



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entwicklungsgeschichte des Kasperls und seine Bedeutung im
gesellschaftspolitischen Kontext“

Verfasserin

Magdalena Schnitzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und- Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Danksagung

Mein ausdrücklicher Dank gilt meiner Familie, besonders meiner Mutter, die mir nicht nur beim Verfassen dieser Arbeit sondern in allen Lebenslagen eine wertvolle Stütze war und ist.

Weiters bedanke ich mich bei Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger für all ihre Bemühungen und die konstruktive Betreuung.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Ursprünge des Puppenspiels und die Entstehung der lustigen Figur im Narrentum und Fastnachtsspiel	8
3	Die lustige Figur	13
3.1	Auf der Wanderbühne des 16. Jahrhunderts.....	13
3.2	Im Handpuppentheater	14
3.2.1	Der Meister Hämmerlein.....	14
3.2.2	Der Pulcinella in der Commedia dell'Arte	16
3.2.2.1	Der Punch.....	19
3.2.2.2	Beschreibung bzw. Analyse einer aktuellen "Punch and Judy-Show"	21
3.2.3	Der Jahrmarktskasperl	23
4	Die lustige Figur im Personentheater	26
4.1	Der Pickelhäring.....	26
4.2	Der Hanswurst.....	28
4.3	Der Wandel der lustigen Figur auf der Personentheaterbühne.....	31
5	Vom Erwachsenentheater zum Kindertheater – die Veränderung des Publikums	36
5.1	Politische und gesellschaftliche Gegebenheiten.....	37
5.2	Pocci und "Papa Schmid"	42
6	Die politisch-gesellschaftliche Instrumentalisierung der Kasperl Figur	46
6.1	Der Kasperl im Kolonialismus	47
6.2	Kasperl im und vor dem Ersten Weltkrieg	49
6.3	Der „rote“ Kasperl.....	53
6.3.1	In den Jahren 1918-1933/1938	53
6.3.2	In der Weimarer Republik	57
6.3.3	Der Kasperl der österreichischen Kinderfreunde	59
6.3.4	Der Kasperl der deutschen Kinderfreunde	65

6.4	Der Hohnsteiner Kasperl bis 1933	68
6.5	Der Kasperl im Nationalsozialismus	70
6.6	Der Kasperl im Nationalsozialismus am Beispiel des Hohnsteiner Kasperls	73
7	Die Entwicklung zum heutigen Kasperl.....	76
7.1	Die pädagogischen Bestrebungen nach dem Zweiten Weltkrieg	76
7.2	Der Kasperl in der Wiener Urania.....	79
7.3	Der Wiener Praterkasperl	80
7.4	Der Kasperl im Fernsehen.....	81
7.5	Interaktion mit dem Publikum.....	84
8	Der heutige Kasperl	87
8.1	Aus gesellschaftlicher Sicht	87
8.2	Aus pädagogischer Sicht	90
9	Resümee.....	93
10	Zusammenfassung	96
11	Abstract.....	98
12	Literaturverzeichnis.....	100
13	Anhang	108
13.1	Interview mit Manfred Müller.....	108
13.2	Interview mit Thomas Ettl.....	109
13.3	Abbildungen	111
13.4	Abbildungsverzeichnis	121
13.5	Lebenslauf	123

1 Einleitung

Die meisten Menschen, die im deutschsprachigen Raum aufgewachsen sind, assoziieren mit der Figur des Kasperls Erfahrungen oder Emotionen. Diese haben zumeist mit der eigenen Kindheit zu tun. Ob diese nun negativ oder positiv behaftet sind sei dahingestellt. Wenn ich Menschen in meiner Umgebung von dem Thema meiner Diplomarbeit berichte, nehme ich zwei verschiedenen Arten von Reaktionen wahr. Zum einen ist dies eine überaus positive, da jene Menschen freudige Erfahrungen der Kindheit mit der Figur des Kasperls verbinden und zum anderen wird dieses Thema belächelt, da sich viele Menschen nicht vorstellen können, wie vielseitig es ist und wie zahlreich die Aspekte sind, die hierbei berücksichtigt werden müssen. Nichtsdestotrotz hat der Kasperl in unserer Gesellschaft einen gewissen Stellenwert inne. Laut einer Studie der Puppenspielerin und Autorin Gaby Mortan, die unter 300 Jugendlichen und Erwachsenen durchgeführt wurde, haben 83% in ihrer Kindheit Kasperltheater gesehen.¹ Diese Zahl zeigt, wie groß der kulturelle Einfluss desselben in unserer Gesellschaft ist. Doch ähnlich meiner eigenen zwiespältigen Erfahrungen, finden sich auch in der deutschen Sprache einige Ausdrücke, die bezeugen, dass die Einstellung zum Kasperl oftmals ablehnende Nuancen hat. Erkennbar ist es daran, dass die Begriffe „kaspeln“ oder den „Kasperl spielen“ negativ behaftet sind.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Figur des Kasperl von den erstmaligen Auftritten der lustigen Figur als Pickelhäring im Personentheater der Wanderbühnen des 16. Jahrhunderts bis zum Kasperl in seiner heutigen Form.

Um die Entwicklungsgeschichte der lustigen Figur umfassend zu erläutern, wird ein kurzer Abriss der Puppentheatergeschichte gegeben, und danach auf die lustige Figur fokussiert. Diese wurde im Laufe ihrer Geschichte von vielen Kulturen beeinflusst, was dazu führte, dass sich Benennung und Aussehen sehr oft änderten. Außerdem erwähnenswert ist noch, dass sich die lustige Figur nach den ersten Auftritten des Pickelhärings im Personentheater, knapp zwei Jahrhunderte lang, parallel auf der Personentheater- und auf der Puppentheaterbühne entwickelte.

Besonderer Fokus dieser Arbeit liegt allerdings auf dem Wandel des Kasperltheaters, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog. Zu diesem Zeitpunkt entwickelte sich dieses vom Theater für Erwachsene zum Kindertheater. Hierbei wird auf die Frage eingegangen, warum sich

¹ Vgl. Mortan, Gaby: *Der Kasper. Ästhetische und pädagogische Aspekte des Kasperltheaters*. Gießen: Focus, 2003. S. 14.

dieser Wandel vollzogen hat und welche gesellschaftlichen, politischen und auch theaterbezogenen Ereignisse diese Entwicklung beeinflussten.

Im Zentrum dieser Arbeit steht außerdem die Kasperlfigur im 20. Jahrhundert, in welchem sie von den politischen Systemen als Propagandainstrument missbraucht wurde. Hierbei wird erneut auf die Fragestellung eingegangen, denn, nachdem der Kasperl zu diesem Zeitpunkt eigentlich als Unterhaltung für Kinder diente, wird er nun für Erwachsene eingesetzt, um diese von dem jeweiligen politischen System zu überzeugen. Nachdem er diese Funktion innehatte, wird er allerdings wieder zur Kinderfigur. Interessant ist, wie diese neuerliche Infantilisierung vonstattengegangen ist und welche Persönlichkeiten der Puppentheatergeschichte daran beteiligt waren.

Abschließend wird die Figur des Kasperl im Kontext der heutigen Zeit beleuchtet.

Eine Grundlage für die Ausführungen der vorliegenden Arbeit ist das Werk des Puppenspielers Johannes Minuth, welches einen umfassenden Überblick über die Puppentheatergeschichte und die lustige Person darlegt. Er beschäftigt sich jedoch, wie die meisten Autoren, primär mit der lustigen Figur in Deutschland. Weitere Literatur bietet Ingrid Ramm-Bonwitt, welche in drei Bänden ebenso besonders auf die lustige Figur und ihre Rolle in unterschiedlichen Teilen der Welt eingeht. Auch Gaby Mortan, Olaf Bernstengel, Gerhard Scheit und die Dissertation Ulrike Sümegis liefern umfassende Beiträge zur historischen Abhandlung über die lustige Figur.²

Ferner setzt sich diese Arbeit mit dem umfassenden Werk Hans Richard Purschkes³ auseinander, das allerdings in der vorliegenden Arbeit nur selten berücksichtigt wird, da es in mancher Hinsicht veraltet erscheint. Purschke schuf den Großteil seines Werkes bereits in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Seitdem wurden viele neuere Forschungsergebnisse publiziert, die auch in dieser Arbeit herangezogen werden. Auch

² Minuth, Johannes: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst*. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1996.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 1997.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Possenreißer und Puppentheater*. Band 2. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 1999.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Band 3. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 2000.

Mortan, Gaby: *Der Kasper. Ästhetische und pädagogische Aspekte des Kasperltheaters*. Gießen: Focus, 2003.

Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Nold, 1994.

Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat*. Wien: Deuticke, 1995.

Sümegi, Ulrike: *Vom Puppenspiel zum Gesamtkunstwerk*. Wien: Diss., 2006.

³ Purschke, Hans R.: *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas: Ein historischer Überblick*. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1984.

methodische Kritik zu Purschkes Werk wurde laut. So schrieb der Theaterwissenschaftler Gerd Taube:

„Der Umfang seiner [Purschkes] Veröffentlichungen ist beachtlich, die meisten seiner Werke können als Quellenwerke oder Puppenspielhistoriographie gelten, und sein wissenschaftlicher Nachlaß (sic!) birgt gewiß (sic!) noch manche bislang unbekannte Quelle. Dennoch wirkten seine letzten methodisch kaum reflektierten Systematisierungsversuche wenig innovativ [...].“⁴

Nichtsdestotrotz hat Purschke ein beeindruckendes Werk geschaffen, welches die Puppentheaterforschung immens beeinflusst hat.

Eine Anmerkung zum Schluss: Im deutschsprachigen Raum gibt es, je nach Herkunftsort und Dialekt, sehr viele verschiedene Variationen der Benennung des Kasperls. In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend der im Wiener Raum gebräuchliche Terminus „Kasperl“ verwendet.

⁴ Taube, Gerd: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen*. Tübingen: Niemeyer, 1995. S.53.

2 Ursprünge des Puppenspiels und die Entstehung der lustigen Figur im Narrentum und Fastnachtsspiel

Der folgende Abschnitt stellt einen kurzen Überblick über die Ursprünge und die Entwicklung des Puppenspiels sowie der Entstehung der lustigen Figur dar. Vorweg eine Begriffserklärung: Unter „Puppenspiel“ versteht man eine Interaktion mit Puppen ohne dramatische Handlung und Dialog bzw. Sprache. Der Begriff „Puppentheater“ umfasst hingegen die Interaktion mit Puppen innerhalb einer dramatischen Handlung, bei welcher auch zumeist ein Dialog stattfindet.

Es wird vermutet, dass es bereits in der Antike Vorformen des Puppenspiels gegeben hat. Dazu gibt es zwei verschiedene Theorien, wie sich diese Ausbreitung vollzogen haben könnte. Dies ist zu einem die Theorie, dass es ein Ursprungsland gibt und zum anderen, dass sich das Puppentheater selbstständig in jedem Land entwickelt hat. Nach Meinung der Verfasserin ist es sehr wahrscheinlich, dass im europäischen Puppentheater eine gegenseitige Beeinflussung stattfand. Im globalen Kontext wird allerdings eher der letztgenannten Theorie zugestimmt, da die unterschiedlichen Kulturen viele verschiedene Formen des Puppenspiels hervorgebracht haben. Parallel zum Puppenspiel hat sich die lustige Figur entwickelt.

Die Germanistin und Anglistin Ingrid Ramm-Bonwitt schreibt hierzu:

„Viele Puppenspielkulturen befruchteten sich gegenseitig, andere entwickelten sich unabhängig voneinander. In der ganzen Welt waren die Helden der alten volkstümlichen Puppenspiele jedoch die komischen Figuren, die die Konflikte, Träume, Sehnsüchte und Hoffnungen des Menschen zum Ausdruck brachten.“⁵

Der erste Hinweis auf einen Puppenspieler stammt aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. und bezieht sich auf eine Stelle aus Xenophons (426-355 v. Chr.) Werk „Gastmahl“, in dem das Gespräch eines Neurospasta-Spielers mit Sokrates aufgezeichnet ist. Bei den Neurospasta handelte es sich um einen griechischen Figurentypus, bei welchem durch das Ziehen eines Fadens Hals, Schultern, Augen und Hände bewegt werden konnten.

Auch Herodot (485-425 v. Chr.) berichtete von beweglichen Statuen, die bei kulturellen Zeremonien zum Einsatz kamen. Diese waren etwa 80 cm groß und hatten ebenso große Phalli, welche mit Fäden bewegt wurden. Bei diesen Figurentypen handelte es sich allerdings

⁵ Ramm Bonwitt, 1999. S. 12.

nicht um Puppenspiel im eigentlichen Sinn, da spezifische Merkmale wie Bühne, dramatische Handlung und Dialog fehlten.

In Deutschland entwickelte sich das Puppentheater im 12. und 13. Jahrhundert und hatte damals einen sehr wichtigen Stellenwert, da es die einzige theatralische Unterhaltung war, die für eine breite Volksschicht zugänglich war.⁶

Ingrid Ramm-Bonwitt beschreibt die erste Abbildung von Puppen aus dem Jahr 1175. Allerdings sind hier Puppen dargestellt, die mit waagrechten Fäden bewegt und als Tatermane bezeichnet werden.⁷ Es handelt sich hierbei um die Illustration „Ludus monstrorum“ (Abb. 1) („Spiel der Ungetüme“) aus der Abhandlung „Hortus deliciarum“ der Äbtissin Herrad von Landsberg, welche mit „Garten der Lüste“ übersetzt werden kann und die wankende Moral in der Gesellschaft behandelt.

Es stehen sich hier zwei Puppen in Turnierrüstung mit waagrechten Fäden gegenüber, die man durch Fadenzug zum Kämpfen bringen konnte. Offen bleibt nun die Frage, ob dieser Kampf eine Dramaturgie hatte und es somit einen Gewinner und einen Verlierer gab.⁸

Neben den Tatermanen waren im Hochmittelalter Mantelpuppen und Handpuppen populär, wobei die Handpuppen als einzige Form bis heute erhalten geblieben sind.

In Hugo von Trimbergs⁹ (1230-1313) Lehrgedicht, „Der Renner“, ist bereits von einer Hauptfigur im Puppenspiel zu lesen. Diese trägt den Namen „tocken“, was mit Puppe übersetzt werden kann, und sie wird als schlechtes Beispiel für „Fressen und Saufen“ dargestellt. Es könnte sein, dass dieser „tocken“ die Anfänge des dämonischen Lustigmachers darstellt, der später als Meister Hämmerlein bezeichnet wird. Auf diesen wird später eingegangen.

Die erste Darstellung einer Handpuppenbühne stammt von Girauz de Calanson und kann auf das Jahr 1211 datiert werden. Auf der Abbildung ist eine Guckkastenbühne zu sehen, welche eine burgartige Form hat. Jean de Grise (Lebensdaten unbekannt) stellt in dem 1344 verfassten Alexanderroman ebenfalls eine burgartige Form dar. Diese Form der Bühne wurde „goltpurgen“ genannt, was so viel wie Possenburgen bedeutet. Demnach kann man davon ausgehen, dass in den Possenburgen auch Possen, also lustige Szenen, zur Aufführung kamen.¹⁰ Gerd Taube beschreibt eine Posse als ein Stück, in welchem eine lustige Figur im

⁶ Vgl. Mortan. S. 17.

⁷ Vgl. Ramm-Bonwitt, 2000. S. 24-25.

⁸ Vgl. Feustel, Gotthard: *Prinzessin und Spaßmacher: Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*. Leipzig: Edition Leipzig, 1990. S. 33.

⁹ Hugo von Trimberg war ein Schriftsteller des Hochmittelalters.

¹⁰ Vgl. Minuth. S. 21-24.

Mittelpunkt des Geschehens steht, die meist die Probleme mittels eines großen Knüppels löst. Bei der Posse handelt es sich um ein derbkomisches Bühnenstück, in welchem der Held durch allerlei Abenteuer geführt und durch Missverständnisse lächerlich gemacht wird, bis schließlich der gesunde Menschenverstand, den der Charakter der Heldenfigur zumeist aufweist, den guten Ausgang herbeiführt.¹¹

Wenn man Taubes Definition Glauben schenken möchte, reicht die Bezeichnung „Posse“ als Beweis für das Vorhandensein der lustigen Figur im Alexanderroman aus. Das zweite Indiz für die lustige Figur in den Possenburgen ist allerdings auch gegeben. In Jean de Grises Alexanderroman ist noch eine zweite Abbildung vorhanden, auf der eine Figur mit einem Knüppel (Abb.2) zu sehen ist. Der Knüppel oder Prügelstab stellt bis ins 19. Jahrhundert ein wichtiges Kennzeichen der lustigen Figur dar. Es handelt sich hierbei also vermutlich um die erste Abbildung der lustigen Figur.

Aufgrund dieser burgartigen Form trugen das Puppenspiel und die Puppenbühne im 15. Jahrhundert auch den Beinamen „Himmelreich“ oder „hymelrych“. Die Puppenspieler wurden „Himmelreicher“ genannt.

Wie bei Purschke erwähnt, stammen die letzten Belege aus dem deutschsprachigen Raum, in denen die Handpuppenbühne als „Schloss“ bezeichnet wurde, aus dem 16. Jahrhundert.¹² Dies lässt darauf schließen, dass sich diese burgartige Form bis zu vier Jahrhunderte lang erhalten konnte.

Wie oben schon erwähnt, bildet die Abbildung im Alexanderroman den vermutlich ersten Beweis für die Existenz der lustigen Figur.

In der Literatur wird vielfach Thomas Murner (1475-1537) zitiert.¹³ Er beschreibt in seiner „Narrenbeschwörung“ aus dem Jahr 1512 eine Szene aus solch einer „Himmelreich“ Vorstellung, in der auch von einem Jungen die Rede ist. Es kann vermutet werden, dass dieser die Rolle des Narren innehat, da er kampflustig seinen Knüppel schwingt und ihn auch anwendet. Trotzdem hat dies keine negativen Reaktionen zur Folge. Es könnte sein, dass es sich bei der Figur, neben Trimbergs „tocken“, um einen weiteren Vorläufer der heutigen Kasperl-Figur handelt.

¹¹ Vgl. Taube, 1995. S. 57-58.

¹² Vgl. Purschke, 1984. S. 21-22.

¹³ Vgl. Minuth. S. 22.

Bei dem Narren handelt es sich, laut der internationalen Forschung, um den Vorläufer der lustigen Figur.¹⁴ Dies kann man auch daraus schließen, dass sein Äußeres viele Parallelen mit der äußeren Erscheinung der lustigen Figur aufweist. Ein Beispiel hierfür bietet die auffällig große Nase und die Beule oder Warze zwischen den Augen, die das magische dritte Auge symbolisieren sollte. Dieses Kennzeichen geht auf die Figur des Zanni in der Commedia dell'Arte zurück, welcher einen Bezug zu den höheren Mächten aufweist. Bei der Commedia dell'Arte handelt es sich um eine Mitte des 16. Jahrhunderts in der Tradition der fahrenden Gaukler und des Karnevals entstandenen Theaterform. Diese lässt sich auf eine altrömische Possengattung des 3. Jhdts. v. Chr., die sogenannte Atellane, zurückführen. Kennzeichen sind die feststehenden Figurentypen, die mit einer Maske versehen waren.¹⁵ Weitere Merkmale der Commedia dell'Arte sind das Stegreifspiel, bei welchem die Rahmenhandlung zwar festgelegt war, aber die Theatertexte, bis auf einige festgelegte Texte, improvisiert wurden.¹⁶ Die lustige Figur kommt unter den Namen „Hellequin“ oder „Herlequin“ bereits um 1100 in den französischen Höllenlegenden vor. Schon im Mittelalter war die Figur unter dem Namen „Herlequin“ als Vorsteher der Teufelssippe bekannt. Aus ihm entwickelte sich der Zanni, der zugleich die Position der Dienerfigur und der lustigen Figur innehatte. Er zählt zu den vier wichtigsten Grundmasken der Commedia dell'Arte.¹⁷

Bereits im alten Ägypten, Indien und Griechenland ist die Figur des Narren zu finden. Er hatte einerseits die Funktion des Glücksbringers und andererseits die des Sündenbocks inne, der die gesellschaftliche Ordnung auf den Kopf stellte. Aufgrund seines oftmals deformierten Körpers ging der Volksglaube davon aus, dass er von Dämonen besessen war.¹⁸

Für die Entstehung des Narrentums war die Fastnacht, die vorwiegend im deutschsprachigen Europa zur Frühlings-Sonnenwende stattfand, ausschlaggebend. Für die Bevölkerung konnte so Abwechslung ins Leben gebracht werden. In dieser Zeit waren Narreteien und Possenspiele sogar seitens der Kirche gestattet. Die Fastnachtsbräuche gestalteten sich vorerst eher moralisch gezügelt. Dies änderte sich jedoch schlagartig mit dem Aufblühen der Städte.¹⁹ Wie Gerd Taube beschreibt, war das Besondere an den Fastnachtsspielen, dass die

¹⁴ Vgl. Jurkowski, Henryk: „Narr-Nationalheld-Sozialrebell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater“. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Nold, 1994. S.61-73. Hier: S. 61.

¹⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, 1997. S.14-17.

¹⁶ Vgl. Purschke, 1984. S. 45.

¹⁷ Vgl. Feustel. S. 65.

¹⁸ Vgl. Mortan. S. 20

¹⁹ Vgl. Ebenda. S.20.

hierarchischen Verhältnisse, Privilegien, Normen und Tabus der Gesellschaftsordnung zeitweise außer Kraft gesetzt wurden und alle Menschen den gleichen Rang innehatten.²⁰

Johannes Minuth beschreibt eine Fastnacht im deutschsprachigen Raum des 14. Jahrhunderts wie folgt:

„Man lockerte die Sitten, konnte sich ein Übermaß an Essen und Trinken leisten, verhielt sich sexuell sehr freizügig. Das gesellige Beisammensein von Narren und anderen Maskenträgern bot beste Gelegenheit, kleine Gespräche und possenhafte Auftritte, Zwistigkeiten oder auch Schlägereien zu inszenieren. Es entwickelte sich eine neuartige Form der Kommunikation der Bürger: ‚Das Fasnachtsspiel‘ (sic!).“²¹

Eine Erklärung für die Etablierung der lustigen Figur kann aufgrund ihrer Rolle in dem Brauchtum der Fastnacht vermutet werden.

²⁰ Vgl. Taube, Gerd: „Lustige Figur versus komisches Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen“. In: Bernstengel Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt a. M.: Nold, 1994. S.39-58. Hier: S. 45.

