mit etwas mehr Bewegungsfreiheit seine Inszenierungen vorbereiten konnte.

So erblickten im Albansaal als nächste Aufführungen Hans Sachsens «Das heiß Eisen» und Mozarts «Bastien und Bastienne» das Rampenlicht. Neben den neuen Stücken spielte man Reprisen, die immer wieder neue Liebhaber fanden. Der wachsende Zuspruch zu den Marionettenaufführungen verpflichtete. Man mußte Neues bringen. Es zu finden war gar nicht leicht. Man sah sich in derselben Situation mit allen Marionettenspielern aller Zeiten. Gab es keine gebrauchsfertigen Marionettenstücke, so galt es eben welche zu schreiben oder für die Marionetten einzurichten.

Schillers «*Turandot*» nach Gozzischer Vorlage, dieses chinesisches-venezianische, tragikomische Märchen, reizte den Leiter vom Figuren- und Bühnenbildnerischen her seit langem. Da aber das Stück in seiner ganzen Ausdehnung, mit seinem ganzen Aufwand an Figuren und an Dialog den Rahmen der Marionettenbühne sprengen würde, raffte er Handlung und Figurenstatue zu einer Marionettenfassung, die im Mai 1949 ihre «Uraufführung» erlebte. Die ausgezeichnet auf das Spiel zugeschnittene, zum Teil melodramatisch konzipierte Bühnenmusik schrieb der Basler Komponist und Musikschriftsteller Armand Hiebner.

Die Groteske «*Goethe im Examen*» von Friedell und Polgar erschien zusammen mit dem Singspiel «*La serva padrona*» von Pergolesi in deutscher Singspielfassung im Goethejahr 1950. Jedoch, bevor dieses neue Programm noch auf die Bühne kam, hatte man schon wieder an das nächste zu denken, für das «Buch» zu sorgen, Figuren und Bühnenbilder zu entwerfen und in Angriff zu nehmen. Denn jede Spielzeit sollte Neues bringen.

1951 war es erstmals ein Stück in Basler Mundart: «D'Mondladärne». Ursprünglich von einem Münchner Lehrer, Ludwig Schuster, verfaßt, wurde sie von meinem Vater, Dr. Paul Koelner, ins Baseldeutsche übersetzt, wobei er ihr baslerischen Geist einhauchte. Der für viele, junge und alte Basler bereits zur stehenden Figur gewordene «Bebbi» erblickte damals das Licht der Mondlaterne. Als Regisseur für dieses

weitgehend vom Lokalkolorit lebende «Stigg» hatte Otto Lehmann von Radio Basel gewonnen werden können. Seine besondere Fähigkeit, die Gegebenheiten des Marionettentheaters sogleich zu erfassen und mit Liebhaberspielern und Sprechern zu arbeiten, kam auch in der Folge einigen Aufführungen des BMT zugute, so dem Offenbachschen Singspiel «*Das Mädchen von Elizondo*», besonders aber der Inszenierung des «*Dreispitz*», jener spannenden spanischen Geschichte von der schönen Müllerin und dem Bürgermeister, von der es sowohl ein Ballett als auch eine Oper gibt, die jedoch der Schreiber nach der Novelle Pedro de Alarçons für das Marionettentheater dramatisierte und die mit moderner Bühnenmusik des Basler Komponisten Rudolf Kelterborn im September 1953 uraufgeführt wurde.

In dasselbe Jahr fällt das erste Gastspiel des BMT in Deutschland. Es fand im Rahmen der Puppenspielveranstaltungen der Studentenschaft und des Kulturreferates der Stadt Bonn im modernen, theatralisch gebauten auditorium maximum der Universität statt. Gespielt wurden «*Das heiß Eisen*», «*Goethe im Examen*», «*Ein Heiratsantrag*» von Tschechow und Felix Timmermans' «*Triptychon*».

Die nächste Neuinszenierung war ein Singspiel, die Türkenoper «*Abu Hassan*» von Carl Maria von Weber. Wie zum vorangegangenen Singspiel Offenbachs stammten auch die Figuren hierzu von Faustina Iselin. Otto Lehmann führte Regie. Das war 1954.