²¹ Vgl. Minuth. S. 27

3 Die lustige Figur

3.1 Auf der Wanderbühne des 16. Jahrhunderts

Nach dem Aufkommen der Fastnachtspiele bauten Wanderbühnen des Personen- und Puppentheaters fast aller europäischen Länder die lustige Figur in ihre Stücke ein. Diese war sich im Charakter und Aussehen sehr ähnlich. So schreibt Gaby Mortan:

„Die bäuerliche Herkunft und die materialistische Weltsicht waren die hervorstechendsten Merkmale der lustigen Figur. Eine unersättliche Freß- (sic!) und Sauflust sowie eine triebhafte Sexualität gehörten ebenso zu ihr wie Feigheit und Aufschneiderei. Überleben war ihr Ziel, und dafür paßte (sic!) sie sich bedenkenlos an. Moralische Bedenken gab es überhaupt nicht. Sie tat alles, um ihre direkte Sinneslust zu befriedigen. Dazu war ihr jedes Mittel recht – ob Betrug, Mord oder Totschlag. Sie war der ‚AntiHeld‘ (sic!), der gegen alle Regeln der Schauspielkunst verstoßen konnte.“²²

Äußerlich war sie zumeist glatzköpfig und hatte einen dicken Bauch. Auch die bereits erwähnte große Nase, die Warze oder Beule und der Knüppel waren Kennzeichen der lustigen Figur. Einzig die Platzierung der Warze variierte. So ist sie bei manchen lustigen Figuren auch auf der Nase oder dem Kinn zu finden. Ausschlaggebend dafür, dass sich die lustigen Figuren in den europäischen Ländern so ähnlich entwickelten, war der kulturelle Austausch, der innerhalb der wandernden Truppen stattfand, da diese oftmals auch über die eigenen Landesgrenzen zogen.

Trotzdem die Puppenspieler von der Bevölkerung gemieden wurden und bis ins 18. Jahrhundert zum gesellschaftlichen Stand der Verachteten gehörten,²³ konnte die lustige Figur große Popularität verbuchen. War sie im Personentheater anfangs nur als Pausenfüller gedacht, konnte sie bald so große Beliebtheit erlangen, dass sie zum Nebendarsteller avancierte. Dennoch trat sie weiterhin in den Pausen auf, was diese zu richtigen Zwischenspielen werden ließ.

Die lustige Figur im Puppentheater dahingegen fungierte von Beginn an als Hauptdarsteller.²⁴

²² Mortan. S. 22.

²³ Vgl. Podehl, Enno: „Der unzeitgemäße Narr. Die Lustige Figur im Puppentheater im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volkstheaterprinzip“. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Nold 1994. S.75-87. Hier: S. 77.

²⁴ Vgl. Mortan. S. 21.

Diese stellte im Puppentheater des 16. Jahrhunderts der Meister Hämmerlein dar, auf welchen im folgenden Kapitel näher Bezug genommen wird.

Bevor die lustigen Personen im Schauspieltheater näher erläutert werden, wird ein Überblick über die lustigen Figurentypen im Puppentheater gegeben. Die vorliegende Arbeit fokussiert zumeist den deutschsprachigen Raum. Die einzige Ausnahme bildet der englische Punch, da er sich im Wesen nicht zur Kinderfigur entwickelt hat und trotzdem heute für ein Kinderpublikum auftritt. Auf dieses Phänomen wird beziehungsweise auf die Forschungsfrage näher eingegangen.

3.2 Im Handpuppentheater

3.2.1 Der Meister Hämmerlein

Die erste namentlich erwähnte lustige Figur im deutschen Puppentheater war der Meister Hämmerlein oder Hämmerling. Bei diesem handelt es sich um einen „dämonischen Narrentypus“, welcher als Henker oder Teufel auftrat. Das Wort „Hammer“ war im Mittelalter gleichbedeutend mit dem Wort „Teufel“. Das Hämmerlein kann also als die Verniedlichungsform des Teufels verstanden werden. Meister Hämmerleins genaues Aussehen ist unklar, da keine einzige Puppe erhalten geblieben ist.²⁵ Gaby Mortan geht allerdings davon aus, dass sein Äußeres angelehnt an seinen Namen war und er demnach wie ein kleiner Teufel ausgesehen hat.²⁶ Diese Beschreibung ist sehr vage und kaum nachvollziehbar, zumal sie im Kontext der Zeit und der daraus resultierenden unterschiedlichen Teufelsbilder gesehen werden muss.

Der Meister Hämmerlein weist Charaktereigenschaften von vier verschiedenen Typen auf, vom Teufel, Knecht, Bauern und Narren. Die Teufelsgestalt wurde, wie im Personentheater der Harlekin, dessen Kennzeichen unter anderem eine Maske war, auch mit einer solchen ausgestattet.²⁷ Johann Leonhard Frisch (1666-1743) beschreibt diese Maske im 1741 erschienenen „Teutsch-Lateinischen Wörterbuch“ als „*abscheuliches Larvengesicht*“.²⁸

²⁵ Vgl. Minuth. S. 26-27.

²⁶ Vgl. Mortan. S. 24.

²⁷ Vgl. Minuth. S. 25.

²⁸ Frisch, Johann Leonhard: *Teutsch-Lateinisches Wörterbuch*. Berlin: Nicolai, 1741. Zitiert nach Minuth. S. 25.

Aber auch die Charakterzüge des Knechts kommen zum Tragen. Dieser ist ebenfalls alles andere als eine angenehme Person. Zu seinen Charaktereigenschaften gehören: Eitelkeit, Geilheit und Gefräßigkeit.

„Man kennt ihn [den Knecht] als munteren, sorglosen Burschen, der jedem einen Streich zu spielen sucht, sich über alles lustig macht, Witze und Späße anbringt, wo es möglich ist. Er lebt nach dem Lustprinzip, verstrickt sich in Liebesangelegenheiten und prügelt sich sogar mit seinem Herrn. Der Knecht ist eine Gestalt, die auch im täglichen Leben oft vorkam und deshalb allen Zuschauern vor Augen stand.“²⁹

Auch der Bauer war im Wesen des Meister Hämmerleins fix verankert. Diese Figur wiederholte zumeist wörtlich die Witze und Späße des Knechts. So wurde eine eigene sprachliche Komik geschaffen, welche besonders beliebt beim Publikum war.

Zuletzt möchte ich auf die Figur des Narren eingehen, die der Meister Hämmerlein ebenfalls verkörperte. Es handelt sich hierbei um den Narrentypus, der seinen Ursprung in dem Fastnachtsspiel hat. Dieses ist ein Teil der Fastnacht. Zu Beginn dieses Brauches bildete Nürnberg das Zentrum der Fastnachtsspiele. Dort wurde das erste dieser Art bereits im 15. Jahrhundert abgehalten. Zunächst bestanden die Texte noch aus sexuellen und fäkalischen Witzen, was sich jedoch bald darauf änderte, sodass das Fastnachtsspiel auch einen weniger derben Charakter bekam.³⁰ Es fand große Beliebtheit unter der Bevölkerung. Es kristallisierte sich die lustige Figur heraus, die „Narrenfreiheit“ besaß und für jeden Spaß zur Verfügung stand.

Obwohl die Kirche Narreteien und Possenspiele erlaubte, war ihre Einstellung zum Narren immer ambivalent. Er war starker Kritik von Seiten der katholischen Kirche ausgesetzt, und sie berief sich dabei unter anderem auf Psalm 52 der Bibel, in welchem geschrieben steht: *„Der Narr sprach in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott“.*

Der Narr wurde somit als ungläubig dargestellt.

Optisch waren die Narren leicht an ihren spitzen Schnabelschuhen, kleinen Glöckchen und Eselsohrenkappen zu erkennen. Außerdem trugen sie Fuchsschwänze oder Hahnenfedern und

²⁹ Minuth. S. 26.

³⁰ Vgl. Michael, Wolfgang F.: „Fastnachtsspiele“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensemble*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 347-348.

eine Narrenkeule. Die Stimme wurde mit einer Zungenpfeife erzeugt.³¹

Zum Ende des 16. Jahrhunderts verschwand der Meister Hämmerlein allmählich von der Puppentheaterbühne. Schriftsteller Gotthard Feustel sieht den Grund in seinem diabolischen Charakter, mit welchem sich die Bevölkerung nicht länger identifizieren konnte.³²

Dies mag zum einen stimmen, aber auch das Aufkommen der Commedia dell'Arte, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in weiten Teile Europas zu sehen war, kann mit als Grund gesehen werden, dass Meister Hämmerlein als lustige Figur immer mehr von der Puppentheaterbühne verdrängt und letztendlich ganz abgelöst wurde.

3.2.2 Der Pulcinella in der Commedia dell'Arte

Die Commedia dell'Arte übte sehr großen Einfluss auf die Geschichte des Puppentheaters aus. Ingrid Ramm-Bonwitt stellt hierzu fest:

„Die Commedia dell'arte (sic!) und das Figurentheater, zwei völlig verschiedene Theaterformen, standen sich näher, als zu vermuten wäre. Wie die Maskenfiguren der Commedia Typenfiguren darstellen, die in den verschiedenen Situationen erwartungsgemäß reagieren, bleiben die Puppen immer gleich und werden so zu einem Symbol. Sie zeigen nicht den Haß (sic!), den Zorn, die Liebe, den Geiz, die Dummheit oder die Verschlagenheit, sondern sind selbst alle diese Eigenschaften...“³³

Die Hauptverbindung zwischen Commedia dell'Arte und dem Puppentheater stellt jedoch die lustige Figur, der bereits erwähnte Zanni, dar. Einer dieser Zannis hieß Arlecchino, welcher eine bedeutende Wandlung durchmachte. Er entwickelte sich vom diabolischen Höllengesellen zur Dienerfigur in der Commedia dell'Arte. Dort angekommen, war der Arlecchino gekennzeichnet durch seine positive-naive Weltanschauung und die Nähe von

³¹ Die Zungenpfeife besteht aus zwei kleinen Metallplättchen, die mit einem Faden umwickelt sind. Durch die Metallplättchen wird beim Sprechen die Luft hindurchgepresst. So entsteht eine quietschende, hohe schrille Stimme. Sie wurde mitunter auch dafür verwendet, strenge Zensur und Sprechverbote zu umgehen. Auch heute noch wird die Stimme der lustigen Figur in England, Rumänien, Katalonien und Neapel mit diesem Hilfsmittel erzeugt. (Purschke, 1984. S. 52.)

³² Vgl. Feustel. S. 63.

³³ Ramm-Bonwitt, 1977. S. 16.

Weinen und Lachen. Zu seinen großen Leidenschaften gehörten das Essen, Trinken und die Frauen.³⁴

Aus dem Arlecchino, der angelehnt an den dämonischen „Herlequin“ noch eine schwarze Maske und einen Schwanz trug, entwickelte sich im 16. Jahrhundert der Pulcinella (Abb.3.), dessen Markenzeichen weit weniger dämonisch und viel charakteristischer für die lustige Figur war. So kennzeichnete sein Äußeres, wie üblich für die lustige Figur, der Buckel und die lange Nase. Die schwarze Halbmaske blieb ihm, als Erbe vom Arlecchino, jedoch erhalten.³⁵ Außerdem war für diese Figur das weiße Gewand, welches mit weißem Barett oder Spitzmütze ausgestattet war, kennzeichnend.

Die Figur des Pulcinella, was übersetzt „Hühnchen“ bedeutet³⁶, entstand Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien und erreichte bis zum 17. Jahrhundert ganz Europa. Von Italien aus gelangte sie nach Frankreich, wo sie am erfolgreichsten war und unter dem Namen Polichinelle zu Ruhm gelangte. In Deutschland nannte man sie außerdem Putschnelle oder Borzenelle. In England wurde sie zum Punchinello, woraus sich der Punch, welcher im folgenden Kapitel beleuchtet wird, entwickelte. In Österreich kann der Pulcinella Mitte des 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Er hörte hier zumeist auf den Namen Wurstel.³⁷

Pulcinella ist für die Entwicklung des Puppentheaters sehr wichtig und hat die Geschichte der lustigen Figur in eben diesem nachhaltig beeinflusst. Ingrid Ramm-Bonwitt bezeichnet den Pucicella sogar als Stammvater der europäischen Spaßmacher im Puppentheater.³⁸ Mit dem dämonischen Lustigmacher, wie dem Meister Hämmerlein, war es nun vorbei, auch wenn der Pulcinella einige schlechte Charakterzüge seiner Vorgänger durchaus übernommen hatte. Zudem waren seine bäuerlichen Züge stark ausgeprägt.

Überdies *„[...] ist [er] faul, angeberisch, gefräßig, egozentrisch, streitsüchtig, unberechenbar, gerissen, unverschämt, eifersüchtig, sentimental, dickfellig und besitzt ein freches Mundwerk. Er hat eine fatalistische Philosophie: nichts kann ihn berühren. Sein Geheimnis besteht darin, alles allen zu erzählen. Trotz seiner wenig imponierenden äußeren Erscheinung gelingt es ihm jedoch stets, beim schönen Geschlecht Erfolge zu erzielen.“*³⁹

³⁴ Vgl. Ramm Bonwitt, 1997. S. 87-88.

³⁵ Vgl. Feustel. S. 65.

³⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, 1997. S. 99.

³⁷ Vgl. Purschke, 1984. S. 51.

³⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, 1997. S. 105.

³⁹ Ebenda. S. 101.

Otto G. Schindler vergleicht den italienischen Pulcinella bereits direkt mit dem Kasperl:

*„Die Geschichte der Kasperl-Figur erinnert natürlich lebhaft an die des italienischen Pulcinella, und in der Tat können vom Kasperl des Alt-Wiener Volkstheaters zahlreiche Verbindungslinien zu den komischen Maskenfiguren der italienischen Commedia'dell arte gezogen werden.“*⁴⁰

In Frankreich und England bekam Polichinelle bzw. Punch dann neben dem Buckel einen großen Bauch hinzu. Weiters trugen die Figuren in diesen beiden Ländern auch andere Kostüme und Kopfbedeckungen. In den übrigen Ländern, wie in Italien, verschwand der Buckel nach und nach. Genauso verhielt es sich mit der weißen Spitzmütze, die sich mit der Zeit veränderte. Einzig die krumme Nase blieb bestehen.⁴¹

Das Puppentheater übernahm das äußere Erscheinungsbild des Pulcinella, seine Kleidung jedoch wandelte sich und wurde immer bunter.⁴²

Aber auch andere Parallelen gab es zwischen den einzelnen Pulcinella Typen. So glichen sich auch die Nebenfiguren sehr. So gab es zumeist seine Frau, den Hauswirt, den Büttel, was so viel wie Polizist oder Ordnungshüter bedeutet, den Tod, den Teufel, den Henker, ein Hundeungeheuer, das sich später zum Krokodil verwandelte, ein Wickelkind und oft einen Langhals. Aber nicht nur die Figuren, auch die Geschichten, die gespielt wurden, hatten oftmals einen ähnlichen Inhalt.

Eine wichtige Szene, die in jedem Land des Öfteren zur Aufführung kam, war jene, in der Pulcinella das Wickelkind zum Fenster hinaus ins Publikum warf.

In der Literatur wird vermutet, dass das Wickelkind einmal unbeabsichtigt aus dem Fenster fiel und dies derart großen Beifall hervorrief, dass diese Szene in den Spielplan integriert wurde.⁴³ Italien ist das einzige Land, in dem diese Szene unbekannt ist. Laut italienischen Puppenspielhistorikern liegt dies daran, dass das italienische Puppentheater, im Gegensatz zum übrigen Europa, harmlosere Inhalte hatte.⁴⁴

⁴⁰ Schindler, Otto G.: „Von Arlecchino zu Kasperl- Commedia dell'Arte in Österreich“. In: Mahlzahl-Wallnig, Brigitte/Meriggi, Marco (Hg.): *Österreichisches Italien – italienisches Österreich*. Wien: Verlag der österreichischen akademischen Wissenschaften, 1999. S. 571-589. Hier: S. 572.

⁴¹ Vgl. Purschke, 1984. S. 51.

⁴² Vgl. Minuth. S. 42.

⁴³ Vgl. Ebenda. S. 35.

⁴⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, 2000. S. 49.

In einer weiteren Szene desselben Stückes überredet Pulcinella den Henker dazu, ihm zu zeigen, wie man den Kopf in die Schlinge stecken muss, um dann den Henker aufzuhängen. Das Handpuppenspiel lebte von diesen spektakulären Gewalttätigkeiten.

3.2.2.1 Der Punch

Im folgenden Kapitel wird auf den englischen Pulcinella, welcher den Namen Punch (Abb.4 und Abb.5) trägt, genauer eingegangen. Er zählt wohl zu den grausamsten der Pulcinella-Varianten und es kann vermutet werden, dass er genau aus diesem Grund auch zu großer Beliebtheit gelangte. Besonders im 18. Jahrhundert konnte er als Marionette eine große Popularität verbuchen. Das englische Marionettenspiel büßte allerdings gegen Ende des 18. Jahrhunderts viele Anhänger ein, und in der Folge wurde der Punch als Figur des Handpuppenspiels eingesetzt, wo er schnell beliebt wurde.

Punch hat sich in der damaligen Form bis heute erhalten. Gründe hierfür sind vielleicht, dass sich Punch, neben den Einflüssen des Pulcinella, auch aus der dämonisch-komischen Figur „the Vice“ entwickelt hat, die bereits im englischen Mysterienspiel des 15. Jahrhunderts eine Rolle spielte.

Es handelt sich bei Punch um einen, wie Minuth schreibt, derben und aggressiven Scherzbold.⁴⁵ Er schlägt seine Ehefrau Judy tot, sein Baby wirft er aus dem Fenster (Abb.6).

Um Punch im Kontext seiner ganzen Grausamkeit begreifen zu können, wird im Folgenden eine Textpassage zitiert. Diese stammt aus einem 1985 erschienen Katalog zur Ausstellung „Comedy Characters“ des Brighton Museums und wurde nach historischen Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert gestaltet:

„PUNCH: Hallo, Ladies und Gentlemen, wie geht es?

(Er tauscht Grüße mit dem Publikum aus.)

Wollt ihr mein Weib sehen? Judy! Judy!

JUDY: Mister Punch! Ich muß (sic!) einkaufen gehen, würden Sie bitte so lange auf mein Baby aufpassen, bis ich wieder da bin? (Sie bringt ihm das Baby und geht ab.)

BABY: Ow...ow...ow!

Punch: Sei still, mein kleiner Liebling!

BABY: Ow...ow..ow!

PUNCH: Still, du kleiner Lump!

BABY: Ow...ow...ow!

PUNCH: Scher dich hinaus, du kleines scheußliches Luder!

⁴⁵ Vgl. Minuth. S.33.

(Er wirft das Baby aus der Bude.)
 JUDY: (tritt auf) Wo ist mein Baby?
 PUNCH: Das Baby?
 JUDY: Ja, das Baby!
 PUNCH: Das ist gegangen.
 JUDY: Gegangen? Wohin?
 PUNCH: Zum Fenster hinaus! Hast du es nicht gesehen?
 JUDY: Du hast es aus dem Fenster geworfen! Oh du grausamer, herzloser Mensch! Da hast du! (Sie schlägt ihn mit dem Stock). Und da!
 PUNCH: Und da! Und da! (Er schlägt Judy mit einem Stock.)
 Und da! Und da! (Judy fällt tot auf die Spielleiste).⁴⁶

Punch erschlägt anschließend auch noch den Polizisten, der kommt, um ihn zu verhaften. Eine weitere Version beinhaltet, dass der Polizist nicht bloß erschlagen, sondern durch den Fleischwolf gedreht wird. In manchen Stücken tritt auch eine weitere Figur, ein Clown auf, welcher Punch hilft, die Leichen zu beseitigen.

Unter den Zuschauern sehr beliebt war außerdem ein Hund namens Toby. Dieser war am Beginn des 19. Jahrhunderts noch ein lebendiger Hund, der Punch an der Nase packte und sonst ruhig auf der Spielleiste lag. Im Laufe der Zeit wurden die lebendigen Hunde jedoch durch Hundepuppen ersetzt.⁴⁷

Kennzeichnend für die äußere Erscheinung Punchs sind seine große Nase und sein großes Kinn, die im Laufe der Zeit so groß wurden, dass sie beinahe zusammenstießen. Außerdem erwähnenswert ist, dass seine Ehefrau Judy ganz ähnliche Gesichtszüge aufweist. Die Figur mit Bauch und Buckel ist der des Polcinella sehr ähnlich.

Die Bedeutung der Punch Figur wird in der Literatur unterschiedlich eingeschätzt. So erkennt der Puppenspielhistoriker Robert Leach, nach Henryk Jurkowski, in den „Punch and Judy“-Shows einen Kampf der Geschlechterrollen. Eine Vielzahl anderer Forscher, schreibt Jurkowski, sind wiederum der Meinung, dass die „Punch and Judy“-Show als Reaktion der Bevölkerung auf die viktorianische Herrschaft gesehen werden kann.⁴⁸ Johannes Minuths Meinung zu Punch weicht von dieser Stellungnahme allerdings völlig ab. Er schreibt:

„Man könnte Punch als moral-, und skrupellosen Egoisten bezeichnen, man könnte in Punch auch eine freiheitsliebende Person sehen, die sich familiären und gesellschaftlichen Zwängen widersetzt.“⁴⁹

⁴⁶ Zitiert nach Feustel. S. 66-67.

⁴⁷ Vgl. Minuth. S.35-36.

⁴⁸ Vgl. Jurkowski. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff, 1994. S. 61-73. Hier: S. 65.

⁴⁹ Minuth. S. 38.

Und, indem er sich auf den Puppenspielhistoriker Speaight bezieht, meint er:

*„Punch befreite unser inneres Gewissen von primitiven verborgenen und unterdrückten Aggressionen und befriedigt tiefsitzende Instinkte der menschlichen Natur, was sich dann im befreienden Lachen Luft mache. Dies kleine Drama habe immer als kathartische Kraft auf die Gesellschaft eingewirkt.“*⁵⁰

Der folgenden Abschnitt wird einer aktuellen „Punch and Judy“-Show gewidmet, da im Laufe der Recherche die Frage aufkam, wie die laut Jurkowski „brutalste der lustigen Figuren“⁵¹ nun mit denselben Texten sowohl im Erwachsenen- als auch im Kindertheater tätig sein kann.

3.2.2.2 Beschreibung bzw. Analyse einer aktuellen „Punch and Judy-Show“⁵²

Der in Großbritannien sehr bekannte Puppenspieler Bryan Clarke (geb. 1953) gibt an, dass etwa so viele Erwachsene wie Kinder seine Stücke ansehen.⁵³ Die Gründe werden im Folgenden kurz zusammengefasst. Die „Punch and Judy Show“, die zur Analyse herangezogen wird, stammt von dem „Norwich Puppet Theatre“. Zu Beginn betritt Bryan Clarke die Bühne und stellt sich vor, bevor er hinter die Handpuppenbühne geht, um sein Spiel zu beginnen. Dies wäre im traditionellen österreichischen Kasperltheater eher ungewöhnlich, da den Kindern die Illusion geraubt würde. Weiters unterbricht er das Handpuppenstück und kommt mit dem Kopf und schließlich noch ein weiteres Mal ganz hervor, um dem Publikum Anweisungen zu geben, wie es sich zu verhalten habe.

Im Gegensatz zum Kasperl ist der Punch eine sexuelle Person, welche seine Frau auf der Bühne küsst, aber anzumerken ist trotzdem, dass er eine sehr hohe schrille Stimme hat, während Judy mit einer tiefen Stimme spricht. Dies infantilisiert die Figur des Punch von Seiten des Betrachters. In diesem Stück ist die oben zitierte originale Handlungslinie erhalten geblieben. Judy bittet den Punch, auf das Baby aufzupassen. Punch setzt sich auf das laut schreiende Baby und kommentiert das mit den Worten, dass er ein „Babysitter“ sei. Anschließend wirft er das Baby die Treppe hinunter, erschlägt Judy, den herbeieilenden

⁵⁰ Ebenda. S.38.

⁵¹ Vgl. Jurkowski. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff, 1994. S. 61-73. Hier: S. 65.

⁵² http://www.thepjf/history_of_punch_and_judy.com.html, 27.05.2013.

⁵³ Vgl. Ramm-Bonwitt, 1999. S. 118.

Polizisten und eine weitere Person. Gegen Ende des Stückes wird Punch, nach einem Zwischenspiel, mit Tod und Teufel konfrontiert.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass man beim Betrachten dieses Stückes, Punch nicht wirklich als gefährlich oder böse einstuft, da er ein kindliches Gemüt hat, was die Schandtaten wieder aufwiegt. Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob dem immer so war und ob dieses Phänomen vielleicht die Popularität des Punch über Jahrhunderte ausmacht. Dorothea Hareter schreibt in ihrer Diplomarbeit über das Gute und Böse im Kasperltheater, wobei sie hierzu die Schrift des Fürsten Hermann Pückler-Muskau⁵⁴ (1785-1871) wiedergibt:

*„Fürst Hermann Pückler-Muskau beschreibt Punch als jemanden, der Zitronen und Zucker in sich hat, stark, sauer und süß. Als vollendetsten Egoisten, welchen die Erde trägt“.*⁵⁵

Diese Beschreibung trifft das oben genannte Phänomen ganz gut. Nichtsdestotrotz kann man davon ausgehen, dass die „Punch and Judy-Show“ für Kinder eher ungeeignet ist, nicht ausschließlich aufgrund der dargebotenen Gewalt, sondern weil sie auf Handlungssträngen basiert, die Kinder unmöglich begreifen können. Die Figuren werden nicht wie beim Kasperltheater eingeführt, sondern sind plötzlich da. Zudem ist festzuhalten, dass hier, im Gegensatz zum Kasperltheater im deutschsprachigen Raum, im Laufe der Zeit keine Infantilisierung und Pädagogisierung der lustigen Figur stattgefunden hat oder zumindest nicht in dem Ausmaß, wie dies im deutschsprachigen Raum der Fall war. Die Theatertexte des „Norwich Puppet Theatre“ und ihre Umsetzung blieben, zumindest im Groben, erhalten. Das Publikum änderte sich insofern, dass Kinder zugelassen wurden. Unter den Erwachsenen haben diese Shows bis heute nicht an Beliebtheit verloren.

⁵⁴ Fürst Hermann Pückler-Muskau war ein preußischer Offizier und Schriftsteller.

⁵⁵ Vgl. Hareter, Dorothea: *Das Gute und Böse im Kasperltheater*. Wien: Diplomarbeit, 1997. S. 33.

3.2.3 Der Jahrmarktskasperl

Der Jahrmarktskasperl (Abb.7) entwickelte sich Anfang des 19. Jahrhunderts, wie der Name bereits erkennen lässt, auf den Jahrmärkten als Unterhaltungsfigur für die breite Masse. Der Jahrmarktskasperl ist der direkte Vorfahre unserer heutigen Kasperlfigur.

Woher der Name Kasper oder Kasperl stammt ist stark umstritten. Johann Georg Geißelbrecht⁵⁶ (1762-1826) gilt als einer der ersten, der diesen Ausdruck verwendet hat. Er nannte die von ihm geschaffene lustige Figur bereits um 1806 Casperl.⁵⁷

Eine weitere Theorie zur Herkunft des Namen Kasperl stellt Johannes Minuth auf. Er bringt den Begriff Kasperl in Zusammenhang mit den Heiligen Drei Königen. Dies ist insofern denkbar, da es im Mittelalter Dreikönigsspiele gab, die im 15. Jahrhundert durch possenhafte Szenen erweitert wurden, in denen der sogenannte Casper als lustige Figur fungierte.⁵⁸

Autor und Wissenschaftler Otto Rommel berichtet wiederum von den Stücken Philipp Hafners, welcher sogar noch vor Geißelbrecht den Terminus Kasper als lustige Figur verwendet hat.⁵⁹

Es ist nicht eindeutig belegbar, woher der Name Kasper oder Kasperl, wie im österreichischen Sprachgebrauch üblich, tatsächlich stammt. Johannes Minuths Erklärung scheint am schlüssigsten, da ab dem 6. Jahrhundert der Volksmund die drei Könige mit Namen bedachte, und es ist durchaus denkbar, dass sich die Benennung der lustigen Figur von einem dieser Namen hergeleitet hat.

Tatsache ist auch, dass im 18. und 19. Jahrhundert eine Vielzahl von lustigen Figuren entstanden sind, die alle unter demselben Namen auftraten.

Im Allgemeinen handelte es sich bei den Stücken des Jahrmarktskasperls um ein volksverbundenes Puppenspiel, welches durchaus politischen Charakter aufwies. So schreibt Ingrid Ramm Bonwitt:

„Kasper setzte sich gegen die Vertreter der bürgerlichen Herrschaftsstruktur durch und artikulierte damit jene Sehnsüchte, die viele der Arbeiter, Angestellten und anderen Volksschichten empfanden. Gleichzeitig vertrat der Kasper aber auch Positionen der Herrschenden [...] Sein Spieler mußte (sic!) auf dem Jahrmarkt bestehen, um sich und seine

⁵⁶ Johann Georg Geißelbrecht war ein deutscher Marionettenspieler, welcher vor allem durch seine Marionetten-Faust-Stücke große Bekanntheit erlangte.

⁵⁷ Vgl. Taube. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff, 1994. S.39-58. Hier: S. 41.

⁵⁸ Vgl. Minuth. S. 50.

⁵⁹ Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Schroll, 1952. S. 428.

Familie zu ernähren, und das hieß, möglichst so zu spielen, daß (sic!) man alle Klassen und Schichten, vom Tagelöhner bis zum Adel ansprach, denn auf den Märkten amüsierten sich eben nicht nur die unteren Volksschichten.“⁶⁰

Kennzeichnend für den Jahrmarktskasperl war außerdem die Präsenz eines lebendigen Tieres auf der Spielleiste. Von „Mitspiel“ kann hier allerdings nicht die Rede sein, da die Rolle des Tieres passiv angelegt und als weitere Attraktion gedacht war.

In Frankreich handelte es sich um eine Katze, in England um einen Hund und in Österreich um ein Kaninchen. Woher diese Tradition stammt ist nicht bekannt.

Das traditionelle Jahrmarktspiel beinhaltet allerdings auch einige typische Spielelemente. Diese sind, wie Olaf Bernstengel beschreibt:

„(...) das Pendeln des Beines über der Spielleiste; das Auffangen des Beines mit den Händen und das folgende entschlossene Vorgehen gegen den Gegner, das Stoßen mit seinem eigenen Körperteil, das dem Gebrauch der Pritsche vorausgeht; Kreisen mit der Zipfelmütze; Schlafen auf einem Fellknäuel, das sich als Teufel entpuppt; unbedachte Drehungen mit der Pritsche die Unschuldige trifft; überraschendes Auftauchen an unverhofften Stellen; Suggestivfragen an das Publikum; das Erzählen von Handlungen anstelle des Erspiels.“⁶¹

In Österreich, genauer gesagt im Wien jener Zeit, war der Wurstelprater, ein Teil des Wiener Praters, sehr beliebt. In diesem standen mehrere Puppenbühnen, die Kasperltheateraufführungen im Programm hatten. Es ist belegt, dass bereits im 17. Jahrhundert Handpuppentheateraufführungen stattfanden.⁶² Wie diese genau ausgesehen haben ist jedoch nicht bekannt. Fest steht allerdings, dass den Puppenspielern, aufgrund ihrer kritischen Kommentare gegen die Obrigkeit, im Jahre 1838 ein Sprechverbot auferlegt wurde. Der Kasperl verlor seine Sprache. Hans Richard Purschke kommentiert dies mit folgenden Worten:

„Nach dem Gebimmel der Glocke war hierauf nur noch das Dröhnen der Bratpfanne auf den Puppenköpfen und das krächzende Kichern des Wurstel zu hören.“⁶³

⁶⁰ Ramm-Bonwitt, 2000. S. 75.

⁶¹ Bernstengel, Olaf: „Kasper & Co. Ein Stickwort-Lexikon“. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel.* Frankfurt am Main: Nold, 1994. S.173-194. Hier: S. 182.

⁶² Vgl. Mortan. S. 95.

⁶³ Purschke, 1984.S. 5-6.

Das letzte dokumentierte Sprechverbot galt 1921 für ein Puppentheater im Prater. Ob dieses Sprechverbot auch das Sprechen mit einer Zungenpfeife einschließt, ist umstritten.

Der Schriftsteller Felix Salten beschreibt in einer anschaulichen Darstellung ein Kasperlspiel um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert:

„Kling, kling, kling! Kasperl erscheint, er schwingt eine Glocke, die so groß ist wie er selber. Die Kinder bleiben stehen und lachen. Da ist gleich Beginn der Vorstellung und das Stück wird aufgeführt, das so alt ist wie das Volkslied. Kasperl läutet, fährt hurtig auf der Bühne umher, schüttelt den Kopf, verneigt sich, klatscht in die Hände. Sogleich kommt seine Frau, Kasperl umarmt sie, sie küssen sich und pressen Brust an Brust so fest, daß (sic!) sie hin und her wackeln [...].“⁶⁴

⁶⁴ Salten, Felix: „Der Wurstel im Prater“. In: Purschke, Hans Richard: *Das allerzierlichste Theater*. München: Heimeran, 1986. S.170-171. Hier: S. 170.

4 Die lustige Figur im Personentheater

4.1. Der Pickelhäring

Der Pickelhäring (Abb.8) stellt die, im 16. Jahrhundert erstmals nachgewiesene, populäre lustige Figur der englischen Komödiantentruppe dar, die später auch auf der Marionettenbühne auftrat.

Der Name Pickelhäring hat, so wie auch die Bezeichnung für den Hanswurst, einen Bezug zum Essen. Pickel kann von Pökel, einem getrockneten Fisch, hergeleitet werden. Der Begriff Pickelhäring bildet den Überbegriff für weitere Figuren, die sich in den Spieltexten jener Zeit wiederfinden. Auffällig bei ihrer Namensgebung ist, ebenso wie beim Pickelhäring, der erwähnte Bezug zu Speisen. Beispiele hierfür sind Hans Supp, Potage und Knappkäse, um nur einige zu nennen.

Bedingt durch die Wanderbühnen fand ein reger kultureller Austausch innerhalb der europäischen Länder statt. So kam es dazu, dass die lustige Figur des Personentheaters mit der lustigen Figur auf der Puppentheaterbühne Ähnlichkeit aufwies. Ihre hervorstechendsten äußerlichen Merkmale waren, wie bereits erwähnt, der kahle Kopf und der dicke Bauch. Der Ursprung des Bauches lag in ihrer Gefräßigkeit, einer Eigenschaft, die alle Figuren teilten.⁶⁵

Das Kostüm des Pickelhärings wurde oft geändert, wies aber immer „lächerliche“ Elemente auf. So trug er beispielsweise große Schuhe, die so locker saßen, dass er sie seinem Spielpartner entgegen schleudern konnte.⁶⁶

Die Aufgabe des Pickelhärings auf der Bühne bestand darin, einzelne Rüpel Szenen zu kommentieren. Er fungierte hierbei als Dolmetscher und wie Gerhard Scheit meint,

„[...] nicht nur in lokaler, sondern auch in sozialer Hinsicht; seine theaterpraktische Bedeutung lag zunächst einmal darin, die Handlung jenen zu erklären, die sie nicht verstanden, weil sie zu ungebildet waren oder weil die Sprache der Haupt- und Staatsaktionen⁶⁷ nicht die ihre war. Er stellte die hohen Personen vor, beschrieb ihre

⁶⁵ Vgl. Feustel. S. 63.

⁶⁶ Vgl. Rommel, 1952. S.175.

⁶⁷ Bezeichnung der Stücke der englischen und deutschen Komödiantentruppen von Ende des 17. bis Anfang 18. Jhd. Die Hauptaktion bezeichnet den ersten Teil, im Gegensatz zum possenhaften Nachspiel, der Staatsaktion, welche sich dem historischen oder politischen Stoff widmet. Das Repertoire bestand meist aus Bearbeitungen ausländischer und deutscher Barockstücke, sowie französischer und spanischer Tragikomödien oder Opern, deren Umsetzung zumeist sehr blutrünstig war. (Vgl. Schneilin, Gérard: „Haupt- und Staatsaktion“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S.S.411)

Herkunft, ihr Vorhaben, repetierte nicht selten das bereits Geschehene. Er legte den Faden aus im Labyrinth der höfischen Intrigen. ⁶⁸

Wilhelm Wackernagel schreibt dem Pickelhäring noch eine weitere Aufgabe zu. Der Pickelhäring hat in der Regel mit der Handlung nur wenig zu tun. Oft steigt er aus dieser auch völlig aus und spricht mit den Zuschauern. Wackernagel schreibt hierzu:

„Er ist die Mittelsperson zwischen dem producierenden (sic!) Dichter und dem reproducierenden (sic!) Publicum (sic!) und führt mitten in der Handlung für beide das Wort. ⁶⁹

Die besondere Komik entsteht aber aus dem Kontrast, der beispielsweise erkennbar ist, wenn der Pickelhäring und der „Printz“, also Herr und Diener gleichzeitig ihren Damen begegnen und so eine Parallelkomik entsteht, wie folgendes Beispiel zeigt:

*„PRINTZ: O himmel (sic!), welch eine Dam!
PICKELHÄRING: O hell welch ein schönes mensch (sic!)!
PRINTZ: Was war das für ein gesicht (sic!)?
PICKELHÄRING: Was war das für eine gosche (sic!)?
PRINTZ: Welch (sic!) ein wol (sic!)formierter leib (sic!)?
PICKELHÄRING: Welch (sic!) ein wol (sic!) proportionierter arsch (sic!)?
PRINTZ: Ich glaube Pickelhäring du bist verliebt.
PICKELHÄRING: Ich glaube Printz (sic!) ihr seyt (sic!) verschammeriert (sic!)“.* ⁷⁰

Die Streitereien eskalieren nicht. Auch wenn es durchaus vorkommt, dass der Pickelhäring verbal ausfällig wird und ihm so manches Schimpfwort entkommt, findet kein offener Konflikt statt. Es kommt nicht zu Gewalt. Der Pickelhäring hat, so frech er auch spricht, trotzdem Respekt vor der Obrigkeit.

Ein „*Schweig!*“ von Seiten des Königs genügt, um ihn zum Schweigen zu bringen. ⁷¹

Das Kostüm des Pickelhärings unterschied sich von Darsteller zu Darsteller. Fakt ist, dass er immer ein lustig aussehendes Kostüm, passend zu seiner Rolle, getragen hat. Zum Beispiel wird von einem Pickelhäring berichtet, der einen gelb-roten sehr kurzen Mantel trug.

⁶⁸ Scheit, 1995. S. 32.

⁶⁹ Sieber, Ludwig (Hg.)/Wackernagel, Wilhelm: *Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1906. S. 223.

⁷⁰ Blümel, Christoph: „Der Jude von Venetien“ (Seitenzahlen unbekannt). Zitiert nach Flemming Willi (Hg.): *Das Schauspiel der Wanderbühne*. Leipzig: Reclam, 1931. S. 223.

⁷¹ Vgl. Scheit. S. 33.

Dieser Mantel war außerdem mit einem Papierkragen und einer Schlafhaube, die man über die Ohren ziehen konnte, ausgestattet.⁷²

4.2 Der Hanswurst

Der Ursprung des Hanswursts bildete, wie schon erwähnt, die Figur des Pulcinella in der Commedia dell'Arte. Der Pulcinella kam in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Österreich und wurde hier vorerst als Wurstl bezeichnet und entwickelte sich im 18. Jahrhundert zum Hanswurst, zur lustigen Figur des Personentheaters, die sich für die Entwicklung des Kasperls als essentiell erwiesen hat.

Auch er fand seinen Aufführungsort in den Haupt- und Staatsaktionen. Es handelte sich hierbei, wie bereits erwähnt, um Stücke sehr blutigen Inhalts, wie Ulrike Dembski beschreibt:

„Es sind Köpfe abgeschnitten worden, es wurde getötet. Mord und Todschatz war auf der Bühne. Und der Hanswurst war der, der die Handlung ununterbrochen unterbrochen hat; ja, er ist gekommen auf die Bühne, hat mit dem Publikum gesprochen, hat seine ordinären und sehr obszönen Witze gemacht.“⁷³

Während der Pickelhäring, wie bereits beschrieben, sprachlich übersetzte, war Hanswurst in sozialer Hinsicht als Dolmetscher tätig. Seine Aufgabe bestand darin, die Sachverhalte offensichtlich zu machen und das Dargestellte jenen zu erklären, die es nicht verstanden. Aus diesem Grund wurde der Hanswurst unter Kaiser Joseph II. verboten. Doch dies änderte nichts daran, dass der Hanswurst große Popularität verbuchen konnte. Besonders populär war er in Wien.

„Als pfiffiger Dummkopf durfte Hanswurst den Wienern die Wahrheit ins Gesicht sagen, seine Auftritte waren von derben Eskapaden begleitet. Hanswurst war ein Vertreter der Unterklasse und handelte mit Hausverstand; er sprach den einfachen Menschen aus dem Herzen. Weniger beliebt war Hanswurst bei den Behörden, denn seine Stegreifbemerkungen waren ziemlich freizügig, auch verurteilten sie die Unanständigkeit Hanswursts: Eine derb-

⁷² Vgl. Purschke, 1984. S. 64-65.

⁷³ Ö1 Sendereihe: Leporello: *Der lustige Rebell*, 14.7.1997.

komische Wirkung geht vom ordinären Witz aus. Hans Wurst bekennt sich rückhaltlos zur animalischen Seite des Lebens.“⁷⁴

Prägend für diese Entwicklung war Josef Anton Stranitzky⁷⁵ (1676-1726), der den Hanswurst seit 1708 auf der Personentheaterbühne selbst verkörperte sowie im Marionettentheater spielte. Stranitzkys Hanswurst (Abb.9) war ein junger Bursche voller ungeheurer Grobheiten aber mit viel Lebensfreude versehen, der seine Auftritte stets im Kostüm eines Salzburger Schweine- und Krautschneiders darbot. Interessant ist außerdem, dass viele seiner Sprüche aus den Fastnachtsspielen stammten.⁷⁶

Der Theaterforscher Otto Rommel schreibt 1949 über Stranitzkys Hanswurst:

„Er [Stranitzky] gab den kompromittierten Namen Pickelhäring auf und brachte die schon im 16. Jahrhundert belegte Bezeichnung Hanswurst wieder zu Ehren. Wie er seine Aufgabe als Komiker auffaßte (sic!), beweist die Tatsache, daß (sic!) er sich das Kostüm eines bäuerlichen Lustigmachers alpenländischer Prägung zurechtlegte. Da sich 12 Haupt- und Staatsaktionen erhalten haben, als deren Verfasser er betrachtet werden kann, so wissen wir, daß (sic!) er seiner Komik die Funktion gab, zwischen der hochgespannten heroisch-galanten Geistigkeit der barocken Haupt- und Staatsaktionen und dem gesund-natürlichen Empfinden einer noch vielfach ländlich gearteten Vorstadtbevölkerung zu vermitteln. Sein Erfolg war durchschlagend, denn seine Komik behauptete sich nicht nur in Wien bis zum Tode seines Nachfolgers Prehauser, sondern verbreitete sich durch die vielen Wanderbühnen, die sich nach dem Wiener Muster einrichteten, in ganz Deutschland. Er wurde ‚der Vater der deutschen Hanswürste‘.“⁷⁷

⁷⁴ Heilig, Katharina M.: *Kann man den Kasperl derschlag'n? Zur Genealogie der Kasperliade*. Wien: Diplomarbeit, 1998. S. 108.

⁷⁵ Joseph (auch Josef) Anton Stranitzky war ein salzburgischer Schauspieler und Puppenspieler und Begründer der deutschen Volkskomödie. Außerdem war er Verfasser einiger Haupt- und Staatsaktionen, von denen zwölf erhalten geblieben sind. Sie befinden sich in der österreichischen Nationalbibliothek. Er war verantwortlich dafür, dass der Hanswurst in Wien am Theater am Kärntnertor um 1708 große Erfolge und Popularität verbuchen konnte.

⁷⁶ Vgl. Sümegi. S. 9.

⁷⁷ Rommel, Otto/Tschulik, Werner (Hg.): *Lesebuch der Weltliteratur. Band 3*. Wien: Österreichischer Bundesverlag. 1949. S. 453-454.

Außerdem hatte Johann Baptiste Hilverding⁷⁸(1677-1721) einen nicht zu unterschätzenden Stellenwert inne. Er schuf die lustige Marionettenfigur „Kilian Brustfleck“, eine etwa 1,20 m große Figur, deren satirische Darstellung an einen steirischen Bauern erinnern sollte.⁷⁹

1702 spielten Stranitzky und Hilverding mit Georg Heinrich (bei Rommel auch Jakob) Naafzer in dessen Hütte am Wiener Judenplatz.⁸⁰ 1706 gingen Stranitzky und Hilverding auf gemeinsame Tournee nach Brünn. Auf dieser lehrte Hilverding Stranitzky das Marionettenspiel. Gemeinsam erhalten sie, noch im gleichen Jahr, eine Bude am Neuen Markt, wo sie sowohl Menschen- als auch Marionettentheater spielten. Die Bude musste jedoch ein Jahr später aus feuerpolizeilichen Gründen abgerissen werden.

Überdies hatte Stranitzky noch weitere Spielhütten, in denen er auch selbst als Hanswurst auftrat. Auch Hilverding hatte noch andere Berufe, die ihm die Existenz sicherten. Er verkaufte Brillen, Vergrößerungsgläser und Fernrohre.

Außerdem durften Stranitzkys Truppen ihre Stücke auch im Ballhaus in der Teinfaltgasse spielen, was jedoch auf Widerstände wegen nächtlicher Ruhestörung und Feuergefahr von Seiten der Hausbesitzer, darunter Aristokraten und ein Bischof, stieß. So musste die Gruppe ein Jahr später wieder ausziehen.

Im Jahre 1712, nach zwei Jahren Theaterverbot aufgrund der Pest und des Todes des Kaisers Joseph I., konnte Stranitzky endlich das vorhin erwähnte, eigentlich für italienische Komödianten erbaute, Theater am Kärntnertor bespielen. Von 1716 bis 1718 war Johann Baptist Hilverding ebenfalls als Pächter des Theaters am Kärntertor eingetragen. Hilverding und Stranitzky starben im Abstand von 5 Jahren, 1721 und 1726, in Wien.⁸¹

Stranitzkys Nachfolger am Kärntnertortheater wurde Gottfried Prehauser (1699-1769).