In diesem Jahr war auch der Gedanke im Kreise des Marionettentheaters wach geworden, einmal in einer Ausstellung von Marionetten einem weitem Publikum das Marionettenspiel verschiedener Zeiten und Völker, aber auch der Gegenwart vor Augen zu führen. Man dachte dabei an die schönen, leider stets magazinierten Bestände des Basler Völkerkundemuseums, des Zürcher Kunstgewerbemuseums, an die Münchner Puppentheatersammlung, an private Sammlungen und natürlich auch an die eigenen Marionetten.

Der Schreiber ergriff die Initiative, mit dem Resultat, daß das Gewerbemuseum Basel sich bereitfand, die Ausstellung in seinen Räumen durchzuführen. Dem von seiner Stu-

dienzeit her marionetteninfizierten Direktor B. von Grünigen, dem ausgezeichneten Einfühlungsvermögen und Können seines damaligen wissenschaftlichen Assistenten Dr. W. Schmalenbach und nicht zuletzt der organisatorischen und praktischen Mitarbeit der Leitung und einiger Mitglieder des Marionettentheaters war die eingangs bereits kurz umrissene einzigartige Schau zu danken, die in der Schweiz wie im Ausland große Beachtung fand, mannigfache Anregungen gab und Kontakte schuf. Die Basler Marionetten spielten während der Dauer der Ausstellung, vom 8. Januar bis zum 20. Februar 1955, in einem speziell als Ausstellungstheater hergerichteten Saal im Gewerbemuseum.

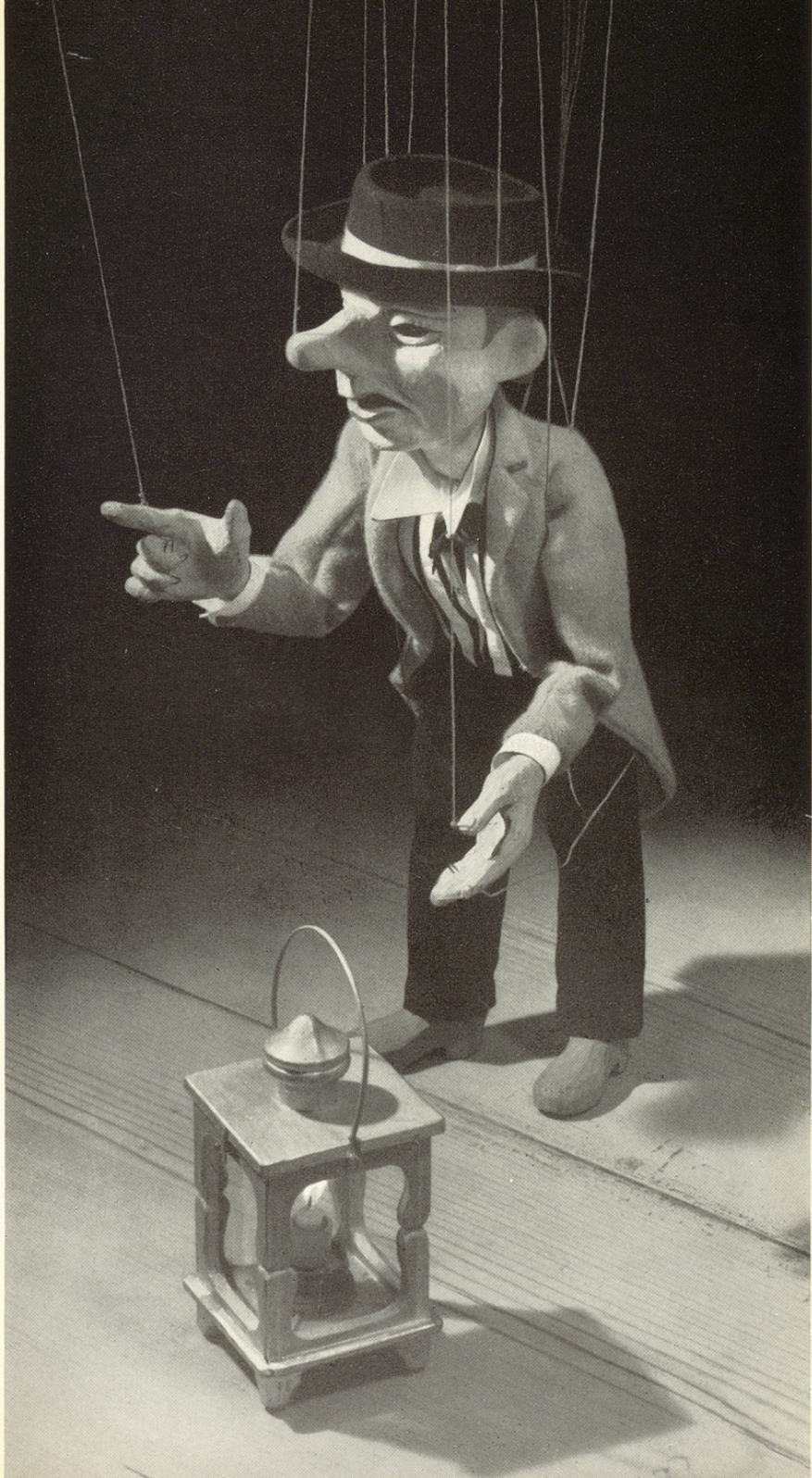
In dieselbe Zeit fallen die ersten konkreten Bemühungen um eine feste und geeignete Heimstatt für das nun schon zu einer ständigen und beachteten baslerischen Institution herangewachsene Marionettentheater. Schon seit einiger Zeit hatte der zunehmende Besuch der Aufführungen, aber auch der für Marionetten etwas überdimensionierte Albansaal das schöne Zukunftsbild eines eigenen, etwas kleineren Theatersaales aufgedrängt, über den man nicht nur für die Aufführungen, sondern auch für die Proben und übrigen Vorbereitungen jederzeit verfügen könnte, in welchem die Bühne fest installiert wäre, die Auf- und Abbauzeiten wegfallen würden und das Ensemble stattdessen Wertvolleres leisten könnte. Der Gedanke, bei dieser Gelegenheit wenn möglich einen dem Marionettenspiel in bezug auf Größe und Ambiente angemesseneren Raum zu finden, war sehr wesentlich. So wurde nun beharrlich gesucht nach einem alten Saal, nach einem Keller, einem leeren Magazin. Wie oft hat der Schreibende mit dem niedern Trakt des Roßhofes, mit dem alten Knabensaal St. Peter geliebäugelt, glücklicherweise, möchte man heute sagen, ohne daß daraus etwas wurde.