⁷⁸ Johann (auch Jean) Baptiste Hilverding ist der Nachkomme einer eingewanderten niederländischen Schaustellerfamilie und war ein enger Freund von Stranitzky. 1672 erhielt er die Konzession für Marionettenspiel in Wien. Er wird als der bedeutendste Marionettenspieler seiner Zeit wahrgenommen.

⁷⁹ Vgl. Heilig, S. 105.

⁸⁰ Vgl. Rommel, 1952. S. 200.

⁸¹ Purschke, 1984. S. 69-70.

4.3 Der Wandel der lustigen Figur auf der Personentheaterbühne

Nachdem es jahrhundertlang auf der Personentheaterbühne die lustige Figur erst in Form des Pickelhärings und anschließend als Hanswurst gegeben hat, verschwand diese im 18. Jahrhundert. Das war vor allem dem Einfluss des Gelehrten Johann Christoph Gottsched (1700-1766), welcher sich sehr für die Deutlichkeit und Verständlichkeit in Sprache und Dichtung einsetzte, und der Leiterin der berühmten Komödianten-Truppe und Schauspielerin Friederike Caroline Neuber (1697-1760), „die Neuberin“ genannt, zuzuschreiben. Gottsched war ein Verfechter der Literatur und wollte das Personentheater von der lustigen Figur lösen, da sie seiner Meinung nach die Einheit und Wirkung des ernstesten Theaters zerstörte. Es kam sogar soweit, dass er die „Hanswurstiaden“, wie er sie nannte, verbieten lassen wollte.

1737 reagierte Friederike Caroline Neuber und verbannte die lustige Figur aus ihrer Theaterbude in Leipzig. Die Schauspieler widmeten sich von da an dem künstlerischen Theater.⁸⁴ S. Fischer-Fabian beschreibt die Absichten der beiden mit folgenden Worten:

„Nach dem Vorbild des französischen Klassizismus erstrebte er (Gottsched) eine ebenbürtige deutsche Literatur. Er versuchte allgemein gültige Regeln für die dichterische Produktion und den literarischen Geschmack zu entwerfen. Die Einheiten im Drama: Naturnachahmung, gesunde Vernunft, Klarheit des Stils, Geschmack und Witz waren die obersten Prinzipien. Verworfen wurden die Regellosigkeit, das Wunderbare und das Irrationale. Es galt, das deutsche Drama zu erneuern und die Schauspielkunst auf ein höheres Niveau zu heben.“⁸⁵

Mit den Aktionen Gottscheds und der Neuberin fand im deutschen Personentheater, wie Johannes Minuth schreibt, ein Einschnitt statt, der nicht aufzuhalten war. Die Bestrebungen der Schauspieler, als Künstler zu wirken, wurden immer stärker.

„Dennoch kann nicht verschwiegen werden, daß (sic!) die große Zeit der lustigen Figur auf der Schauspielbühne, ausgelöst durch die Aktionen von Gottsched und der Neuberin, nicht mehr wiederkehrte. Die meisten Personentheater hatten sich vom Hanswurstspiel abgewandt und seiner lockeren Darstellungsformen entledigt. Man strebte danach, bei neuen Stücken alles intellektuell zu durchdenken und einen lehrhaften Zweck zu verfolgen. Die Schauspieler waren von Gottscheds Theaterreform so beeinflusst (sic!), daß (sic!) sie verinnerlicht hatten,

⁸⁴ Vgl. Heilig, S. 111.

⁸⁵ Fischer-Florian, S.: *Sie verwandelten die Welt*. Bergisch-Gladbach: Lübbe, 2007. S. 110-111.

„Künstler’ sein zu wollen, und es nicht mehr wagten – sicher auch unter dem Druck ihrer Theaterleiter – auf die derben und ausgelassenen Stegreifpöffen zurückzugreifen.“⁸⁶

Mitte des 18. Jahrhunderts begann auch eine ereignisreiche Phase für das Wiener Theater. Unter dem Einfluss von Joseph von Sonnenfels' (1732-1817) begann Maria Theresia (1717-1780), dem Theater eine strenge Zensur aufzuerlegen. Von dem traditionellen Stegreifcharakter der Wiener Volkskomödie war nichts mehr zu spüren. Die Theatertexte mussten aufgeschrieben und vor der Aufführung der Zensur übergeben werden.

Eine besondere Rolle in dieser Entwicklung hatte die „Bernardon“-Figur des Schauspielers Johann Joseph Felix von Kurz. Diese war eine komische Figur, die sich jedoch nicht an die Figur des Hanswurst anlehnte. Die Bernardon Figur kann als eine Art Rivale des Hanswurst gesehen werden. Der Bernardon war nicht, wie der Hanswurst, durch ein typisches Gewand gekennzeichnet. Das Revolutionärste an ihm war vermutlich, dass er sich in das andere Geschlecht verwandeln konnte.⁸⁷

„Der Mimus sieht sich nach unliterarischen (sic!) Ausdrucksformen um. Er gestikuliert, er tänzelt, er singt. Rokoko hat Barock abgelöst. Das Derbe und Grotteske weicht dem Zierlichen und Pathetischen. Bernardon entmenschlicht den Hanswurst zur Marionettenfigur, ohne städtische Anklänge wie Prehausers Hanswurst, ohne ländliche Attribute wie Stranitzkys Figur. Er greift auf vorgegebene Handlungen zurück, auf das Handlungsschema (sic!) der Commedia dell`arte oder den Hanswurstkommödien (sic!).“⁸⁸

Hanswurst sah seine Aufgabe darin, das Publikum zum Lachen zu bringen. Anders als Bernardon, dessen Ziel es war, das Publikum zum Staunen zu bringen. Beide Figuren haben im Wiener Volkstheater in der ursprünglichen Form jedoch nicht überlebt.

Nach anfänglichen Begeisterungsrufen, die das Theater von Kurz auslöste, verstummten diese spätestens nach einem Erlass Maria Theresias aus dem Jahr 1752. Gleichzeitig mit der Gründung der „Bücher-Census-Hofcommission“ wurde das „Norma-Edikt“ veröffentlicht, welches die Komödie zwar nicht verbot, aber degradierte.⁸⁹ Dieses besagte:

⁸⁶ Minuth. S. 18.

⁸⁷ Vgl. Heilig. S. 112-113.

⁸⁸ Heilig. S. 113.

⁸⁹ Vgl. Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: Schöningh, 2003. S. 153.

„ [...] dass keine anderen Vorstellungen, als welche entweder aus dem französischen, wälischen (sic!) oder spanischen Theater herfliessen (sic!) oder in deutscher Sprache wol (sic!) ausgearbeitet befunden werden, auf dem hiesigen Theater zu producieren (sic!) gestattet seien, folglich alle Compositionen (sic!) von dem sogenannten Bernardon, wie alle dergleichen mehr zum Aergerniss (sic!) des Publici (sic!) als zur Einpflanzung einer guten Moral reichenden albernen Erfindungen durchgehends (sic!) und für alle Zeiten verboten sein; [...] überhaupt solle jede ‚équivoque (sic!) und der Ehrbarkeit zuwiderlaufende unflüchtige (sic!) Redensart unfehlbar vermieden und den Komödianten sich deren zu gebrauchen bei schwerster Bestrafung nachdrucksam (sic!) verboten werden.“⁹⁰

Im selben Jahr, in dem Maria Theresia ihren Erlass publizierte, verhängte sie in Wien auch ein sogenanntes Extemporier⁹¹-Verbot, also das Verbot auf der Wiener Komödienbühne zu improvisieren. In Tirol, wo es 1751 ein ähnliches Verbot gab, wurde dieses sogar mit Arrest und Festungshaft geahndet.

Abschließend ist zu sagen, dass die Bestrebungen, Hanswurst los zu werden, nicht gefruchtet haben.⁹² Er ist zumeist einfach in einem anderen Kostüm wieder aufgetaucht. Dass der Hanswurst nicht von der Bühne verschwand, lag vielleicht auch daran, dass der Gatte Maria Theresias, Franz Stephan von Lothringen, ein Verfechter der Stehgreifbühne war und diese immer wieder einforderte, wie Müller-Kampel feststellt.⁹³

Ende des 18. Jahrhunderts wurden auch Stimmen im Volke gegen die lustige Figur laut. J.A. Schlettwein (1731-1802)⁹⁴ schreibt in seinem 1779 publizierten Werk „Die Grundfeste der Staaten oder die politische Ökonomie“ von dem Theater, welches, aufgrund seiner Sinnlichkeit, ein Hindernis für die Güterproduktion darstelle. Doch, wie zu erwarten, betrafen die Kritiken nicht nur die Arbeitsmoral, die durch das Theater bedroht zu sein schien. Bereits 1702 tat ein deutscher Prediger namens Winkler in dem von ihm verfassten Pamphlet seine Sorgen über die Auswirkungen des Theaters und der lustigen Figur kund. Die Arbeitsmoral verliert an Wichtigkeit, wird hier zur Nebensache und lediglich erwähnt. Hauptthema in

⁹⁰ Aus: Görner, Karl von: „Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels“. (erstmal erschienen in Wien: Konneggen, 1884. S. 4-5). In: Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: Schöningh, 2003. S.153.

⁹¹ Extempore (lat. <ex tempore>, übersetzt aus der Zeit, dem Augenblick) ist ein „aus dem Stehgreif gefundener Text, entweder von der vorgeschriebene Rolle abweichend oder auf Improvisation beruhend“. Aus: Beck, Wolfgang: „Extempore“ In: Brauneck/Schneilin, 1986. S. 341.

⁹² Podehl. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff (Hg.), 1994. S. 75- 87. Hier: S. 78.

⁹³ Vgl. Müller-Kampel. S. 154.

⁹⁴ Johann August Schlettwein war ein deutscher Nationalökonom.

Winklers Pamphlet ist aber der Mangel an moralischen Grenzen, die Verführung von Kindern und Jugendlichen und die „Unregelmäßigkeit“ des Theaters.⁹⁵ Mit „Unregelmäßigkeit“ des Theaters meint Winkler, dass es keine fixen Textbücher gibt, dass es großteils improvisiert ist und aus diesem Grund nicht gesteuert oder kontrolliert werden kann, welche Texte zur Aufführung gelangen.

Nichtsdestotrotz hat sich die lustige Figur im Puppentheater erhalten und später auch ins Personentheater zurückkehren können, wie Katharina Heilig feststellt.

„In Puppentheatern feierten diese übermütigen Gestalten ihre fröhliche Rückkehr. Die Menschendarsteller fanden später als komische Figuren wieder Zugang zu den Bühnen. Zu fest war die Gestalt konstruiert worden, als daß (sic!) sie endgültig von den Bühnen verschwinden hätte können. Der Hanswurst war verpönt, also emigrierte er aus der Inneren Stadt in die Vorstadttheater in der Leopoldstadt, auf der Wieden, an der Wien und in der Josefstadt. Er hieß nun Thaddädl, Staberl, Kratzerl, Jackerl, Quargl, oder Kasperl, je nach den Schöpfern der neuen komischen Figur.“⁹⁶

Als der Hanswurst von Kaiser Joseph II.⁹⁷ (1741-1790) verboten wurde, entwickelte der Schauspieler Johann Laroche (Abb.10) seinen eigenen Kasperl und verkörperte diesen auch ab dem Jahr 1764. Es handelt sich dabei um die letzte populäre lustige Figur auf der österreichischen Personentheaterbühne. Zu Beginn beschränkte sich seine Rolle allerdings auf Diener und Hausknechte, bis er 1781 im Leopoldstädter Theater zum ersten Mal als Kasperl auftrat und dies 30 Jahre lang tat. Seine Auslegung der Kasperl-Rolle wurde zur Legende. So berichtet der ehemalige Prinzipal der Stegreifbühne „Tschauener“, Franz Strohmayer, folgendes:

„Sein Theater, das Leopoldstädter Theater wurde bald in Kasperltheater umbenannt. Das ging sogar soweit, dass man eine Münze erfand, die Kasperl geheißen hat und mit der konnte man dann eine Karte kaufen [...] und der Kasperl wurde so populär, dass man auch seinen Ruf ‚Au wedl‘ ‚Au wedl‘ immer wieder hörte in den Straßen Wiens.“⁹⁸

Laut Otto Rommel handelte es sich bei Laroche jedoch nicht nur um den Erfinder und Darsteller des Kasperl, sondern auch um jenen Künstler, der dem Kasperl

⁹⁵ Vgl. Podehl. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff, 1994.S. 75-87. Hier: S.79-80.

⁹⁶ Heilig, S. 116.

⁹⁷ Kaiser Joseph II. war von 1765-1790 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und der Sohn Maria Theresias.

⁹⁸ Ö1 Leporello: *Der lustige Rebell*, 14.07.1997.

*„feste Umrisse gab und [ihn] zu einem Typus machte, so daß (sic!) der ‚Badner Kasperl‘ schließlich zum ‚Wiener Kasperl‘ und dann zum Kasperl überhaupt wurde“.*⁹⁹

Laroche gilt als letzter großer Repräsentant des Alt-Wiener Volkstheaters. Ingrid Ramm-Bonwitt dazu:

*„Als wahrhafte Inkarnation Wiener Volkshumors erhielt sich die Kasperlgestalt Laroche als ‚komische Großmacht‘ vierzig Jahre lebendig.“*¹⁰⁰

Im Weiteren stellt Roger Bauer fest:

*„Alle Historiker der Wiener Volksbühne werten – mit Recht – und wie es schon die Zeitgenossen taten – den kolossalen Erfolg der neuen Vorstadtbühnen und vor allem den des Kasperltheaters in der Leopoldstadt als eine nachträgliche Revanche des einst von Sonnenfels verbannten Hanswursts [...].“*¹⁰¹

⁹⁹ Rommel, 1952. S. 429.

¹⁰⁰ Ramm-Bonwitt, 2000. S. 36.

¹⁰¹ Bauer, Roger: *Laßt die koaxen. Die kritischen Frösch‘ in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich.* Wien: Europaverlag, 1977. S. 115.

5 Vom Erwachsenentheater zum Kindertheater – die Veränderung des Publikums

Mit dem erwähnten Einschreiten Maria Theresias in das Theatergeschehen wurde das Theater immer mehr zu einem bürgerlichen Unterhaltungsvergnügen. Die Zensur der Texte, das bereits erwähnte Extemporierverbot, die Aufsicht, zuerst seitens der Polizei, dann der eigens geschaffenen Theaterkommissare, dies alles führte zu einer Veränderung der Theatertexte und somit auch zu einer Veränderung des Publikums. So ging der Vertreibung der lustigen Figur von der Bühne die Vertreibung der Schauspieler von der Straße voraus. Diese begann Mitte des 17. Jahrhunderts und gipfelte 1751 in einem generellen Verbot von öffentlichen Volksspielen. Dieses Verbot gefährdete die damalige lebendige volkstümliche Theatertradition. Weiters kam es zu einem Verbot von Liedersängern in der Öffentlichkeit und sogar das Schreien und Händeklatschen wurden untersagt.¹⁰³

Zu den gespielten Theatertexten ist zu sagen, dass sich diese langsam in die heutzutage gebräuchliche Form entwickelten. Gerhard Tanzer schreibt hierzu:

*„Im heutigen Theater ist die Beleuchtung gut, das Essen und Trinken auf die Pausen beschränkt und der Dialog zwischen Schauspielern und Publikum im wesentlichen (sic!) auf das Klatschen am Ende eines Akts reduziert. Diese Form von Theater bildet sich im 18. Jahrhundert heraus und fand ihre Vollendung im 19. Jahrhundert. Damals wuchsen die Distanzen zwischen Darstellern und Zuschauern.“*¹⁰⁴

Die Interaktion zwischen Publikum und Schauspieler, die bei den Wandertruppen noch durchaus üblich war, wurde abgeschafft, wenn nicht sogar als moralisch verwerflich betrachtet. So beschäftigten sich, zum Beispiel, die deutschen tugendhaften Wochenschriften mit der Verurteilung eines Publikums, welches laut lacht und in den Pausen mit den Füßen stampft.

Im folgenden Kapitel wird die Entwicklung der lustigen Figur von der Figur, die dazu gedient hat, Erwachsene zu unterhalten, zu einer Figur für Kinder, aufgezeigt. Vorab wird ein Überblick über die politische und gesellschaftliche Situation gegeben.

¹⁰³ Vgl. Tanzer, Gerhard: *Spectacle müssen seyn*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1992. S. 163-165.

¹⁰⁴ Tanzer. S. 167.

5.1 Politische und gesellschaftliche Gegebenheiten

In der frühen Geschichte des Handpuppen- bzw. Marionettenspiels ist klar belegt, dass es sich um Theater für Erwachsene handelte. Allerdings fand das Handpuppentheater im öffentlichen Raum statt und deshalb war es nicht nur den Erwachsenen vorbehalten. Auch wurden Kinder mit in die Vorstellung genommen und konnten so, trotz der nicht kindgerechten Darstellung, eine Abwechslung vom oft harten Alltag erleben. Mit dem zum Ende gehenden 18. Jahrhundert veränderte sich die gesellschaftliche Situation gravierend. Nach der Aufklärung folgte die Industrialisierung, welche sich mit der Erfindung der Dampfmaschine und des mechanischen Webstuhls, ausgehend von Großbritannien, einläutete. Die im Laufe der Aufklärung propagierten Werte wie selbstständiges Denken und das kritische Betrachten jeglicher Autoritäten gerieten in der Industrialisierung immer mehr in Vergessenheit. Konsumorientierung und die Zurücksetzung des individuellen Menschen gegenüber der Masse rückten in den Vordergrund.

Die industrielle Revolution oder auch Industrialisierung benennt, in weitestem Sinne, den Übergang von einer Agrar- zur Industriegesellschaft. In den Städten entstanden Fabriken, was einen steigenden Bedarf an Arbeitskräften in den urbanen Gebieten zur Folge hatte. Es kam zu einer Landflucht und damit zu einer Verschiebung des urban-ruralen Bevölkerungsverhältnisses. Die große Nachfrage an Arbeitern drückte die Löhne und die Bevölkerung verarmte zusehends. So wurden oft auch die Kinder zur Arbeit in den Fabriken genötigt, da nur die Erwerbstätigkeit mehrerer Personen die Existenz sichern konnte.¹⁰⁵ Die Kinderarbeit war zu jener Zeit allerdings nicht nur von ökonomischen, sondern auch, wie sich Pfarrherren und Pädagogen einig waren, von erzieherischem Nutzen.

„Der Mensch sollte im Kindesalter bereit und fähig gemacht werden, vielerlei Tätigkeiten dauerhaft zu verrichten; in diesem Sinne für Beruf und Arbeit gebildet werden. In Verbindung mit Fleiß und Ausdauer sollten dem Kind Freude und Interesse am Erwerb anezogen werden, um es den Luxus – noch wichtiger das Nichtstun – ablehnen zu lassen.“¹⁰⁶

Auf die Erziehung zur Industriosität wurde im wirtschaftlichen System des Merkantilismus¹⁰⁷ besonderer Fokus gelegt. Müßiggang und Verwahrlosung galten als größte Gefahr für die

¹⁰⁵ Vgl. Autor unbekannt: „Industrielle Revolution“. In: Forstmann, Wilfried/Schneidmüller, Bernd/Schneidmüller, Gabriele (Hg.): *Duden. Die Geschichte*. Mannheim, Leipzig [u.a.]: Duden, 1999. S. 230.

¹⁰⁶ Johansen, Erna: *Betrogene Kinder. Eine Sozialgeschichte der Kindheit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1978. S. 84.

¹⁰⁷ Merkantilismus ist der zusammenfassende Begriff für die im Einzelnen [...] unterschiedlichen wirtschaftstheoretischen Maßnahmen des 17. und 18. Jahrhundert in Europa. Aufgrund der Vorstellung, die Lage

Jugend, welcher auf diesem Wege entgegengewirkt werden sollte. So wurden zum großen Teil auch Waisen- und Heimkinder, welche gänzlich ohne Schutz auskommen mussten, den Fabriken als billige Arbeitskräfte zur Verfügung gestellt. Erst als die Sterberate unter den sogenannten Fabrikkindern rasant anstieg und der Staat befürchten musste, im Falle eines Krieges nicht mehr das nötige Kontingent an Soldaten zu haben, schritt die Regierung ein. Sie beschloss vorerst eine Vielzahl an Schulgesetzen und schließlich ein Arbeiterschutzgesetz. Der erste staatliche Gesetzesentwurf zur Regelung der Kinderarbeit wurde 1842 erstellt. Trotzdem war Kinderarbeit noch bis ins 20. Jahrhundert, auch in Europa, üblich.¹⁰⁸ Dies betraf vor allem die armen Schichten der Bevölkerung. In den „höheren“ Schichten fand unterdessen eine andere Entwicklung statt.

Kinder wurden mit dem Entstehen der Pädagogik im 18. Jahrhundert nicht mehr als unvollkommene Erwachsene, sondern immer mehr als eigenständige Persönlichkeiten betrachtet.¹⁰⁹ Jean Jacques Rousseau (1712-1778) bezeichnet das Kind zum Beispiel als „Wesen [das] seine Erfüllung und Reife in sich selbst trägt“.¹¹¹

So bekam auch die Schulbildung, bedingt durch die Schulgesetze, einen höheren Stellenwert. Ein Beispiel hierfür bietet Preußen, wo sich im Zeitraum von 1822-1911 die Anzahl der Volksschüler verdoppelt hat. Kindern wurde nun eine Phase der Abhängigkeit und Unselbstständigkeit zugesprochen.

Überdies wurde erstmals Kinder- und Jugendliteratur verfasst. Diese bestand allerdings zu Anfang noch aus moralischen und belehrenden Fabeln. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts änderte sich dies jedoch schlagartig. Die Kinder- und Jugendbücher nahmen nun einen bedeutenderen Anteil der Buchproduktion ein.¹¹² Es entstand nun eine spezifische Kinder- und Jugendliteratur. Ein Werk, welches auch aus dieser Zeit stammt, ist „Alice im Wunderland“ von Lewis Carroll, welches 1865 erschien.¹¹³ Die aufkommende Kinder- und Jugendliteratur wurde von Pädagogen gefördert, „da man darin eine gute Gedächtnisübung, eine Förderung der Sprachgewandtheit und eine Schulung der ‚Gesinnung‘ sah.“¹¹⁴

einer Volkswirtschaft hänge von der Menge des in ihr zirkulierenden [...] Geldes ab, stand im Vordergrund der merkantilistischen Überlegungen die Frage wie eine größtmögliche Ausstattung mit Geld zu erreichen sei. (Autor unbekannt: „Merkantilismus“. In: Forstmann/Schneidmüller/Schneidmüller (Hg.), 1999. S. 302.)

¹⁰⁸ Vgl. Fux, Elisabeth: *Kinderarbeit und Schulbesuch*. Wien: Diplomarbeit, 2008. S. 42-48.

¹⁰⁹ Vgl. Kreibich, Heinrich/Schäfer, Christoph: „Kulturelle Bedeutung des Lesens“. In: Clement, Michel/Blömeke, Eva/Sambeth, Frank (Hg.): *Ökonomie der Buchindustrie*. Wiesbaden: Gabler, 2009. S. 81-90. Hier: S. 85.

¹¹¹ Blankertz, Herwig: *Die Geschichte der Pädagogik: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Wetzlar: Büchse der Pandora, 1982. S.48.

¹¹² Vgl. Mortan, S. 64-65.

¹¹³ Vgl. Kreibich/Schäfer. In: Clement/Blömeke/Sambeth (Hg.), 2009. S. 81-90. Hier: S. 85.

¹¹⁴ Mortan. S. 65.

All diese Faktoren begünstigten die Entwicklung des Handpuppentheaters zu einem Kindertheater. Gerd Taube sieht die Gründe für diesen Wandel der Kindheit ökonomisch sowie soziokulturell belegt.¹¹⁵ Taubes Begründung ist nach Meinung der Verfasserin so zu verstehen, dass sich im Zuge der Industrialisierung und Spezialisierung die bürgerliche Familie herausgebildet hatte. Nun wurde Wert auf eine Kindheit gelegt, und diese sollte auch gefördert werden sollte. So schreibt Pädagogin Ursula Pfeiffer:

*„Die Lebensweise der bürgerlichen Familie mit ihrer besonderen Aufmerksamkeit für Kinder und Kindheit als eigenständige Lebensphase avanciert im 19. Jahrhundert zur normativen Orientierung der Gesellschaft und blieb es auch bis heute.“*¹¹⁶

So wandten sich die Puppenspieler unter anderem an die Kinder als neues Zielpublikum, auch bedingt durch rapide schwindende Zuschauerzahlen, um das Überleben des Puppentheaters zu sichern. Die sinkenden Zuschauerzahlen stehen auch im Zusammenhang mit der industriellen Revolution und der verarmten Bevölkerung, die sich die Eintrittspreise einfach nicht mehr leisten konnte. Weiters wurde, wie oben schon erwähnt, die derbe lustige Figur vorübergehend verboten, nur mehr ernsthafte Theaterstücke mit literarischem Inhalt kamen zur Aufführung. So hatte die lustige Figur im Erwachsenentheater weder gesellschaftlichen noch physischen Raum. Dies stellt vermutlich einen der Gründe dar, wieso die lustige Figur infantilisiert wurde.

Es wurden nun Texte für Kinder verfasst, welche zur Aufführung gebracht werden konnten. Wie schon erwähnt, entwickelte sich der Kasperl nun zur *„dramatischen Figur. Er entwickelte sich vom raufenden saufenden Haudegen zum Vorbild und zur Leitfigur für Kinder“*.¹¹⁷

Gina Weinkauff sieht diese Entwicklung der Kasperlfigur vorab besonders in Regionen, welche über ausgeprägte Puppenspieltraditionen und fortgeschrittene Industrialisierung verfügten. Sie stellt fest, dass die Stückauswahl nun vom Kriterium politischer und kultureller Aktualität bestimmt wird.¹¹⁸ Sie schreibt hierzu:

¹¹⁵ Vgl. Taube, 1995. S. 150.

¹¹⁶ Pfeiffer, Ursula: *Kindheit im Wandel- zur Genese der Kindheit in der Moderne und den Bedingungen des Aufwachsens heute*. Ratzeburg: Vortrag Lutherakademie Sonderhausen, 07.10.2005. Aus: http://www.ph-weingarten.de/erziehungswissenschaft/downloads/geschichte_kindheit.pdf, 22.09.2013.

¹¹⁷ Mortan. S. 67.

¹¹⁸ Vgl. Weinkauff, Gina: „Kasperl, Kobold, Zäpfel, Kern - lustige Figur in der epischen Kinderliteratur“. In: Ewers, Hans-Heinz (Hg.): *Komik im Kinderbuch*. Wien u. München: Juventa, 1992. S. 105-112. Hier: S. 105.

„[...] es gibt die Tendenz, die ursprünglich amoralische Kasperfigur zur Trägerin einer alternativen Moral umzufunktionieren. [...] Die Puppenspielaufführung dient nun nicht mehr in erster Linie der exzesshaften (sic!) Unterbrechung der Alltagszwänge, das Publikum möchte die herrschende Kultur nicht mehr verlachen, sondern daran partizipieren. In diese Zeit fällt die Entdeckung der Kinder als spezifisches Puppentheater-Publikum.“¹¹⁹

Im beginnenden 20. Jahrhundert veränderte sich die Situation leicht und auch Erwachsene konnten wieder als Publikum für Puppentheater gewonnen werden. Als das Kasperltheater bereits Kindertheater war, etablierte sich das künstlerische Puppenspiel, welches im Gegensatz zu dem, bisher üblichen, volkstümlichen Puppenspiel stand. Diese Entwicklung wurde von zwei Gruppierungen maßgeblich beeinflusst, von den Romantikern und von den Vertretern der Theaterreform zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Strömung der Romantik etablierte sich zwar bereits zu Beginn und im Verlauf des 19. Jahrhunderts, wurde jedoch später von den Vertretern der Theaterreform wieder aufgegriffen.¹²⁰ Diese waren großteils Künstler, die das Puppentheater als Mediationsform für ihre eigenen Künste, wie Bildhauerei oder Schauspielerei, nutzen wollten. Es wurde allerdings keine Erneuerung des Puppentheaters angestrebt. Das Puppentheater wurde damit zu einer künstlerischen Ausdrucksform profiliert.¹²¹ Obwohl dieser Vorgang rund ein Jahrhundert nach der Entwicklung des Kasperltheaters zum Kindertheater stattfand, ist dieser Ablauf theatergeschichtlich sehr interessant. Gaby Mortan schreibt, dass den Puppenspielern zum Verhängnis wurde, dass sie dem Puppenspiel nie einen künstlerischen Aspekt hinzufügten, obwohl die Bevölkerung mit beginnender Industrialisierung dieses forderte, und das Puppentheater aus der Not heraus zum Kindertheater avancierte.¹²² Fakt ist allerdings, dass es auch im 19. Jahrhundert trotz Industrialisierung und der Entwicklung des Kasperltheaters zu einer neuen Strömung innerhalb des Puppentheaters gekommen ist. Die Romantiker belebten das Puppenspiel neu und widmeten sich hierbei allem voran dem Marionettentheater, welches nicht nur als „*dramatische Formen- und Inhaltsreservoir für Dichter begriffen, sondern [auch als] ein Gegenentwurf zum zeitgenössischen Schauspieltheater*“¹²³ verstanden wurde. Dies muss allerdings unabhängig vom zeitgenössischen Marionettentheater entstanden sein, denn wie Taube weiter schreibt, gab es kaum Auswirkungen auf das zeitgenössische

¹¹⁹ Ebenda. S. 106.

¹²⁰ Vgl. Taube, 1995. S. 127-128.

¹²¹ Vgl. Ebenda. S. 133.

¹²² Vgl. Mortan. S. 67.

¹²³ Taube, 1995. S. 122.

Marionettentheater, und diese waren von Seiten der Romantiker auch nicht beabsichtigt.¹²⁴ Grundsätzlich ist zu sagen, dass die Romantiker mit ihrem künstlerisch-avantgardistischen Anspruch an das Puppentheater, dieses massiv beeinflussten und so die Herausbildung des künstlerischen Puppentheaters ermöglichten. Das Puppentheater wurde neu definiert und die Grenzen zwischen Puppentheater für Kinder und für Erwachsene, zumindest vorerst, klar gezogen. Dies lag vor allem auch daran, dass sich die Welt aufgrund der neuen Technik verändert hatte und dieser Tatsache auch in den neuen Aufführungen Rechnung getragen wurde.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass mehrere Faktoren in der Entwicklung des Kasperltheaters zu einem Kindertheater mitgespielt haben. Die fehlende gesellschaftliche Akzeptanz der lustigen Figur, die dafür verantwortlich gemacht wurde, Müßiggänger zu schaffen, war ein Grund. Außerdem wurde das Verhalten, welches lautes Lachen und Stampfen der Füße von Seiten der Erwachsenen beinhaltete, wenn sie in Kontakt mit der lustigen Figur traten, als moralisch verwerflich angesehen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Verarmung der Bevölkerung durch die Industrialisierung. Dies machte die Theaterbesuche für die unteren Bevölkerungsschichten, die vor allem von der Armut betroffen waren, unmöglich. So blieb dem Kasperl, wie bereits erwähnt, nichts anderes übrig, als sich domestizieren und schließlich auch infantilisieren zu lassen. Verstärkt wurde dies durch die Entwicklung der Pädagogik und die darauf basierende Beachtung der Kindheit. Als Resultat dessen ist außerdem die Einführung der Kinder- und Jugendliteratur festzuhalten.

Diese Entwicklungen sind im zeitgeschichtlichen Zusammenhang der späten Aufklärung und der industriellen Revolution zu sehen. In dieser Zeitspanne verfolgte das Kasperltheater zwar erste pädagogisierende Inhalte, aber die grundsätzliche Pädagogisierung blieb noch aus. Diese erfolgte erst nach den beiden Weltkriegen im 20. Jahrhundert, in denen zwar Kasperltheater gespielt wurde, jedoch mit wenig pädagogischen sondern eher mit politisierenden und propagandistischen Inhalten. Auch dem „roten“ Kasperl, dessen Ursprung zum großen Teil den österreichischen Kinderfreunden zuzuschreiben ist, kann man ein gewisses politisches Ziel nicht absprechen. Erst mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde der Kasperl pädagogisiert und die Inhalte soweit verharmlost, dass eine Identifikation von Seiten der Kinder stattfinden konnte.

¹²⁴ Vgl. Ebenda. S. 126.

5.2 Pocci und "Papa Schmid"

Als Vorläufer und Entdecker eines Theaters für Kinder gelten im deutschsprachigen Raum der Dichter und Schriftsteller Franz Graf von Pocci (1807-1876) und der Gründer des Münchner Marionettentheaters und Puppenspieler Josef Leonhard Schmid (1822-1912), welcher unter dem Beinamen "Papa Schmid" bekannt wurde.

Letzterer reichte bereits 1858 einen Antrag für ein ständiges Marionettentheater für Kinder ein. Doch diese Bemühungen stießen vorerst auf großen Widerwillen seitens der Bevölkerung, denn Kindertheater öffentlich zu machen wurde zur jener Zeit als sehr ungewöhnlich wahrgenommen. Unter der Auflage des bayrischen Innenministeriums, ein Theaterhaus nicht allein für Kinder, sondern für die Jugend zu gründen, gelang es ihm, gemeinsam mit Franz Graf von Pocci allerdings doch, eine feste Bühne in München zu etablieren. Sie trug den Namen „Fünfte Schauspielbühne“. Es kann davon ausgegangen werden, dass von Pocci und Schmid einen wichtigen Stellenwert in der Entwicklung der Figur des Kasperls eingenommen haben. Die Schaffung eines Kindertheaters kann als einer der Gründe, weshalb der Kasperl als Figur für Kinder immer mehr gesellschaftliche Akzeptanz und schließlich auch gesellschaftlichen sowie politischen Einfluss erfuhr, angesehen werden.

So gelten von Pocci und Schmid als Vorläufer des Kasperltheaters für Kinder. Außerdem erwähnenswert ist, dass von Pocci bereits 1857 eine Eingliederung der Kinderliteratur in die nationale Literatur Deutschlands gefordert hat,¹²⁶ eine Forderung, die zu jener Zeit, in der die Kindheit in der heutigen Form entweder noch gar nicht wahrgenommen wurde oder nicht in dem heute üblichen geschützten Rahmen stattgefunden hat, beinahe als revolutionär angesehen werden kann. In seinen ersten Stücken, wie zum Beispiel „Prinz Rosenrot“, flossen viele Eindrücke der im 18. Jahrhundert aufgekommenen Strömungen Aufklärung und des Rationalismus ein.¹²⁷

Anschließend schuf Franz Graf von Pocci mit der Figur des Kasperl Larifari¹²⁸ (Abb.11) eine Puppe, die, von manchen derben Ausdrucksformen des Jahrmarktkasperls befreit, auf der Bühne erschien. Auch schrieb er die Theaterstücke, die "Papa Schmid" spielte. In der Zeitschrift des Münchner Stadtmuseums und Stadtarchivs ist zu lesen, dass Poccis Stil von der Volks- und Märchenliteratur der Romantik, welche er umdichtete und ausbaute, geprägt

¹²⁶ Vgl. Nöbel, Manfred: „Franz Pocci. Ein Klassiker und sein Theater“. In: Wegner, Manfred: *Die Spiele mit der Puppe*. Köln: Prometh, 1989. S.48-66. Hier: S. 48-49.

¹²⁷ Vgl. Ebenda. S. 49.

¹²⁸ Larifari bedeutet in der Umgangssprache leer, inhaltslos oder sinnlos und findet vor allem in Deutschland Verwendung.

war.¹²⁹ Manfred Nöbel berichtet allerdings davon, dass die Entstehung der lustigen Figur Poccis im Barock lag und sie eine Wandlung durchmachte. Sie entwickelte sich von der sich prügelnden Nebenfigur, die vorerst den Namen „Freund Hanswurst“ trug, zum Kasperl Larifari.¹³⁰ Pocci dazu:

„Ich machte aus ihm den humoristischen Realisten, dessen Lebenszweck so ziemlich lediglich Essen und Trinken [ist]; vermied aber dabei alles Zotenhafte.“¹³¹

Es handelte sich beim Kasperl Larifari jedoch keineswegs, wie das Zitat schon andeutet, um eine Form des heute etablierten Kinder-Kasperls. Dazu schreibt Gotthard Feustel:

„Dabei war Poccis Kasperl im Grunde genommen gar kein Kinder-Kasper. Er war jedenfalls noch weit entfernt von jenem pfirsich-wängigen Ach-wie-sind-wir-heute-wieder-lustig, der brav seinem Gretel die Küche wischt und der nur etwas heftiger wird, wenn er dabei einmal ausrutscht und auf seine manierlich verkleinerte Nase fällt. Es werden noch einige Jahrzehnte vergehen müssen, bis die Figur diesen Tiefpunkt kleinbürgerlicher Verharmlosung erreicht.“¹³²

Gaby Mortan beschreibt den Kasperl Larifari als Vorreiter der heutigen Kasperl-Figur:

„Der neue Kasper hatte zwar noch den alten Charakter, er liebte unmäßiges Essen und Trinken, prügelte sich und schlug am Ende seine Widersacher tot, doch war er schon von allem Rohen und Derben gereinigt. Er war noch kein Tugendvorbild, aber er hatte ein weiches Herz und wollte unentwegt helfen [...].“¹³³

Es kann davon ausgegangen werden, dass Poccis Kasperl Larifari noch weitaus komplexer angelegt war. Nöbel beschreibt das Wesen des Kasperls Larifari vor allem darin, dass er nie die Möglichkeit hat, „Alternativfigur“ zu sein. Er muss immer die „Kontrastfigur“ darstellen.¹³⁴ So nimmt der Kasperl Larifari in Poccis Stücken untergeordnete Positionen ein, wie zum Beispiel die eines Knappen oder Stiefelputzers; zumeist kann er jedoch in der

¹²⁹ Dering, Florian/Feuchter-Schawelka, Anne: *Kasperl Larifari*. München: Hugendubel, 1988. S. 21.

¹³⁰ Vgl. Nöbel. In: Wegner, 1989. S.48-66. Hier: S. 63.

¹³¹ Pocci, Franz von: *Neues Kasperl-Theater*. München [u.a.]: Saur, 1990-1994. S.119.

¹³² Feustel. S. 117.

¹³³ Mortan. S. 70.

¹³⁴ Vgl. Nöbel. In: Wegner, 1989. S.48-66. Hier: S. 64.

Gesellschaft aufsteigen. Die erzählte Geschichte enthielt eine ähnliche Struktur. Er verwickelt sich durch unglückliche Zufälle in Verstrickungen, aus denen er sich jedoch immer lösen kann.¹³⁵ Manfred Nöbel stellt fest:

„Immer muß (sic!) er [Kasperl Larifari] sich in komischen Situationen ‘bewähren’; immer wieder spielt der Dichter mit ihm Situationen durch, die weder seinem intellektuellen Horizont noch seiner sozialen Herkunft entsprechen.“¹³⁶

Dies stellt mitunter auch eine Verbindung zum heutigen Kasperl dar, denn auch die Dramaturgie der heute zur Aufführung gebrachten Kasperl-Stücke ist geprägt von der Verstrickung des Kasperls in veränderbare, aber komische Situationen. Andererseits ist unser heutiger Kasperl Kind und übt aus diesem Grund noch keinen Beruf aus, was den Aspekt der sozialen Stellung verschwinden lässt.

Manfred Nöbel spricht außerdem von einer „Geheimbündelei“ mit dem Publikum.¹³⁷ Daraus lässt sich schließen, dass damals vermutlich die heute übliche Interaktion mit dem Publikum bereits stattgefunden hat. Neben der Kontrastfigur weist der Kasperl Larifari außerdem Wesenszüge auf, die ihn neben der Kinderfigur auch für das Erwachsenenpublikum unterhaltsam machten. Er

„schaffte [er] stofflich Neues [...], bereicherte es mit Zeitanspielungen und würzte die Dialoge und die Handlungsführung mit satirischen Einwüfen zum politischen Geschehen, zur Polizeigewalt, zum Beamtentum, zur Künstlerschaft, Gelehrtenwelt und Ärzteschaft.“¹³⁸

Der Kasperl Larifari war somit, wie schon erwähnt, nicht nur für Kinder gedacht. Norbert Miller beschreibt den Kasperl Larifari als eine Figur, die sowohl infantile als auch erwachsene Züge aufweist. Einerseits liebt er den Alkohol und torkelt betrunken und anstößige Lieder singend umher, und andererseits zeichnen ihn auch sein kindlicher Tatendrang und die Angst vor der Dunkelheit aus.¹³⁹ Gaby Mortan beschreibt die Stücke des Kasperl Larifari als Komödien, deren wichtigstes Merkmal die romantische Ironie ist. Der Zuschauer wird in eine phantastische Märchenwelt entführt, und, wie oben schon erwähnt, mit satirischen Einwüfen

¹³⁵ Vgl. Dering/Feuchter-Schawelka. S. 22.

¹³⁶ Nöbel. In: Wegner, 1989. S.48-66. Hier: S. 64.

¹³⁷ Vgl. Ebenda S. 65.

¹³⁸ Dering/Feuchter-Schawelka. S. 21.

¹³⁹ Miller, Norbert/Riha, Karl: *Kasperletheater für Erwachsene*. Frankfurt a. M.: Insel, 1978. S. 10.

belustigt. Ein weiteres wichtiges Merkmal, welches Mortan beschreibt, ist die Parodierung der, zu jener Zeit so populären, Trivialliteratur.¹⁴⁰

Mit der Gründung von Josef Schmid's Marionettentheater wurde eine neue Ära im Puppentheater eingeläutet, und der, nun literarische und dramatische, Kasperl konnte seinen Stellenwert als zentrale Figur des Puppentheaters im deutschsprachigen Raum etablieren.

„Die Domestizierung des Kaspers zu einem kleinbürgerlichen Rentier [...] und die Umformung des Kaspers von einer Theaterfigur zu einer Figur der dramatischen Literatur waren letztlich die Voraussetzungen für seine Instrumentalisierung im Kontext reformpädagogischer und jugendbewegter Adaptionen des Kaspertheater als Kindertheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts.“¹⁴¹

Auf die Entwicklung des Kasperls vom beginnenden 20. Jahrhundert bis heute, von der Instrumentalisierung durch politische Systeme, aber auch durch die Gesellschaft, wird in den folgenden Kapiteln eingegangen.

¹⁴⁰ Vgl. Mortan. S. 70.

¹⁴¹ Taube. Bernstengel/Taube/Weinkauff (Hg.), 1994. S. 39-58. Hier: S. 50.

6 Die politisch-gesellschaftliche Instrumentalisierung der Kasperl Figur

Bereits zur Zeit des Jahrmarktkasperls fühlt sich, wie oben schon besprochen, die Obrigkeit durch die politischen Stellungnahmen des Kasperls, die er schnell unter die Leute bringen konnte, bedroht. Doch mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert sollte sich dies ändern, da die unterschiedlichen Regime erkannten wie lukrativ es war, den Kasperl als Propaganda- und Werbeinstrument zu benutzen. Nicht nur die Funktion, auch die Figur des Kasperls wurde einer Wandlung unterzogen. Hatte er als Jahrmarktkasperl die Persönlichkeit eines gewalttätigen Taugenichts, änderte sich dies nun grundlegend.

Felix Fechenbach (1894-1933) der aufgrund seiner Tätigkeit als ehemaliger Privatsekretär des jüdischen Arbeiterführers Kurt Eisner einige politische Realitäten jener Zeit am eigenen Leib zu spüren bekam, gilt als Begründer des deutschen politischen Kasperltheaters.¹⁴² In seinem Stück, „Der Kasperl als Nachtwächter“, aus dem Jahr 1926 lässt er den Kasperl selbst diese Veränderung kommentieren:

„Also – Kinder, hört mir mal zu! Ich bin der neue Kasper. Mein älterer Bruder hat nur immer mit der Pritsche herum gehauen und zumeist alles totgeschlagen, was ihm in den Weg kam. Darüber haben die Kinder dann wie toll gelacht. Dabei ist Prüegeln und Totschlagen doch gar keine lustige Sache. Zum Lustigsein und Launemachen bin ich aber gerade auf der Welt. Wie man vergnügt sein und herzlich lachen kann, ohne Prügel und ohne Krieg, ohne Schnaps und ohne Gewehr und ohne Galgen, das sollt ihr Jungen und Mädchen in meiner Kasperlbude lernen. Kommt nur hereinspaziert!“¹⁴³

Der Kasperl wird domestiziert und die Phase, die als „künstlerisches Handpuppentheater“ deklariert wird, beginnt. Im Unterschied zum Jahrmarktkasperl, bei welchem die Dramaturgie eines Stückes aus aneinandergereihten Szenen bestand, setzt das künstlerische Handpuppentheater nun erstmals auf Stücke mit steigender Spannung und einem positiven Ende.¹⁴⁴ Mit der Veränderung des Kasperls wandelten sich beginnend mit der industriellen

¹⁴² Vgl. Weinkauff, Gina: *Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918-1933*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel, 1982. S. 41-43.

¹⁴³ Fechenbach, Felix: *Der neue Kasperl. Kasperl als Nachtwächter*. Dresden: Kaden& Comp, 1929. S. 2.

¹⁴⁴ Vgl. Weinkauff: „Obwohl nicht kasperlemäßig im Sinne des niederdeutschen Kasperlspiels“. In: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe*. Köln: Prometh, 1989. S.80-90. Hier: S. 81-82.