Das Unterfangen schien zeitweilig vollkommen aussichtslos, bis eines Tages der Zufall den Weg wies. Bei einem Architekten sahen wir das Modell eines Theaterneubaus, das im Zusammenhang mit den Projekten für eine neues Stadttheater entstanden war. Sofort sprang das Gespräch vom «großen Haus» zum Wunschtraum eines «kleinen Hauses» für die Ma-

tionetten, und wir verließen das Architekturbureau mit dem Hinweis auf zwei Kellergewölbe, das eine am Spalenberg, das andere auf dem Münsterhügel eingegraben. Daß der Keller des Spalenhofes für Marionetten nicht so sehr geeignet war, sah man sofort.

Die Entdeckung jedoch des Kellers im Haus der Allgemeinen Lesegesellschaft, Münsterplatz 8, ließ uns vom ersten Augenblick an kaum mehr zur Ruhe kommen, war doch dem eigentlichen Gewölbekeller, der für Bühne und Auditorium reichlich Platz bot, ein schönes, von drei Fenstern gegen den Rhein hin erhelltes, dreifaches Kreuzgewölbe vorgelagert, das als Foyer dienen konnte. Der Grundriß all der Räume war ideal und, o Wunder, neben vielerlei Gerümpel, Holz, Kohlen und defekten Möbeln waren da aufgeschichtet hundertfünfzig Klappfauteuils, die wohl nur darauf warteten, daß jemand käme und mit ihnen ein Theater einrichtete. Es stellte sich alsbald heraus, daß es sich um die zusätzliche Bestuhlung für die Münsterkonzerte des Basler Gesangvereins handelte. Alles in allem: welch glänzende Voraussetzungen für das Projekt eines Marionettentheaters. Die Allgemeine Lesegesellschaft fand sich bereit, die erforderlichen Räumlichkeiten mietweise zur Verfügung zu stellen unter der Voraussetzung, daß das Marionettentheater die Baukosten übernehmen und die Finanzierung sicherstellen würde. Nachdem Hauseigentümerin, Baupolizei und Feuerpolizei großzügig ihr Einverständnis mit der Verwendung der Räume für ein Kleintheater gegeben hatten, stand dem weitem Pläneschmieden kaum mehr etwas im Wege, denn auch die Denkmalpflege hatte sich einverstanden erklärt. Das war deshalb wichtig, weil das ganze Untergeschoß dieser Liegenschaft dem Denkmalschutz unterstellt ist; es war ursprünglich Münsterbauhütte, d. h. soviel wie Verwaltung des Münsterbaus, nach der Reformation aber Fruchtschütte. Die eingelagerten Früchte stammten von Zehnten, die dem Domkapitel auch nach der Glaubensänderung verblieben und aus dem Elsaß und aus der Markgrafschaft geliefert wurden.