Revolution auch Aufführungsort und Zuschauer¹⁴⁵. Auf dieses wird weiter unten noch detaillierter eingegangen.

Vorerst widmet sich die vorliegende Arbeit dem politischen Kasperl. Er fungiert nicht erst im Ersten Weltkrieg als Propagandainstrument. Bereits zu Zeiten der Kolonialisierung gab es erste Bestrebungen, wie im folgenden Kapitel aufgezeigt wird.

6.1 Der Kasperl im Kolonialismus

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts trat Deutschland erstmals als Kolonialmacht auf. Die offizielle Idee dahinter war, dass die afrikanischen und asiatischen Völker zivilisiert und der europäischen Kultur näher gebracht werden sollten. Doch in der Realität war die Sachlage eine andere. Hinter dem Bedürfnis der Zivilisation und der „Europäisierung“ stand der Gedanke wirtschaftlicher Ausbeutung, sowohl der billigen Arbeitskräfte als auch der vorhandenen Rohstoffe und Agrarprodukte.

Doch daran störten sich die Puppenspieler nicht. In den zu dieser Zeit zur Aufführung gebrachten Stücken lassen sie den Kasperl in die „neuen Reiche“ reisen. Er fungiert als Vertreter der sogenannten weißen Rasse und konfrontiert sich mit den so bezeichneten Stammeshäuptlingen anderer Völker, die er als minderwertig einstuft. Die Rolle des Kasperls war ganz offen angelegt. Es wurde kein Geheimnis daraus gemacht, dass er sich bereichern und alles Primitive, sprich die anderen Völker, tot sehen will. Zumeist passiert dies auch und die Gegner des Kasperls, die „Stammeshäuptlinge“, bleiben am Ende des Stückes tot auf der Bühne liegen.¹⁴⁶

Ein Beispiel bietet das Stück „Kasperl bei den Menschenfressern“. Kasperl ist nach einer langen Seefahrt gestrandet und wird von den wilden Menschenfressern nun zuerst in ein finsternes Loch und anschließend in einen Kübel gesteckt. Dazu steht geschrieben:

*„ [...] Nun war dem Kasperl etwas übel;
Sie stecken ihn in einen Kübel,
Der war gefüllt mit Walfischschmalz,
Drin wird gerieben er mit Salz,
Wie man's mit einem Hering macht,
Wobei die Wilden sehr gelacht [...]“¹⁴⁷*

¹⁴⁵ Vgl. Minuth. S. 83.

¹⁴⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, 2000. S. 166.

¹⁴⁷ Ebenda. S. 171.

In einer anderen Version desselben Stückes, in welchem der Kasperl im Berliner Dialekt spricht, geht er in direktere Konfrontation mit dem „Negerhäuptling“. Ein Beispiel hierfür bietet folgendes Zitat:

„KASPER: Wo ick herkom, geit dir gornix an un dorvon, wat ick hier will, sast du keen Loperee von hebben.

HÄUPTLING: Mensch, du weißt wohl nicht, wer ich bin. Ich bin der Kanakenhäuptling Optimogitän.“¹⁴⁸

In vielen Stücken jener Zeit wurde das Thema Kannibalismus aufgegriffen. Der Zweck war, die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass die Zivilisierung der Völker notwendig war. Die Stücke erfreuten sich bald einer ganz außerordentlichen Beliebtheit. Besonders populär war der so genannte „Negertanz“ (Abb.15). Dieser musste bei den „Hohnsteiner Puppenspielen“, einer Puppentheatergruppe aus dem Erzgebirge, oftmals während der Aufführung, auf Wunsch des Publikums, wiederholt werden. In der Literatur ist nicht beschrieben, wie dieser Tanz genau ausgesehen hat.

Eine interessante Tatsache ist außerdem, dass sich in einem Berliner Puppentheatermuseum noch „Neger-Puppenköpfe“ befinden. Diese sind am Hinterkopf mit einer Eisenplatte ausgerüstet, so dass Kasperls Prügel keinen Schaden für die Puppenköpfe bewirkten.

Abschließend ist zu sagen, dass im kolonialistischen Kasperl-Theater ein klischeehaftes und menschenverachtendes Bild, vor allem Afrikas, verbreitet wurde.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Minuth. S. 65.

¹⁴⁹ Vgl. Ebenda. S. 67-70.

6.2 Kasperl im und vor dem Ersten Weltkrieg

Die Folgen des deutsch-französischen Krieges in den Jahren 1870/71, bei dem Deutschland als Sieger hervorging und Frankreich Elsass-Lothringen abtreten musste, bedeuteten einen Wandel im Kasperltheater. Deutschland befürchtete einen Angriff von Seiten der Franzosen. Dies war auch im Kasperltheater zu spüren, in dem nun immer mehr Stücke franzosenfeindlichen Inhalts auf dem Spielplan standen.¹⁵⁰

Doch auch die Burenkriege (1880-1881 bzw. 1899-1902), der Boxeraufstand (1900) und der russisch-japanische Krieg (1904-1905)¹⁵¹ beeinflussten das Kasperltheater in nicht zu unterschätzender Weise. Gina Weinkauff stellt dazu fest:

„[...] [es] wurden nahezu alle Kriege des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auf dem Puppentheater dargestellt, fast durchwegs nationalistisch, aus preussisch (sic!)-deutscher Position.“¹⁵²

So wurden die Kasperlstücke je nach politischer Situation aktualisiert, wobei die Spielinhalte aber immer ähnlich blieben. Aus „Kasper und die Franzosen“, welches die Feindschaft zwischen Deutschen und Franzosen und den natürlich gegebenen höheren Status und die Unanfechtbarkeit des Kasperls darlegte, wurde zur gegebenen Zeit „Kasper und die Türken“. War der Kasperl früher pazifistisch und antimilitaristisch, veränderte er sich nun zusehends. Er trat nun als unschlagbarer „Held im Feld“, als feldgrauer Kasperl auf. Auch die Kritik gegen die Obrigkeit gehörte der Vergangenheit an.¹⁵³

Obwohl sich, wie oben erwähnt, die Rolle des Kasperls veränderte, blieben die Spielinhalte aber auch seine Sprüche die Gleichen, wie zum Beispiel folgender von Paul Wriede (Lebensdaten unbekannt) in den Jahren 1854/55 verfasster:

„Bübchen, wirst du ein Rekrut, hau den Hauptmann an de Schnut“¹⁵⁴

Dieser Spruch wird im Nationalsozialismus leicht verändert und lautet nun wie folgt: *„Junge wirst du ein Rekrut, hau den Franzmann auf die Snut, Giv dem Russ `een op den Hot, un`John*

¹⁵⁰ Vgl. Minuth. S. 71.

¹⁵¹ Vgl. Küpper, Gustav: *Aktualität im Puppentheater. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung*. Emsdetten: Lechte, 1966.S. 45-53.

¹⁵² Weinkauff, 1982. S. 21.

¹⁵³ Vgl. Minuth. S. 74.

¹⁵⁴ Wriede, Paul: „Kasper in Rußland“. Zitiert nach: Rabe, Johs. E: „Kasper Putschenelle“. Hamburg: Boysen, 1912.S. 213.

*Bull een mit `m Foot!*¹⁵⁵

Im Jahr 1915 scheiterten die Versuche des deutschen Diplomaten Werner von Schulenburg (1875-1944), das Puppentheater propagandistisch in den Dienst des Krieges zu stellen, allerdings noch. Im selben Jahr schrieb Paul Wriede eine Reihe Puppenspielszenen vom feldgrauen Kasper Putschinelle, die in der „Hamburger Woche“ abgedruckt wurden.¹⁵⁶ Küpper dazu:

„Die Erlebnisse Kaspers an den verschiedenen Kriegsschauplätzen, seine schlagenden Beweise im Umgang mit einzelnen Vertretern der feindlichen Nationen, werden im Hamburger Platt (sic!) treffend geschildert. Besondere Kriegsereignisse werden erwähnt, wie in ‚Kasper in Kostantinopel‘, wo Wriede das Schicksal der deutschen Kriegsschiffe ‚Goeben‘ und ‚Breslau‘ in den Spieltext hinein verarbeitet. [...].“¹⁵⁷

Bei Wriedes Texten ist zu beachten, dass er dem Kasperl eine Sonderstellung innerhalb der Armee einräumt, denn Kasperl braucht keine tatsächliche Waffe, seine List ist ihm Waffe genug.¹⁵⁸ Diese Stücke wurden also nicht allein zu Propagandazwecken gebraucht, sie lieferten in manchen Fällen auch Informationen bezüglich des Kriegsgeschehens wie Kriegsschauplätze oder Kriegsereignisse und den daran beteiligten Personen. Auch in Österreich lieferte der Grazer Verlag Leuschner & Lubensky kriegsbezogene Kasperlstücke. Beispiele hierfür sind „Kasper und die Geheimnisse“, welches hauptsächlich die Vorzüge der österreichischen 30,5 Kanone gegenüber der „Dicken Berta“, einer deutschen Kanone, zum Thema hat, obwohl beide Kanonen gemeinsam zu Sieg führen sollten.¹⁵⁹ Im Jahr 1917 verfasste Fritz Oberndorfer (1878-1966), ein ehemaliger Offizier, Kasperlstücke, die ebenso im Verlag Lubensky & Leuschner publiziert wurden. In seinem Vorwort beschreibt Oberndorfer den Wandel des Kasperls vom gewalttätigen Vielfraß zum strammen Soldaten. Auch Kasperl selbst lässt er zu Wort kommen:

*„Da bin ich und grüße ringsherum
Mein hochverehrtes Publikum.
Euch wundert: Gib’s denn heut kein Spiel?
Ist denn der Kasperl in Zivil?“*

¹⁵⁵ Ebenda. S. 17.

¹⁵⁶ Vgl. Küpper. S. 53.

¹⁵⁷ Ebenda. S. 53.

¹⁵⁸ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 22.

¹⁵⁹ Vgl. Küpper. S. 53.

*Der Kasperl, dieser große Held,
Ist der nicht als Soldat im Feld?
Und stets frisch drauf bei jeder Hatz,
Der wär beim Sturm doch recht am Platz,
Und könnte seine Pritsche schwingen
,Soll wo mit Dreinhaun (sic!) was gelingen.
Oh glaubt nur nicht, ich hätt mich druckt.
Und schön vorm Krieg vorbeigeduckt.
Der Kasperl hat sich gleich gestellt.
Sofort zum Mitziehn (sic!) in das Feld,
Fürs Vaterland, - und ganz enorm
Hätt ihn gefreut die Uniform.“¹⁶⁰*

So war der Kasperl also gänzlich im Ersten Weltkrieg angekommen. Die Stückauswahl begann sich nun auch an das Kriegsgeschehen anzupassen. So wurde der Eintritt Amerikas in den Krieg mit einem eigenem Stück, welches bei Johannes Rabes (1838-1924) „Kasper Putschenelle“ zu finden ist und den Titel „Kasperl und die Amerikaner“ trägt, thematisiert. Johannes Rabes Texte waren in dem Kriegsgeschehen des Ersten Weltkrieges von hoher Priorität, da sie die ersten niedergeschriebenen Spieltexte waren. Auch heute noch haben Rabes Stücke einen großen Stellenwert in der Puppentheatergeschichte. Gerd Taube stellt dazu fest:

„Johs. E. Rabe bleibt [...] das Verdienst, als der erste ‚Kasperphilologe‘ in der Geschichte der Puppenspielhistoriographie zu gelten, denn seine Kompilation von aus eigenen Notizen, Erinnerungen und der vielfältigen Zuarbeit anderer Hamburger Bürger rekonstruierten Kasperszenen kann noch heute als die umfangreichste und darin einzigartige derartige Sammlung gelten.“¹⁶²

Allerdings wiesen manche Stücke Rabes bereits eine antisemitische Tendenz auf. So zum Beispiel in „Kasper und Abraham“: Der Jude (Abb.14) wird, dem Klischee entsprechend, als geldgierig dargestellt und will sein Geld vom Kasperl eintreiben. Als der Kasperl merkt, dass seine Späße nicht fruchten, erschlägt er den Juden.¹⁶⁴

Während des Ersten Weltkrieges wurde nicht nur zu Propagandazwecken, sondern auch zur Unterhaltung in den Schützengräben Puppentheater betrieben. Hierzu haben deutsche Soldaten in Schützengräben Handpuppen aus Wurzeln, Knollen, Baumrinden und

¹⁶⁰ http://lithes.uni-graz.at/downloads/oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.pdf, 21.07.2013.

¹⁶² Taube, 1995. S. 39.

¹⁶⁴ Vgl. Rabe, Johannes E.: „Kasper und Abraham“. Zitiert nach: Rabe, Johannes E.: *Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Altburgische Kasperszenen*. Hamburg: 1912. S. 178-186.

Konservenblech gebastelt. Auch Puppen aus Kalkstein sind erhalten geblieben und im Münchner Puppentheatermuseum ausgestellt.

Auch in deutschen Gefangenenlagern war Puppentheater an der Tagesordnung.¹⁶⁵ Grund hierfür war, dass die Mittelmächte dabei waren, den Krieg zu verlieren und viele Soldaten, die auch als Puppenspieler tätig waren, in den Gefangenenlagern ausharren mussten.¹⁶⁶

Mit dem Voranschreiten des Krieges veränderten sich auch die Kasperltexte für die Bevölkerung. Lag zu Kriegsbeginn der Fokus noch auf der Propaganda, musste man jetzt die Bevölkerung, die kriegsbedingt herbe Einschnitte erlebte, bei Laune halten. Besonders ersichtlich wird das in der Aussage Kasperls, die ihm Paul Wriede in dem Stück „Kasper in Konstantinopel“ in den Mund legt. Diese lautet:

Wir „[...] haben schon viele Russen gefangengenommen. Diese ergeben sich alle. Es ist das reinste Kasperletheater, gar kein Krieg. Zu essen bekommen wir besser als zu Hause. Frauen und Mädchen kommen ins Feld und bringen gebratene Tauben und Hühner[...].“¹⁶⁷

Alexander Wessely deutet in seiner Dissertation diese Aussage als leise kritisch gegenüber dem sonst zu dieser Zeit so obrigkeitshörigen Kasperl. Er meint weiter, dass dies verständlich ist, da die Puppenspieler noch immer zu der mittellosesten Bevölkerungsschicht gehörten. Als Beispiel hierfür nennt er „Kasperl und die Hühner“, ein Stück, welches sich Kasperl und dessen Problemen mit den Lebensmittelkarten widmet.¹⁶⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden schnell Stimmen laut, um den Kasperl nach dem verlorenen Krieg wieder zu beleben.

„Unter dem Einfluss kulturkritischer und kulturpessimistischer Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der im Ersten Weltkrieg erlittenen Niederlage, entfaltete sich in Deutschland rasch eine regelrechte Kaspertheater-Bewegung. Waren es vor dem Ersten Weltkrieg vor allem reformpädagogische und lebensreformerische Strömungen, die den Kasper als Erzieher in ihre Dienste nahmen, so blühte dem Puppenspiel im allgemeinen und der Lustigen Figur im besonderen (sic!) nach der von der Mehrzahl der Deutschen als

¹⁶⁵ Vgl. Minuth. S. 74.

¹⁶⁶ Vgl. Wessely, Alexander: „*wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an (...)*“. *Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich- eine Annäherung*. Wien: Diss., 2009. S. 133.

¹⁶⁷ Wriede Paul: „Kasper in Konstantinopel“. Erschienen in: „Hamburger Illustrierte“. Nr.27, 1915. Zitiert nach Strauss, Elisabeth: *Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper*. Wien: Diplomarbeit, 2002.S. 17.

¹⁶⁸ Vgl. Wessely, 2009. S. 123.

*‘schicksalhaft‘ für die Nation empfundene Niederlage im Ersten Weltkrieg die Indienststellung für eine ‚nationale Mission‘.*¹⁶⁹

Auf diese hier angedeutete Kasperltheater-Bewegung in den 1920er Jahren wird im folgenden Kapitel näher eingegangen und der Aspekt der Pädagogik verdeutlicht.

6.3 Der „rote“ Kasperl

Der sozialistische Kasperl, welcher in Österreich auch als „roter“ Kasperl bezeichnet wird, ist durch zwei verschiedenfarbige Hosenbeine, einen ebenso bunten Kittel und eine rote Zipfelmütze, unter welcher sich blond gelocktes Haar verbirgt, gekennzeichnet. Die ehemals lange Nase ist stark gekürzt worden. Im Gegensatz dazu hatte der Kasperl der Kinderfreunde, welcher noch behandelt wird, eine kürzere Nase und der arisierte Kasperl der Nationalsozialisten eine noch kleinere, gerade Nase. Auffallend ist außerdem, dass dem nationalsozialistischen Kasperltypus die Zipfelmütze fehlt. Sowie diese sind auch die bunten Hosenbeine und der Kittel einem zweireihigen uniformartigen Anzug gewichen.¹⁷⁰

6.3.1 In den Jahren 1918-1933/1938

Zu Beginn der 1920er Jahre erschien eine ganze Flut von Schriften bezüglich des Handpuppentheaters und seines pädagogischen Nutzens.

Taube berichtet von dem 1920 gegründeten Unterausschuss des sächsischen Landesausschusses, welcher sich für die Verbreitung und Vollziehung des Handpuppentheaters einsetzte. Wichtig war hierbei, dass es sich um Zwei-Personen Stücke handelte, da das Gespräch in den Vordergrund treten und der Kasperl nicht die Funktion des Prügelnden innehaben sollte. Es wurden nun die Bestrebungen des Grafen von Pocci und "Papa Schmid" wieder aufgenommen und es fand ein neuerlicher Versuch statt, den Kasperl

¹⁶⁹ Taube. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff, 1994. S.39-58. Hier: S. 50.

¹⁷⁰ Vgl. Strauss. S. 36.

zu domestizieren.¹⁷¹ Einen besonderen Stellenwert hatten die „Hohnsteiner“ und ihr Gründer, Max Jakob. Dieser sollte auch im Nationalsozialismus von großer Bedeutung sein. Auf diese Gruppierung wird zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen

Im Jahr 1921 entstand die „Abteilung Puppentheater“ des Theaterkulturverbandes in Deutschland, aus der 1927 der eigenständige „Kulturverband zur Förderung des Puppentheaters“ wurde. Aus diesem erfolgte ein Jahr später in der Tschechoslowakei die Gründung der UNIMA (Union Internationale de la Marionette), welche noch heute große Bedeutung für das Puppentheater aufweist.¹⁷² 1930 entwickelte sich aus dem bereits 1927 geschaffenen „Kulturverband zur Förderung des Puppentheaters“ der „Deutsche Bund für Puppenspiel“, welcher den Zusammenschluss der berufsmäßigen Puppenspieler erwirkte und mit Schriften wie der neuen Verbandszeitung „Der Puppenspieler“ auf die Probleme aufmerksam machte.¹⁷³ Bei diesen handelte es sich um die Existenzsicherung der Puppenspieler, die zum Teil von Auftritten in Schulen und der damit verbunden großen Zuschauerzahl abhängig waren. Die Zwischenkriegszeit war eine schlimme Phase für das Handpuppentheater. Alexander Wessely spricht an dieser Stelle sogar davon, dass die Handpuppenspieler ums Überleben kämpften.¹⁷⁴ Ein Grund hierfür war der gerade aufkommende Film, der viele Zuschauer abwarb.

Vielleicht war es deshalb gar nicht schlecht, dass linke Gruppen nun anfangen, den Kasperl für ihre Zwecke zu nutzen. So mussten sich die Handpuppenspieler zwar wieder einer anderen Gesinnung anpassen, aber sie konnten zumindest überleben. Eine linksgerichtete Gruppierung, die sich sehr intensiv mit dem Kasperltheater auseinandergesetzt hat und es populär machen wollte, war das sogenannte „Agitprop-Theater“¹⁷⁵, 1924 gegründet und dazu geschaffen, um in der Zeit des drohenden Nationalsozialismus spielerisch linke

¹⁷¹ Vgl. Taube. In: Bernstengel/Taube/Weinkauff, 1994. S. 39-58. Hier: S.51-52.

¹⁷² Vgl. Strauss. S. 49.

¹⁷³ Vgl. Bohlheimer, Gerd: „Der Kasper ist kein Clown“. In: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometh, 1989. S. 169-184. Hier: S. 169.

¹⁷⁴ Vgl. Wessely, Alexander: „*der caspar darf nicht sterben*“- Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertraditionen des mitteleuropäischen Raumes. Wien: Diplomarbeit, 2003. S. 42-43.

¹⁷⁵ Bei dem Agitprop (Agitation-Propaganda) -Theater handelt es sich um ein Phänomen, welches ausgehend von Russland in den frühen 20er Jahren auch nach Deutschland gelangte. Aus diesem Konzept entwickelte sich eine Verbindung von kultur- und kommunistischer Parteilinie. (Vgl. Funk- Hennings, Erika: Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik. S. 82. In: Arbeitskreis Studium Populärer Musik 15/16. „Es liegt in der Luft was Idiotisches“. Baden-Baden: CODA-Musikservice, 1995. S.82-109.) Charakteristisch für diesen Theaterstil waren Massenspiele, Sprechchöre, direkte Publikumsansprache, kabarettartige Situationskomik und der argumentative Schlagabtausch zwischen dem Proletarier und dem Bürger. (Vgl. Wege, Carl: „Proletarisch-revolutionäres Theater“. In: Brauneck/Schneilin (Hg.), 1986. S. 756-757.)

Überzeugungs- und Aufklärungsarbeit zu leisten. Organisatoren waren der Regisseur und Theaterintendant Erwin Piscator (1893-1966), der Künstler Felix Gasbarra (1895-1985) und der Komponist Edmund Meisel (1894-1930).¹⁷⁹

*„In loser Folge wechselten sich die pointierten Sketche mit Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film und Ansprache ab, wobei die Musik als wesentliches dramaturgisches Element eingesetzt wurde. Zum Abschluß (sic!) der Veranstaltung wurde, gemeinsam mit dem Publikum, die ‚Internationale‘ gesungen.“*¹⁸⁰

Angelehnt an diese ursprüngliche Agitproptheatergruppe wurden in der Folgezeit viele weitere gegründet. Diese waren beispielsweise „Das rote Sprachrohr“, „Die Kolonne links“ und „Die roten Blusen“. Die Darsteller waren Laien, man bediente sich einfacher Elemente aus der Volkskultur und der proletarischen Subkultur sowie der neuen Medien Radio und Schallplatte.