Architekt Florian Vischer, der uns auf diesen Keller aufmerksam gemacht hatte, war es nun, der der Sache zuliebe, nach den Ideen des Schreibenden, nicht nur die ersten Pläne



und Berechnungen anstellte, die als Grundlage dienen konnten, sondern in der Folge sich auch des Umbaus als einer ihm besonders ans Herz gewachsenen Sache annahm. Unschöne und Sicht versperrende Leitungsrohre, Heizung, sanitäre Anlagen, Treppenstufen stellten zunächst beinahe unlösbare Probleme. Sie konnten gemeistert werden. Das größte, schwierigste Problem war natürlich die Finanzierung eines solchen Unternehmens.

Hier ist vielleicht der Ort, einzuflechten, was, genau chronologisch betrachtet, schon früher hätte erwähnt werden müssen: *Die Gesellschaft des Basler Marionetten-Theaters*. Sie ist im Gegensatz zum aktiven Ensemble des Marionettentheaters, zum Marionettentheater selber, gewissermaßen die Gesellschaft der passiven Marionettenfreunde. 1946 gegründet als Verein, mit dem Zweck, das Basler Marionetten-Theater zu unterstützen und zu fördern, umfaßte sie damals 35, anno 1955 etwa 800 Mitglieder, deren Zahl heute jedoch auf rund 1100 angestiegen ist. Hier nun konnte sie ihre Aufgabe aufs schönste erfüllen, indem sie die Verantwortung für den Umbau des Kellers in ein Theater übernahm. An ihrer Jahresversammlung vom 22. September 1955 beschloß sie, nach einem Lichtbildervortrag über «Bretter und Brettchen, die die Welt bedeuten» mit Bildern von Marionettenbühnen aus aller Welt, den Schritt zu wagen. So machte sich die Kommission der Gesellschaft zusammen mit einem ihr zur Seite stehenden Finanzierungskomitee ans Werk. Das besondere Verständnis der Allgemeinen Lesegesellschaft, eine Geldsammlung unter den Mitgliedern der Gesellschaft des Basler Marionetten-Theaters, ein Beitrag aus dem Arbeitsrappefonds an die Eigentümerin der Liegenschaft für die mit dem Umbau verbundene Wiederherstellung der Räume und deren Erschließung für kulturelle Zwecke, Beiträge zweier kultur- und kunstfördernder Basler Institutionen und nicht zuletzt die auf Vorschlag des Leiters des BMT von der Basler Rabattmarke den Basler Kindern bescherten «*Marionetten-Märchen am Mittwoch*» bewirkten, daß kurz nach der Fertigstellung des *Basler Marionetten-Theaters im Zehntenkeller*, wie es nun hieß, die gesamte Bauschuld von rund Fr. 43 000.— getilgt war. Am 10. Oktober konnte die

Gesellschaft des Basler Marionetten-Theaters zusammen mit dem Ensemble und seinen Marionetten vor geladenen Gästen das erste stehende Marionettentheater Basels eröffnen. Es war zugleich das erste Kellertheater Basels, denn, obgleich die Marionettenbühne fest eingebaut war, bot es und bietet es dank einer geschickt damit verbundenen Kleinbühne die Möglichkeit der Aufführung von Kammerspielen, von Kammerkonzerten, von Filmen und eignet sich dank seiner ausgezeichneten Akustik vorzüglich für literarische Veranstaltungen und Rezitationen. Sein Fassungsvermögen mit 170 bequemen Sitzplätzen im leicht steigenden Parkett und auf einem kleinen Balkon deckt sich nicht nur mit den Ansprüchen, die solche Veranstaltungen stellen, sondern vor allem auch ganz ausgesprochen mit den Wünschen der Marionetten.

Mit dem Einzug in den *Zehntenkeller*, dem *eigenen Haus* der Marionetten, begann eine neue Marionetten-Aera, gab es neue Möglichkeiten.