Auch Puppentheater wurde in diesem Stil des Agitproptheaters aufgeführt. Gemeinsam mit den Kindern wurden kurze Szenen, sogenannte „lebende Zeitungen“ mit politischem Inhalt, dargestellt. Ziel war es, die Arbeiterkinder und die Kinder der Mittelschicht im Sinne des Sozialismus zu erziehen. Auf der Bühne trat ein immer gleiches Figurenensemble auf, welches aus dem Klassenkämpfer-Kasperl, Arbeiterkindern, Prügelpädagogen, Faschisten und Kapitalisten bestand.¹⁸¹ Außerdem war das Agitproptheater durch stark ironisierende und satirische Elemente gekennzeichnet. Man verzichtete auf eine geschlossene Handlung und bereicherte die Aufführung mit Revueelementen.¹⁸²

Das Puppentheater wurde durch die verschiedenen Jugendbewegungen wieder zu neuem Leben erweckt. Dazu schreibt Gaby Mortan:

*„Es entwickelte sich eine Symbiose aus Puppenspielfolklore und Pädagogik. Im Puppenspiel sah man eine kindsgemäße Ausdrucksform und wollte es für die Förderung der geistig-seelischen Entwicklung des Kindes nutzen. Auch die Schulen erkannten dessen pädagogischen Wert und setzten das Puppenspiel nun in den Fächern Deutsch, Kunsterziehung, Mathematik und Biologie ein.“*¹⁸³

¹⁷⁹ Mortan. S. 82.

¹⁸⁰ Ebenda. S. 82.

¹⁸¹ Vgl. Ebenda. S. 82-83.

¹⁸² Vgl. Rásky, Béla: *Arbeiterfesttage. Die Fest- und Feiernkultur der sozialdemokratischen Bewegung in der Ersten Republik Österreich 1918-1934*. Wien [u.a.]: Europaverlag, 1992. S. 172.

¹⁸³ Mortan. S. 78.

Weiters wurde das Puppentheater benutzt, um die Jugend aus dem Kino fernzuhalten.

So entwickelte sich das Kasperltheater immer mehr zum Kindertheater, welches großteils in Schulen, Kindergärten und Jugendeinrichtungen aufgeführt wurden. Johannes Minuth geht hier soweit, dass er diese Entwicklung mit folgenden Worten kommentiert, dass

*„[...]Kasper vom Mann zum Kind zurückgestuft [wird].“*¹⁸⁴

Gina Weinkauff führt dies auf die, erstmals von Carlo Böcklin (1870-1934) und Beate Bonus (1865-1954) eingeführte Rolle der Großmutter zurück. Sie publizierten 1911 vier „Kasperl-Bilderbücher“, wobei Architekt und Maler Böcklin die Illustrationen zeichnete und Bonus für den Text verantwortlich war:

*„Zur Profilierung einer entsexualisierten, moralisch domestizierten Kasperfigur trägt die Großmutter Entscheidendes bei. Als Enkel der Großmutter ist Kasper unversehens zum Kind geworden, ein ungebärdiger Lausbub zwar, der seiner Oma hin und wieder Sorgen bereitet, aber in wirklichen Gefahrensituationen doch Alles zum Guten wendet.“*¹⁸⁵

Carlo Böcklin und Beate Bonus veränderten allerdings noch weitere, für den Jahrmarktskasperl typische, Figurentypen. So wurden aus Polizist, Henker, Mohr und Jude, Tod, Teufel, Räuber und Krokodil.¹⁸⁶

Auch wenn der Kasperl nun zum Kind avancierte, hatte er auch eine erzieherische Rolle im Rahmen der sozialistischen Gesinnung inne. Das Puppentheater ermöglichte ihm nun bestimmte pädagogische Werte zu vermitteln. Die Stücke waren gekennzeichnet von der auch heute noch üblichen Dramaturgie. Die Kinder erfahren von einer geplanten bösen Tat und teilen dem Kasperl diese mit, welche er schließlich abwenden kann.¹⁸⁷

Die ersten Bestrebungen zum erziehenden Kasperl kamen bereits 1913 auf und wurden 1920 in der Zeitung „Kunstwart“ mit folgenden Worten publiziert:

*„Das Kasperltheater könnte die schlummernden schöpferischen Kräfte des heutigen Zivilisationsmenschen wieder zum Leben erwecken.“*¹⁸⁸

¹⁸⁴ Minuth. S. 84.

¹⁸⁵ Weinkauff. In: Wegner (Hg.), 1989. S.80-90. Hier: S. 80.

¹⁸⁶ Vgl. Weinkauff. In: Ewers (Hg.), 1992. S. 105-112. Hier: S. 111.

¹⁸⁷ Vgl. Mortan. S. 77.

¹⁸⁸ Minuth. S. 98.

Im Folgenden wird auf die geschichtliche Entwicklung des „roten“ Kasperl näher eingegangen.

6.3.2 In der Weimarer Republik

Wie oben bereits besprochen, wurde der Kasperl im Laufe der Zwischenkriegszeit, 1918 bis 1933, zum sozialistischen Pädagogen gekürt. Dies wurde auch in der Arbeiterjugendbewegung der Weimarer Republik erkannt. Hier wurde die Theorie vertreten, dass es keine neutrale, unpolitische Erziehung gebe und Befürchtungen wurden laut, dass die Arbeiterkinder in den von der bürgerlichen Klasse dominierten Schulen eine falsche Ideologie erlernten. So wurde innerhalb der SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands) und der KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) aus dem Kasperl ein Genosse, ein Proletarier, der in der KPD eher zum Klassenkampf aufrief, während der Genosse der SPD sein Spiel deutlicher hervorhob.

J. Heissler zum proletarischen Kasperl:

„Grelles Pfeifen, schallendes Gelächter,- der farbige Vorhang wird auseinandergezogen und der langschnäblige Kerl sitzt schon rittlings auf der Spielleiste. ‚Seid ihr alle da!‘ ruft er aus und schnüffelt lustig herum. ‚Alle, alle!‘ schreien die Kinder um die Wette. ‚He, Kasperl, was spielst du uns heute vor?‘ ‚Oh, ´n ganzen Koffer schöner Stücke habe ich mitgebracht‘ – schwingt er prahlerisch seine rote Mütze. ‚Was gefällt’s?‘ ‚Das tapfere Schneiderlein?‘ ‚Das Schneewittchen?‘ Oder gar einen ‚Prinz Rosenrot mit einer Prinzessin Lilienweiß?‘... ‚Hol dich der Teufel mit deinem Schneewittchen! Weg damit her ´nen anderen, ´nen roten Kasperl!‘ Tief beleidigt schert sich der Märchen-Kasperl weg. Ja, mein lieber alter Herr aus der ‚alten, guten‘ Zeit, - deine Tage sind gezählt. Die Arbeiterkinder brauchen keine Zaubermärchen [...]. Es flackert ringsum der unerbittliche Klassenkampf – und es gibt bloß eine einzige Kunst, die für unsere Zwecke passend ist. [...] Es muß (sic!) in diesem harten Ringen das biegsame, das bewegliche und farbenfrohe Kasperle-Theater mit eingreifen.“¹⁸⁹

¹⁸⁹ Heisser, J.: „Der proletarische Kasperl“. In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Gina (Hg.): *Revolte im Kaspernhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S.25-28. Hier: S. 25.

Die KPD nutzte den Kasper nun, um politische und ökonomische Zusammenhänge zu verdeutlichen.¹⁹⁰

„Polizei, Schule und Kirche lassen sich hier in eindrucksvoller Vereinfachung reproduzieren, ebenso das Verhältnis von Kapitalist und Lohnarbeiter, von Arbeiter und Bauer, von Soldat und Prolet. Was in der Zeitung nur als stumme Karikatur gezeigt werden kann, hier gewinnt es an Leben, beginnt zu sprechen, zu laufen, zu agieren.“¹⁹¹

Die Stücke wurden im Stil der oben bereits besprochenen Agitproptheater zur Aufführung gebracht. Kurze Sketche, die immer aktuelle Themen behandelten und für Ziele der KPD Werbung machten, wurden von Kindern gespielt. Dies ist eine der wichtigsten Unterscheidungen zum Kasperltheater der Sozialdemokraten, denn hier spielten Erwachsene für Kinder. Außerdem wird bei den Sozialdemokraten viel mehr Wert auf die Entwicklung des Kasperls gelegt.¹⁹² Der „rote“ Kasperl der Sozialdemokraten hatte seinen Ursprung bei den Österreichischen Kinderfreunden, wie Gina Weinkauff berichtet:

„Das Puppentheaterspiel von Kindern war bei den österreichischen Kinderfreunden unüblich. Vielmehr wollte man mit Hilfe des Kasperltheaters vor allem bei jüngeren Kindern im Alter von 4 bis 10 Jahren politische Lernprozesse in Gang setzen bzw. ermöglichen. Dabei war sowohl ein direktes Thematisieren politischer Tagesereignisse intendiert als auch die Überwindung kindlicher Minderwertigkeitsgefühle durch emotionale Identifikation mit einem selbstbewußt (sic!)-aufmüpfigen roten Kasper.“¹⁹³

¹⁹⁰ Noltenius, Rainer: „Vorwort“. In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Gina (Hg.): *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S. 6-8. Hier: S. 7.

¹⁹¹ Suhr, Ernst-Friedrich: „Der Rote Kasper. Kritische Anregungen nach fünfzig Jahren.“ In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Gina (Hg.): *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S. 9-16. Hier: S. 9.

¹⁹² Vgl. Ebenda. S. 9.

¹⁹³ Weinkauff, 1982. S. 36.

6.3.3 Der Kasperl der österreichischen Kinderfreunde

Die Gründung der österreichischen Kinderfreunde erfolgte am 26. Februar 1908 in Graz. Es handelt sich hierbei um eine Organisation, deren Zweck es war, Kindern durch eine unterstützende Gemeinschaft in ihrer Entwicklung beizustehen. Die Idee für die Kinderfreunde lässt sich auf die Wiener Knabenhorte aus dem Jahre 1904 zurückführen. Diese waren eine bürgerliche Einrichtung, um die Kinder von der Straße zu holen und sie in ihrer Freizeit zu beaufsichtigen.

„[Die Kinderfreunde] mußten (sic!) [sich] dabei eingestehen, daß (sic!) es [...] schwer sein würde, die Arbeitereltern davon abzuhalten, ihre Kinder zu den Knabenhorten zu schicken, solange es keine anderen Einrichtungen gab, um die Kinder der Straße zu entziehen und unter den Schutz der Erwachsenen zu bringen.“¹⁹⁴

Es sollte eine Erziehungseinrichtung ohne den gewöhnlichen Drill werden, aber doch den Kindern des Proletariats eine Art Zuhause bieten. Laut dem Verleger und langjährigen Mitglied der Wiener Kinderfreunde, Kurt Biak (1927-2008), war dies auch mehr als notwendig. So schreibt er:

„Historiker und Soziologen sagen, daß (sic!) es kein Zufall ist, daß (sic!) die Kinderfreunde am Beginn unseres Jahrhunderts [20. Jahrhunderts] begründet wurden. Die Not des proletarischen Kindes in Österreich, in ganz Europa, in allen Industrieländern der Welt war wahrhaftig himmelschreiend.“¹⁹⁵

Verbunden mit der ständig steigenden Popularität und Mitgliederzahl wurde 1908 auch der „Arbeiterverein Kinderfreunde für Wien und Niederösterreich“ gegründet. Während des Ersten Weltkrieges, im Jahre 1916, vereinten sich dieser und der „Alpenländische Verein“ zu den „Vereinigten Kinderfreunden“. Nach dem Krieg kam es nochmals zu einem enormen Anstieg der Mitgliederzahl bis im Jahre 1929 der Höchststand von mehr als 100.000 Mitgliedern erreicht wurde.

¹⁹⁴ Langhof, Kordula: *Mit uns zieht die neue Zeit. Pädagogik und Arbeiterbewegung am Beispiel der österreichischen Kinderfreunde*. Bochum: Germinal, 1983. S. 56.

¹⁹⁵ Biak, Kurt: „60 Jahre Arbeit für die Kinderfreunde“. In: Bindel, Jakob (Hg.): *75 Jahre Kinderfreunde. 1908-1983*. Wien [u.a.]: Jungbrunnen, 1983. S.15-19. Hier: S. 15.

Die Kinderfreunde strebten seit 1916 danach, als sozialdemokratische Parteiorganisation anerkannt zu werden, doch, obwohl viele sozialdemokratische Funktionäre auch unter den Kinderfreunden tätig waren, erreichten sie erst 1922 ihr Ziel. In dieser Zeit schlossen sich die Kinderfreunde mit dem Verein „Freie Schule“, welcher im März 1905 als nicht politischer Verein gegründet worden war, zusammen. Ab 1.1.1923 trugen sie nun den neuen Namen *„Sozialdemokratischer Erziehungs- und Schulverein ‚Freie Schule – Kinderfreunde‘ “*.¹⁹⁶

Ebenfalls 1923 wurde die „Arbeitsgemeinschaft des roten Kasperltheaters“ gegründet, welche allerdings einige Jahre oppositionell agierte, bevor sie 1930 in den Verein der Wiener Kinderfreunde eingegliedert wurde. Initiatoren waren vor allem Absolventen der sozialistischen Erzieher Schule Schönbrunn und andere Mitglieder der Kinderfreunde, die im praktischen pädagogischen Bereich Erfahrungen aufweisen konnten.

Emmy Freundlich (1878-1948), ein Gründungsmitglied der Kinderfreunde, setzte sich bereits 1916 dafür ein, dass Kasperltheater gespielt werden sollte. Allerdings vertrat sie nicht den Wunsch nach politischem Kasperltheater. Zu dieser Zeit konnte sich diese Bestrebung noch nicht durchsetzen.

Erst ab 1925 wurde das Kasperltheater von den Kinderfreunden neben anderen Aktivitäten wie Wanderungen, Feiern, Sommerlager, Besuch der Bibliotheken und Filmvorführungen eingeführt.¹⁹⁸ 1930 berichtete Emmy Freundlich:

*„Die Einrichtung der Kasperlspiele hat sich in den letzten Jahren in den Ortsgruppen der Schul- und Kinderfreunde durchgesetzt. In fast allen Gruppen werden Kasperltheater errichtet und die Stücke, die vorgeführt werden, dienen der Erziehung der Kinder in einer ganz neuen, ansprechenden und eindrucksvollen Art. Es ist deshalb der Gedanke entstanden, diese Kasperltheater auch in den Dienst der genossenschaftlichen Erziehung zu stellen. Nach dem bewährten Grundsatz: ‚Jung gewohnt, alt getan‘, wird den Kindern in lustiger Weise vorgeführt, was sie von den genossenschaftlichen Einrichtungen verstehen können.“*¹⁹⁹

Nach und nach wurde dem Kasperltheater auch immer mehr Geld zur Verfügung gestellt. So konnten ganze Sätze von Puppenköpfen angeschafft werden und das Kasperltheater kam zu neuer Blüte. Aber auch die Arbeitslosigkeit vieler Mitglieder der Kinderfreunde ermöglichte es, dass sie sich nun verstärkt dem Kasperltheater widmen konnten.

¹⁹⁶ Vgl. Langhof, 1983. S. 56-59.

¹⁹⁸ Vgl. Weinkauff, 1986. S. 34.

¹⁹⁹ Freundlich, Emmy/Koch, Franz: *Kasperl foppt den Teufel Geldbauch*. Wien: Jungbrunnen, 1930. S. 2.

1929 hatten die Kinderfreunde bereits 100 Kasperlbühnen inne. In den Jahren 1930/31 ermöglichte die Wiener Unterabteilung der pädagogischen Geschäftsstelle sogar eine „Kasperlstelle“, die von Fritz Blazsovsky (Lebensdaten unbekannt), einem langjährigen Mitglied der Kinderfreunde, geleitet wurde. Die „Kasperlstelle“ war dafür verantwortlich, 25 „Kasperlkisten“, die eigentlich Zuckerkartons waren,²⁰⁰ auszustatten und an die Ortsgruppen zu verteilen. Franz Studynka beschreibt die Ausrüstung der Kasperlkisten, die aus mehreren Textemplaren, Puppenköpfen und Puppenkleidern sowie Kulissen bestanden. Außerdem ruft er in seinem Artikel „Die Kasperlkiste“ dazu auf, eine monatliche Zusammenkunft abzuhalten, in der die Puppenspieler der einzelnen Bezirke die Möglichkeit hatten, sich auszutauschen und eigene Kasperltheater zu bauen.²⁰¹

In einzelnen Ortsgruppen spielte ein feststehendes Ensemble, welches wöchentlich oder zweiwöchentlich sehr gut besuchte Aufführungen gab. Neben den „Kasperlkisten“ war das Kasperltheater auch innerhalb Wiens mit Wanderbühnen vertreten. Der Puppenspieler Fritz Blazsovsky wanderte allein mit seinem Puppentheater umher und suchte sich an seinem gewählten Aufführungsort Mitspieler.²⁰² Das Repertoire der Stücktexte bestand aus bereits bestehenden Kasperltexten wie Märchen oder anderen literarischen Vorlagen. Autoren dieser Stücke waren bekannte parteinahe Persönlichkeiten, wie der Gründer der Organisation der Roten Falken, Anton Tesarek, oder Franz Studynka, obwohl diese Stücke zumeist nur als Vorlage dienten und hauptsächlich improvisiert wurde. Franz Studynka begründet die Popularität der improvisierten Stehgreifbühne:

*„[...] so, wie im Kasperltheater haben wir nirgends Gelegenheit mit unseren Kindern über politische Fragen zu reden“.*²⁰³

In diesem politischen Stehgreifkasperltheater wurde zumeist folgender Ablauf beachtet. Der „rote“ Kasperl (Abb.12) ist die Hauptfigur. Der Inhalt widmet sich einem Thema, welches Parallelen zu aktuellen Themen, meist politischen Inhalts, aufweist. Auch tagespolitische Ereignisse wurden thematisiert. So zum Beispiel der Streik in Leoben-Donawitz²⁰⁴ mit „Kasperl beim Streik“. Aus diesem thematischen Inhalt entwickelt sich eine kurze einfache Spielhandlung, die von den Kindern mitbestimmt wird. Ein weiteres Beispiel für solch ein Stück bietet „Kasperl wird delogiert“, welches sich dem Kampf Kasperls für den

²⁰⁰ Vgl. Weinkauff, 1986. S. 35.

²⁰¹ Vgl. Studynka, Franz: „Die Kasperlkiste kommt“. In: Suhr/Weinkauff, 1983. S. 31-32. Hier: S. 31.

²⁰² Vgl. Weinkauff, 1982. S. 36.

²⁰³ Ebenda. S. 69.

²⁰⁴ Leoben-Donawitz (Steiermark), Sitz eines Stahlwerks welches heute zur Voestalpine gehört.

Mieterschutz widmet.²⁰⁵ In Gina Weinkauffs Sammlung „Rote Kaspertexte“ ist ein Artikel mit dem Titel „Was das ‚Rote Kasperl‘ spielt“ abgedruckt:

„Wir haben nun einen roten Kasperl, so einen ganz pfiffigen Kerl, und dazu noch ‚Kinderfeinde‘: den Pfarrer, den Lehrer, den Faschisten und den Schupo, auch die Freunde der Arbeiterkinder: der Pionier, der Jungarbeiter und die Arbeiterin sind nicht vergessen worden.“²⁰⁶

Demnach hat der Kasperl auch immer einen Kontrahenten sowie eine unterstützende Person zur Verfügung. Der Kasperl sollte den Kindern als Vorbild dienen und zu ihrer charakterlichen Stärkung beitragen.

„Intendiert war damit [...] die Überwindung der kindlichen Minderwertigkeitsgefühle durch eine emotionale Identifikation mit einem selbstbewußten (sic!) und aufmüpfigen ‚roten‘ Kasperl. Das Kind ist umgeben von einem Heer von Autoritäten und strebt all diesen großen und gescheitern Erwachsenen gegenüber in seinem Unterbewußtsein (sic!) Gleichwertigkeit an.“²⁰⁷

So bekamen die Kinder schon früh den selbstbewussten Kasperl als Identifikationsfigur zur Seite gestellt. Doch die Stücke zielten auch darauf ab, die Gegner und die Mitglieder der eigenen Bewegung propagandistisch für die Kinder sichtbar zu machen. Neben diesem Modell wurden auch Stücke zur Aufführung gebracht, die nicht politisieren aber doch im Sinne der sozialistischen Erziehung eingeordnet werden können.²⁰⁸ So finden sich in der Literatur einige Schriften, in denen zur sozialistischen Erziehung aufgerufen wird. Zum Thema „Sozialistische Erziehung in unserer Zeit“ steht, im Verlag Jungbrunnen 1952 erschienenen Heft „Sozialistische Erziehungsarbeit“, von Anton Tesarek folgendes zu lesen:

„Die Sozialisten lassen ihre Kinder die Welt so anschauen, wie sie diese selber sehen. Sie zeigen ihnen das Leben der Menschen in den vielfältigen Beziehungen zueinander (Krieg und Frieden, Arbeitslosigkeit und Arbeit, Armut und Reichtum...) von ihrem Standpunkt aus. [...]. Sie führen, da sie als Arbeiterklasse endlich das historische Bewußtsein (sic!) einer

²⁰⁵ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 69.

²⁰⁶ (Autor unbekannt): „Was das rote Kasperl spielt“ In: Weinkauff, Gina (Hg.): *Rote Kasper-Texte*. Frankfurt am Main: Puppen & Masken, 1986. S.31-35. Hier: S. 31.

²⁰⁷ Rásky. S. 168.

²⁰⁸ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 36-37.

*entscheidenden gesellschaftlichen Kraft erfüllt, ihre Kinder aus einem dumpfen und bedrückenden proletarischen Minderwertigkeitsgefühl, nur Arbeiterkinder zu sein, zu dem befreienden Bewußtsein (sic!). Wir sind stolz darauf, zur Arbeiterklasse zu gehören.*²⁰⁹

Der Artikel erschien zwar erst im Jahr 1952. Es kann aber angenommen werden, dass er bereits 20 Jahre früher aktuell war, da die Definition der sozialistischen Erziehung keinem Wandel unterlag.

Im Folgenden wird auf die sozialistische Erziehung in der praktischen Stückauswahl eingegangen. Beispiele für die sozialistische Komponente in den „roten“ Kasperltexten gibt es einige. So behandeln eine Vielzahl von ihnen das Machtverhältnis zwischen Angestellten und Vorgesetzten. In einem Stück Joseph Böhmers (1905-1999) tritt Kasperl als Koch auf. Er bringt seine Dienstherrschaft durch absichtliches Missverstehen der Anweisungen zur Verzweiflung, serviert eine gebratene Maus und verabschiedet sich schlussendlich mit dem Vorhaben, künftig bei den Genossen in einer Gemeinschaftsküche arbeiten zu wollen.²¹⁰ Generell ist zu sagen, dass es verschiedene Aspekte gibt, die in den Theater texts des „roten“ Kasperl berücksichtigt wurden.

„In den roten Kasperltheaterstücken [wird] ein ganzes Spektrum aktueller, vorwiegend politischer und zeitgeschichtlicher Themen [...] angesprochen. Das reicht von der Darstellung einzelner Streik- und sonstiger Arbeitskämpfe [...] bis zur weltlichen Schule, zu Wohnbau und Mieterschutz[...].“²¹¹

Auch Alltagssituationen der Kinder, welche ihre Erfahrungen schildern durften, sowie die Aspekte der sozialistischen Erziehung und die politische Komponente, wurden behandelt. Laut Gina Weinkauff gab es unter den Sozialdemokraten oftmals Debatten darüber, wie viel Politik den Kindern zumutbar sei. Die Antwort darauf ist nicht eindeutig, denn oftmals wurden laut Zeugen und Beteiligten noch politische Seitenhiebe im Kasperltheater spontan hinzugefügt, die in den Abschriften keine Erwähnung fanden. Aber auch in den Theater texts selbst ist oftmals von dem Kasperl, der „beiseite spricht“ zu lesen. Dieses traditionelle Theatermittel wird eingesetzt, um eine Beziehung zwischen dem Kasperl und seinem Publikum zu schaffen und dieses zu politisieren.