Nicht nur, daß man nun selber Tag und Stunde für Aufführung und Probe frei wählen konnte, man war auch besser eingerichtet, man war zu Hause. Man konnte unabhängig schalten und walten. Die schlaflosen Nächte, Studieren und Planen hatten sich gelohnt. Nun galt es, dieses Theater zu füllen und vor allem zu erfüllen mit dem Leben der Marionetten. Auch hierin war man in all der Zeit natürlich nicht müßig gewesen. Noch vorher im Albansaal war *Mozarts* «*Zaïde*» herausgekommen, eine jener sogenannten Türkenoperen, die als eigentliche Vorläuferin der «*Entführung*» zu betrachten ist. Auch «*Zaïde*» ist eine Inszenierung, die auf Anregung von außen her geschaffen wurde. Anlaß dazu war der Wunsch der Bernischen Musikgesellschaft, das Basler Marionetten-Theater möchte im Rahmen ihres Zyklus zum Mozart-Jahr 1956 ein Mozart-Singspiel mit Marionetten aufführen. Da die bisher inszenierten Singspiele «*Bastien und Bastienne*» und «*Der Schauspieldirektor*» dafür doch zu wenig repräsentativ erschienen, schlug der Leiter des Basler Marionetten-Theaters die von Mozart allerdings als Fragment hinterlassene «*Zaïde*» vor. Der Berner Musikdirektor Luc Balmer zeigte sich von diesem Vorschlag dermaßen begeistert, daß man unverzüglich mit der Arbeit be-

gann. Da es kein für die Marionetten geeignetes Libretto gab, die frühern Texte ohnehin unserem heutigen Empfinden nicht mehr entsprachen, unternahm es der Schreiber, Handlung und Dialog gründlich nezugestalten, wobei, in Zusammenarbeit mit Luc Balmer, das Werk auch in musikalischer Hinsicht aus andern Werken Mozarts ergänzt und zu einem Ganzen gerundet wurde.

Den Gastaufführungen in Bern zusammen mit der Bernischen Musikgesellschaft, wie auch den Basler Aufführungen, unter der Regie von Beatrix Schwabe und der musikalischen Leitung von Rudolf Kelterborn, war Beachtung und Erfolg beschieden. Man freute sich dieser reizvollen «Ausgrabung» zum Mozart-Jahr und war den Marionetten äußerst dankbar dafür.

«Zaide» erlebte später, im Zehntenkeller, zunächst unter Rudolf Kelterborns, dann unter Bruno Götzes Stabführung, Reprisen. Unter der initiativen musikalischen Leitung Hans Ramsteins wurde 1959 im «Studio» Zehntenkeller die ganze Oper auf Tonband festgehalten. Von der Möglichkeit, Aufführungen mit dem Tonband zu geben, macht das Marionetten-Theater seit seinem Einzug in den Zehntenkeller mit Erfolg Gebrauch, besonders dann, wenn mit der persönlichen Anwesenheit von Sprechern, Sängern oder Musikern nicht gerechnet werden kann, beispielsweise bei den Märchen-aufführungen an Mittwoch-Nachmittagen. Hervorragende Dienste leistet das Tonband auch bei der Probenarbeit. Für die Bewältigung eines kurz vor der Übersiedlung in den Zehntenkeller übernommenen Spielauftrages bedeutete es geradezu die einzige Möglichkeit zu proben. Die Spieler des BMT hatten vom Nord- und Westdeutschen Rundfunk den Auftrag erhalten, die Händelsche Oper «Il Pastor fido» in der Basler Inszenierung des Marionetten-Theaters als Fernsehsendung im Studio Hamburg zu spielen. Die Musik war vorher in Hamburg aufgenommen worden. Das Tonband diente in Basel den Proben und im September 1956 der Fernsehsendung, bei der das Spiel, die Figurenführung, Lob ernten durfte, auch von jenen, die einer Händel-Inszenierung mit Marionetten und gar als Fernsehaufführung skeptisch gegenüberstanden.

Nun, die Basler und mit ihnen viele, die zu den Aufführun-

gen im Marionetten-Theater am Münsterplatz aus der nähern und weitem Umgebung immer wieder herbeikommen, hatten in den fünf Jahren seit seiner Einweihung Gelegenheit, Marionetten- und Puppentheater mannigfacher Art dort zu erleben. Neben den eigentlichen Publikumsveranstaltungen gab es auch solche, die zu aktiver Puppenspielertätigkeit einluden. So die vom BMT organisierten, einem großen Bedürfnis bei Lehrkräften, Kindergärtnerinnen und Eltern entgegenkommenden Kasperkurse oder das erste Marionettentreffen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen, das im März 1961 über sechzig Puppenspieler aus der Schweiz und prominente Gäste aus dem Ausland im Basler Marionetten-Theater im Zehntenkeller zusammenführte.

Die Gesellschaft lud jeweils zur Jahresversammlung auch fremde Puppenspieler als Gäste in den Zehntenkeller, so Dr. Bührmann aus Lüdenscheid, den Kenner und Spieler chinesischer, farbiger Schemenfiguren, oder Max Jacob, den Altmeister der bekannten deutschen Hohnsteiner Kasperspieler. Einmal erschienen unverhofft die Londoner Puppenspieler Ann Hogarth und Jan Bussel, ein andermal «The British Puppetry Guild», selbstverständlich nicht ohne mit ihren Puppen zu spielen. 1958 war es der mit den alten wallonischen *marionettes à tringle* die traditionellen Stücke um *Charlemagne* spielende *François Pinet* aus Liège (Lüttich), der dem Musée de la vie Wallonne verpflichtete Nachkomme einer alten wallonischen Puppenspielerfamilie. Das Ensemble des BMT hatte ihn anlässlich seines Gastspieles im Rahmen des großen internationalen *Festival de la Marionnette*, das gleichzeitig mit der Brüsseler Weltausstellung in Liège stattfand, kennengelernt und flugs zu einem Gegengastspiel mit seinen Puppen nach Basel eingeladen.

Der ausgezeichnete deutsche Puppenspieler Albrecht Roser war mit seinen Solo-Marionetten schon mehrmals Gast des BMT, und die hervorragende Schweizer Kasperspielerin Therese Keller darf beinahe als ständiger Gast bezeichnet werden.

Solche Besuche bereichern außerordentlich den eigenen Spielplan des Basler Marionetten-Theaters, können ihn aber keineswegs ersetzen. So sehr die Basler gelegentlich leckere

Bissen von auswärts schätzen, so sehr lieben sie hinwiederum den goüt der eigenen Küche. Das will hier sagen, daß das Interesse des Publikums an den Aufführungen der Basler Marionetten sehr rege ist, so rege, daß es eigentlich immer «ausverkaufte Häuser» gibt. In den letzten Jahren haben in jeder Spielzeit rund 5000 bis 6000 Zuschauer die Abendaufführungen besucht, während ungefähr ebenso viele Kinder und Erwachsene zu den Marionetten-Märchen am Mittwochnachmittag kamen. Zwischen 10 000 und 12 000 Besucher in einer Spielzeit, vom September bis zum Mai, also in 70 bis 75 Vorstellungen: das ist für ein Laientheater — in aller Bescheidenheit sei es immerhin gesagt — eine ganz respektable Leistung, eine nicht immer ohne weiteres zu bewältigende Aufgabe für ein Ensemble von zwei Dutzend Spielern und Sprechern und einigen dreißig weitem Mitarbeitern. Was man sieht, sind ja nur die Aufführungen. Dazu kommt aber noch, daß jede Inszenierung und Reprise Vorbereitungen braucht, die Erarbeitung des künstlerischen Konzeptes, oft auch die Bearbeitung des Spielbuches, der Texte, dann das Entwerfen der Figuren und Bühnenbilder und deren Ausführung, nicht zu reden von den vielfältigen technischen Vorbereitungen, Probenplänen und den Proben selber.

Wenn man bedenkt, daß die Mitwirkenden zumeist Liebhaber sind, daß sie die Kunst des Marionettenspiels in ihrer Freizeit ausüben und nicht ums tägliche Brot, dann mag man sich fragen, wie es möglich sei, daß der Vorhang sich immer wieder auftut und immer wieder Neues zu sehen ist. Die Antwort heißt wohl am treffendsten: Begeisterung, Ausdauer, Verzicht auf manches zugunsten der Marionetten, Überzeugung, ja vielleicht so etwas wie Berufung. Daraus wuchsen in all den Jahren die vielen hundert Aufführungen und in letzter Zeit, neben Reprisen, Neuinszenierungen wie die des *«Doktor Faust»*, dann das wohlgelungene Wagnis einer baseldeutschen Inszenierung von Paul Osborns *«Der Tod im Apfelbaum»* in der treffenden Übersetzung von Marischa und Lukas Burckhardt *«Dr Dood im Eppelbaum»*, oder die in einer Reihe von Jahren zur Einstudierung gereifte gedankenvolle Geschichte vom *«Kleinen Prinzen»* von Antoine de Saint-Exupéry. Bei

der baseldeutschen Inszenierung lag die Regie wiederum in den Händen von Otto Lehmann, während sich beim «Kleinen Prinzen» Beatrix Schwabe für die Sprechregie, der Schreibende für die Spielführung einsetzten.

Gelegentlich erscheinen freilich auch frühere Inszenierungen in neuer Einstudierung. Wieviel neue Kraft und Frische sie durch geschickte Regie gewinnen können, erwies sich neuerlich an «Turandot» und der diesmal kühn in italienischer Originalfassung dargebotenen Pergolesi-Oper «La serva padrona». Beide waren unter anderem in der vergangenen Spielzeit zu Ehren gekommen, die, nach einem Gastspiel in St. Gallen, mit einer Aufführung an der 4. Deutschen Puppenspielwoche in Mannheim ihren Abschluß fand.

Wenn diese Zeilen im Druck erscheinen, wird voraussichtlich ein altes Weihnachtsspiel, «Das Gotteskind», im Marionetten-Theater zu sehen und zu hören gewesen sein, und Marionettenbildner, Spieler und Sprecher werden zusammen mit dem Regisseur die Vorbereitungen zu Edmond Rostands «Chantecler» begonnen haben.

Der Leser, dem das Basler Marionetten-Theater weniger bekannt ist, wird, wenn er rekapitulierend das Repertoire sich in Erinnerung ruft, das sich von der Komödie und Groteske über Volksstück, Schauspiel, Märchen, Legendenspiel zum Singspiel, ja bis zur barocken Oper bewegt, erstaunt sein ob solcher Mannigfaltigkeit und fragen, wie das bei den Marionetten alles möglich sei. Darauf wäre zu antworten, daß das, was bei den Marionetten das Theatererlebnis ausmacht, nicht zustande kommt durch die Marionetten an sich, sondern dadurch, daß die Marionetten in den Dienst dessen gestellt werden, das sie zu vermitteln haben, sei es nun einfache Aussage, Dichtung oder Musik. Und das können sie gewiß, in gewisser Hinsicht sogar leichter als der lebende Schauspieler. Ein überzeugendes Beispiel dafür ist «Der kleine Prinz». Da haben alle marionettistischen Kunststücke zurückzutreten und der Dichtung Raum zu geben, so sehr, daß man geneigt sein könnte, nicht mehr von Theater zu sprechen. Und doch ist, was auf diese Weise vermittelt wird, Erlebnis, ein wesentliches Ziel des

komplexen Gebildes, das man mit dem Wort «Theater» umschreibt.

Im Blick auf das mannigfache «Theatergeschehen» bei den Marionetten hat bei der Einweihung des Zehntenkellers jemand das Marionetten-Theater «Basels drittes Theater» genannt. Eine schmeichelhafte Bezeichnung, die allerdings nur bedingt zutrifft. Es ist nämlich wohl der *Basler* drittes Theater. Um *Basels* drittes Theater zu sein, müßte wohl auch Basel etwas dazu tun.

Städte wie München, Augsburg, Köln und andere mehr haben längst den Wert des Puppentheaters erkannt und helfen es erhalten und entwickeln. Bei uns tun das vorläufig nach guter Basler Art die Basler ganz privat. Gewiß aber würden sie ihrer Stadt Dank wissen, wenn sie an der künftigen Sicherung und Erhaltung einer solchen Institution öffentlich Anteil nehmen würde und deren kultureller, erzieherischer und künstlerischer Wert damit noch mehr zu Geltung und Wirkung kommen könnte.

Abb. 1 Schrobberbeek und Pitie Vogel, aus Felix Timmermanns Triptychon
(Photo: Emil Balzer)

Abb. 2 Typen aus dem Basler Marionettenvölklein (Photo: Claire Roessiger)

Abb. 3 Bebbi mit der «Mondladärne» (Photo: Claire Roessiger)

Die Marionettenfiguren sind entworfen und geschnitzt von Richard Koelner