²⁰⁹ Tesarek, Anton: *Zur Problematik der sozialistischen Erziehung. In: Sozialistischer Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung.* Heft 25. Wien: Verlag Jungbrunnen, 1952. S.3-35. Hier: S. 4.

²¹⁰ Vgl. Weinkauff, 1986. S. 51.

²¹¹ Ebenda. S. 64.

„Im übrigen (sic!) darf man annehmen, daß (sic!) die proletarischen Puppenspieler in ihren Aufführungen noch wesentlich mehr aktuell-politische Informationen einfließen ließen, als das aus den Stücktexten zu ersehen ist.“²¹²

Weiters wird mit dem Verfremdungseffekt gearbeitet. Ein Beispiel hierfür ist das Stück Adolf Matickas „Der Komet“, in welchem ein Redakteur der „Bohnen Zeitung“ auftritt. Dies lässt sich als eine direkte Anspielung auf die, 1900 gegründete, „Kronen Zeitung“ verstehen.²¹³

Durch Eigenschaften wie die oben genannten, ist das „rote“ Kasperltheater durchaus als emanzipatorisch anzuführen. Er schafft es, ursprünglich unanfechtbare Autoritätspersonen, wie Polizisten oder Vorgesetzte, zu entmächtigen. Dies geschieht nicht wie beim Jahrmarktskaperl mit Gewalt, sondern durch Hohn und Spott.

„ [...] es [das rote Kaspertheater] zeigt die Wirklichkeit als erkenn- und veränderbar und knüpft dabei einerseits an Erfahrungen des kindlichen Publikums an, andererseits dringt es in Bereiche vor, die der Alltagserfahrung verschlossen sind und konkretisiert diese praxis-kritische Einstellung zur Welt an politisch-aktuellen Themen, die sonst im zeitgenössischen bürgerlichen und sozialdemokratischen Kindertheater noch weitgehend tabuisiert werden.“²¹⁴

1934 verbot das austrofaschistische Regime, erst unter Engelbert Dollfuß (1892-1934) und nach dessen Ermordung unter Kurt Schuschnigg (1897-1977), alle proletarischen Organisationen. Einige Mitglieder der Kinderfreunde fanden in den Kinderheimen des bürgerlich-liberalen Systems Zuflucht.²¹⁷ Doch das austrofaschistische System verursachte nicht nur für das Puppentheater einen herben Einbruch. Auch Personentheater, Kabarett und Filmvorführungen wurden abgeschafft oder unter strenge staatliche Kontrolle gestellt. So lautete das Gesetz der Mai-Verfassung 1934, dass:

„[...] ,zur Verhütung von Verstößen gegen die öffentliche Ordnung und Sicherheit oder gegen die Strafgesetze eine vorgängige Prüfung der Presse, ferner des Theaters, des Rundfunks, der Lichtspiele und ähnlicher öffentlicher Darbietungen‘ durchzuführen sei ,verbunden mit der Befugnis der Behörde, solche Darbietungen zu untersagen‘. Außerdem seien, Maßnahmen zur

²¹² Ebenda. S. 65.

²¹³ Vgl. Ebenda. S. 65.

²¹⁴ Ebenda. S. 70.

²¹⁷ Vgl. Weinkauff, Gina: „Figurentheater und Proletariat. Daten und Fakten“. In: Suhr/Weinkauff, 1983. S.80-91. Hier: S. 88.

*Bekämpfung der Unsittlichkeit oder Verstöße gegen den Anstand [...] ‚zum Schutz der Jugend [...]‘ oder ‚zur Wahrung sonstiger Interessen des Volkes und des Staates‘ zu verhängen.*²¹⁸

Der Austrofaschismus war somit das einzige politische System dieser Zeit, welches den Kasperl nicht als Propagandainstrument gebrauchte. Es wird nun der Kasperl der deutschen Kinderfreunde erläutert, welcher nach dem Vorbild des österreichischen „roten“ Kasperl entstanden ist.

6.3.4 Der Kasperl der deutschen Kinderfreunde

Erste Bestrebungen, das proletarische Kasperltheater in Deutschland zu beleben, stammen bereits aus dem Jahr 1922. Der Lehrer und Musiker Jörg Mager (1880-1939) stellte hier die treibende Kraft dar. Unter seinem Pseudonym „Kaspar Hauser“ wollte er das volkstümliche Puppenspiel wiederbeleben und veröffentlichte einen, in der „Roten Fahne“ erschienenen, Artikel. Die Wiederbelebung sollte nach österreichischem Vorbild vor allem für die proletarische Arbeiterjugend geschehen.²¹⁹ Ein Beispiel für Magers Werke stellt „Kasperl als Spitzel“ oder „Die entartete Prinzeß“ (sic!) dar. Im letztgenannten Stück schafft Mager eine Verbindung zwischen Krieg und „Beschäftigungsprostitution der Arbeiter“.²²⁰ Doch „Kasperl als Spitzel“ gestaltet sich noch revolutionärer, da die sozialistische Revolution hier als gesellschaftliche Option behandelt wird. Magers Stücke sind stark von der expressionistischen Anti-Kriegsliteratur und von der sozialkritischen Prosa Upton Sinclairs geprägt.²²¹

Im November 1923 wurde auf einer Tagung des Zentralbildungsausschusses der sozialdemokratischen Partei die „Reichsarbeitsgemeinschaft der Kinderfreunde Deutschlands“ gegründet. Beteiligt waren daran die „Arbeiterwohlfahrt“, die „Sozialistische Arbeiterjugend“, die „Arbeitsgemeinschaft sozialdemokratischer Lehrer“ und der „Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund“. Leiter dieser Abteilung war Kurt Löwenstein (1885-1939). Diese Reichsarbeitsgemeinschaft (RAG) publizierte die Kinderzeitung „Der Kinderfreund“, in welcher unter anderem Felix Fechenbach (1894-1933), seine Artikel

²¹⁸ Zitiert nach: Deutscher-Schreiner, Evelyn: *100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte*. Wien, München: Jugend und Volk, 1989. S. 83.

²¹⁹ Vgl. Strauss. S. 27.

²²⁰ Vgl. Minuth. S. 124.

²²¹ Vgl. Weinkauff, 1982.S. 45.

veröffentlichte. Die grundlegendste Unterscheidung zwischen den österreichischen und den deutschen Kinderfreunden lag darin, dass die deutschen Kinderfreunde die Kinder selbst spielen ließen. So schrieb Fechenbach:

„Wir in der Berliner Kinderfreundegruppe (sic!) Mitte wollten schon lange ein Kasperltheater. Die Gruppe möchte ich sehen, die sich keines wünscht! Groschen um Groschen mußten (sic!) wir sparen, damit wir uns zunächst das Holzgestell beschaffen konnten [...]. Die viele Mühe hat sich reichlich gelohnt. Wir haben dafür ein feines Kasperltheater, viel schöner, als wir's uns dachten. Und noch was Besonderes hat unser Kasperltheater. Die Kinder spielen selbst. Und das ist gar nicht so leicht; denn der Kasperl macht gar so viele lustige und dumme Streiche, daß (sic!) man sich ordentlich zusammenehmen muß (sic!), um dabei ernst zu bleiben, um nicht selbst zu lachen, wenn man spielt.“²²⁴

Der bereits erwähnte Begründer des deutschen politischen Kasperltheaters, Felix Fechenbach, wurde 1922 zu 11 Jahren Zuchthaus verurteilt, jedoch nach 2 ½ Jahren wieder begnadigt. Anschließend war er noch weiteren Repressionen ausgesetzt, bis er im Konzentrationslager Dachau von den Nationalsozialisten umgebracht wurde. Seine Erfahrungen verarbeitet Fechenbach in seinen Stücken, welche sich zumeist um den immer optimistischen „Genossen Kasper“ drehten. Durch sein Engagement bewegte er andere Mitglieder der Kinderfreunde ebenfalls dazu, Kasperltheater zu spielen. Auch bei den Theatertexten der deutschen Kinderfreunde wurden Stücke politischen Inhalts sowie Texte, die sich nicht primär mit Politik befassten, zur Aufführung gebracht. Die politischen Stücke drehten sich, ähnlich wie die österreichischen, um den „roten“ Kasperl, der sich gegen die Obrigkeit auflehnt.²²⁵ Weiters gab der Arbeiter-Theater-Verlag A. Jahn eine von 1929 bis 1931 erscheinende Reihe, welche den Titel „Der rote Kasper“ trug, heraus. Die prägendsten Autoren dieser Reihe waren der mit der Sozialistischen Arbeiterpartei sympathisierende Hermann Hoffmann (1891-1966) und Ernst Heinrich Bethge (1878-1944). Letzterer publizierte unter den Pseudonymen „Lobo Frank“ und „Hans aus Sachsen“ sowie unter seinem eigenen Namen über hundert Texte, darunter Laienspiele, Puppen- und Schattenspiele sowie Sprechchor-Werke. Zur Zeit des Ersten Weltkrieges verherrlichte Bethge die „Blaujacken und Granaten“. Mit der Modernisierung des Kasperltheaters widmete er sich nun der sozialistischen Überzeugung,

²²⁴ Fechenbach, Felix: „Zu den Aktivitäten des roten Kaspers bei den Berliner Kinderfreunden“, 1926. In: Suhr/Weinkauff, 1983. S. 51.

²²⁵ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 41-43.

um anschließend, zur Zeit des Nationalsozialismus, wiederum die Ideologie zu wechseln. Kennzeichnend für seine „roten“ Kasperltexte ist der aus dem Zuschauerraum stammende „rote“ Junge, der in jedem Stück eine Debatte mit dem Kasperl anfängt. Dieser steht stellvertretend für die sozialistische Jugend. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland fand das „rote“ Kasperltheater ein jähes Ende.²²⁷ Die Ausnahme bildeten einige sächsische proletarische Puppenspieler, die trotz des aufkommenden Faschismus weiter versuchten, Puppentheateraufführungen vorzuführen, was jedoch im nationalsozialistischen Staat auch bald unterbunden wurde. Im Gegensatz zu Österreich bedeutete dies das Ende für das proletarische Kasperltheater in Deutschland, da es 1945, nach dem Ende des Zweites Weltkrieges, nicht mehr wieder aufgenommen wurde. Dies kann darin begründet werden, dass das „rote“ Puppentheater in Deutschland keinen großen Stellenwert innehatte und die Funktionäre dies eher marginal betrieben. Trotz seiner kurzen Blütezeit hat das „rote“ Puppentheater jedoch einige nicht zu unterschätzende Erfolge erbracht. So bestand seine wesentliche Leistung darin, die Traditionen des volkstümlichen Puppentheaters für die Kinder der Arbeiter- und der Mittelschicht neu definiert, aktualisiert und dadurch greifbar gemacht zu haben. Die Zielgruppe waren die Kinder der Arbeiter, da diese für die entsprechenden Themen auch das Interesse aufbrachten. Weiters werden dem „proletarischen Kind“, wie Weinkauff es nennt, gesellschaftliche Zusammenhänge offen dargelegt.²²⁸ Gina Weinkauff schreibt hierzu:

„Eine wesentliche Leistung des proletarischen Puppenspiels der 20er Jahre besteht im Verfügbarmachen von Traditionen des volkstümlichen Puppentheaters für eine aktuelle, dem proletarischen Kind gesellschaftliche Bezüge eröffnende Spielpraxis. [...] Kasper und seine Aktionen werden eingesetzt, um gängige Normen und Ordnungen durcheinander zu bringen, infrage zu stellen und satirische Effekte zu erzielen. Indem er die ‚falsche‘, doch reale Welt auf den Kopf stellt, bewirkt er kritische Einsicht in die herrschenden Verhältnisse.“²²⁹

Allerdings besteht die Ambivalenz darin, dass das Kasperltheater zwar die Realität behandelte, jedoch immer mit gutem Ausgang und so mit der realen Welt nicht viel gemein hat.²³⁰

²²⁷ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 38-40.

²²⁸ Vgl. Ebenda. 98-100.

²²⁹ Ebenda. S. 98-100.

²³⁰ Vgl. Ebenda. S. 101.

6.4 Der Hohnsteiner Kasperl bis 1933

Der deutsche Puppenspieler Max Jakob (1888-1967) legte ab 1921 mit seinem Handpuppentheater, welches bis 1928 noch „Hartensteiner Puppenspiele“ hieß, ein neues revolutionäres Programm vor. Gekennzeichnet war es durch das „*Lebensgefühl der Jugendbewegung*‘ die sich nach einer Rückkehr zum ‚Einfachen-Natürlichen‘ zum ‚Bodenständigen und Heimatlichen‘ zurücksehnte.“²³²

Das Hohnsteiner Puppentheater galt zu jener Zeit als ein unvergleichbares Erlebnis. So schreibt Richard Schimmrich:

*„Dieses Spiel ist schlechthin vollendet und nicht mehr zu übertreffen. Der von ihm ausgehende Zauber – begründet in Spielauffassung und Eigenart der Puppe – kann nur erlebt werden. Es ist unmöglich, ihn so in Worte zu fassen, daß (sic!) dies ganz dem unmittelbaren Eindruck entspräche.“*²³³

Von besonderer Bedeutung ist Max Jacobs Hohnsteiner Kasperl-Figur (Abb.13). Diese stellt das Sprachrohr von Jacobs Puppenbühne dar. Wie Richard Schimmrich meint, ist er nicht mehr aus einem Stück wegzudenken, da sonst die Sinnhaftigkeit verloren gehen würde.²³⁴ Kasperls Freund Seppel verdankt seine Existenz Jacob.

Es war nun endgültig vorbei mit der sich nur der Völlerei und der Trinklust widmenden lustigen Figur. Jacob schuf mit seinem Hohnsteiner Kasperl einen Lausbuben mit viel Herz, der zugleich als pädagogisches Vorbild fungierte. Der Hohnsteiner Kasper bildet aufgrund seiner blauen Augen und der Adlernase laut Ingrid Ramm-Bonwitt den Prototyp für den deutschen Kasperl.²³⁵

„Der Hohnsteiner Kasper siegt immer durch seine Unschuld. Er nimmt stets den geraden Weg und versucht nicht, durch Winkelzüge sich zu befreien, wenn seine Lage brenzlich zu

²³² Ramm-Bonwitt, 2000. S. 157.

²³³ Schimmrich, Richard: *Das Hohnsteiner Handpuppenspiel*. Jena: Diederichs, 1937. S. 15.

²³⁴ Vgl. Ebenda. S. 16.

²³⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, 2000. S. 156-157.

*werden beginnt. So wird in den Kindern unbewußt (sic!) ein Gefühl dafür groß, wie man unangenehmen Dingen im Leben entgehen soll.*²³⁶

Doch nicht nur die nette und adrette Figur des Kasperls machten die Beliebtheit der Hohnsteiner aus, auch ihre Werbewirksamkeit spielte hierbei eine große Rolle: Es wurden allerlei Produkte vertrieben, wie zum Beispiel Spieltex te, Schallplatten, Puppen sowie Lehrgänge, um Handpuppentheater zu erlernen. Aufführungsort war die „Burg Hohnstein“ in der sogenannten sächsischen Schweiz, in der Jacob massive Erfolge feierte. Erwähnenswert an dieser Stelle ist, dass Jacob keine Raummiete zu zahlen hatte, sondern sich stattdessen verpflichtete, jeden Sommer ein bestimmtes Kontingent an Vorstellungen zu geben.²³⁷ Im März 1933 wurde das Schloss Hohnstein von der SA (Sturmabteilung) besetzt und die ansässigen Puppenspieler, unter ihnen Max Jacob, auf die Straße gesetzt. Die Stadt Hohnstein ließ sie jedoch ein Haus, das sogenannte „Kasperhaus“, beziehen.²³⁸ Trotz anfänglicher Probleme mit dem NS-Regime konnte Jacob seine Karriere fortsetzen.²³⁹ Dies lag daran, dass er Mitglied der nationalsozialistischen Gruppierung „Kraft durch Freude“²⁴⁰ wurde, welche ihn als Puppenspieler anerkannte. Dies bedeutete in der damaligen Zeit eine fast uneingeschränkte Spielerlaubnis.²⁴¹

Besonders großen Erfolg, in der NS-Literatur wird von der „Sternstunde des deutschen Puppenspiels“ gesprochen, erlebten die Hohnsteiner bei der Weltausstellung 1937. Hier wurden sie mit einer Goldmedaille im Kulturprogramm für „Freischütz“ ausgezeichnet.

Max Jacob schreibt über seine Neubearbeitung des „Freischütz“, die er für die Weltausstellung verfasst hatte:

„An den Anfang setzten wir einen ‚Knalleffekt‘. Die Szene begann mit einer derben bäuerlichen Tanzmusik, beim Öffnen des Vorhangs erlebten die Zuschauer ein buntes Bild: In der Mitte des Raumes hing ein grüner Kranz mit bunten Bändern, und vier bäuerliche Paare drehten sich im Tanze. Jedes Paar individuell durchgearbeitet, die Tanzfiguren verschieden, der Rhythmus der gleiche. Sie tanzten nicht nur, sie benahmen sich auch vergnügt, lachten,

²³⁶ Schimmrich. S. 20.

²³⁷ Wessely, 2009. S. 192.

²³⁸ Vgl. Mortan. S.79.

²³⁹ Wessely, 2009. S. 193.

²⁴⁰ Kraft durch Freude, nationalsozialistische Organisation, welche 1934 gegründet, einen wesentlichen Teil dazu beitrug, dass das Puppentheater zu einem inhaltlich gleichgeschaltetem Medium des nationalsozialistischen Regimes wurde. Aus: Bohlmeier, Gerd: „Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat“. In: Kolland, Dorothea (Hg.): *FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, 1997. S.65-73. Hier: S. 68.

²⁴¹ Vgl. Wessely, 2009. S. 194.

scherzten, waren voller Übermut. Dieses Bild war bis ins letzte durchgearbeitet, bei aller Freiheit, die jeder Spieler hatte, war das Spielerische voll strengster Disziplin. Aus diesem Tanz heraus entwickelte sich ein Fest, gelöst und gelockert durch Massenszenen mit immer neuen Puppen, verständlich für alle Zuschauer, auch wenn sie die Sprache nicht beherrschten. Zwischendurch kamen kurze Dialoge, und immer wieder sinnvolle Auflockerungen durch Zwischenspiele, Tänze und Tiere.“²⁴²

Bald nach diesem Erfolg wurden die Hohnsteiner von den Nationalsozialisten zu Propagandazwecken gebraucht.

6.5 Der Kasperl im Nationalsozialismus

Durch die Gründung des „Deutschen Bundes für Puppenspiel“, welche 1930 erfolgte, waren die Weichen für die nationalsozialistische Politisierung des Kasperltheaters gelegt. Dies hatte nicht zuletzt den Grund, dass viele Mitwirkende des Deutschen Bundes für Puppenspiel bekennende Nationalsozialisten waren. Ein Beispiel hierfür bietet unter anderen der Stuttgarter Puppenspieler Georg Deininger (1882-1946)²⁵², Träger des goldenen Parteiabzeichens der NSDAP. Für Max Jacob wurde diese Entwicklung allerdings erst im Jahre 1933 sichtbar. So schrieb er in seinen Memoiren:

„Die veränderten politischen Verhältnisse brachten im Jahre 1933 auch im kleinen Kreise der Puppenspieler Neuorientierungen. Intrigen, Verdächtigungen, Gehässigkeiten sorgten dafür, daß (sic!) der alte Bund [Deutscher Bund für Puppenspiel] aufgelöst wurde, es entstand der ‚Deutsche Bund der Puppenspieler‘.“²⁵³

Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Entwicklung bereits früher begonnen hat und eine politische Beeinflussung der Bevölkerung bereits zu Zeiten der Weimarer Republik stattfand. Diese These lässt sich auch mit dem Fakt unterstützen, dass die NSDAP bereits 1920 entstanden ist und so eine Plattform für nationalsozialistisches Ideengut geschaffen war.

²⁴² Minuth. S. 96.

²⁵² <http://www.muse-o.de/2013/01/ausstellung-puppenspieler-in-vorbereitung/>, 12.01.13.

²⁵³ Jacob, Max: *Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*. Rudolfstadt: Greifen, 1964. S. 197.

Außerdem war die Figur des Kasperls von sehr großem Stellenwert. Dies lässt sich daran erkennen, dass sie innerhalb des nationalsozialistischen Regimes sogar zu internen Macht- und Konkurrenzkämpfen zwischen den einzelnen nationalsozialistischen Organisationen, welche vorwiegend während der Konsolidierungsphase des NS-Staates stattfanden, geführt hat.²⁵⁴ Nachdem der Kasperl, wie bereits beschrieben, schon von den vorhergehenden Regimen und Strömungen jener Zeit zur Propagandazwecken gebraucht wurde, wird dieses Vorhaben nicht erst 1933 entstanden sein.

Als Joseph Goebbels (1897-1945) mit dem „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ die Kontrolle über den gesamten Kulturbereich erlangte, wurden mit dem Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 folgende Entschlüsse gefällt:²⁵⁶ Die meisten „arischen“ Puppenspieler wurden ab dem Jahr 1934 in der Reichstheaterkammer zusammengeschlossen und durch das Amt „Feierabend“ der nationalsozialistischen Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ an Spielorte vermittelt. Diejenigen, die sich dagegen wehrten, erhielten ein Spielverbot.²⁵⁷ 1939 wurden die Puppenspieler innerhalb der Reichstheaterkammer in drei verschiedene Fachschaften unterteilt. Diese waren Bühne, Artistik und Schausteller.²⁵⁸ Das geschah genau zu selben Zeit, als mit Kriegsbeginn das bereits beschriebene Frontpuppentheater etabliert wurde, um unterschiedliche Künste zur Unterhaltung der Soldaten anbieten zu können.

Auch die Spieltexte wurden an die neue politische Ideologie angepasst. Es wurden nun Texte zur Aufführung gebracht, die germanische Märchen- und Sagenstoffe zum Inhalt hatten.²⁵⁹ Diese sollten das Heimatgefühl stärken, aber auch antisemitische, amerika- und englandfeindliche Texte fanden ihren Platz auf der nationalsozialistischen Puppentheaterbühne. Es sollten neue Stücke oder die umgeschriebenen traditionellen Märchen- und Sagentexte

„[...] in den Dienst der weltanschaulichen-politischen Erziehung gestellt [werden]. Eine politische Tendenz muß (sic!) der Künstler bei seinem Spiel mit Puppen zum Ausdruck bringen, die aber nicht platt und grob sein darf. Nicht der Kasper verkörpert eine nationalsozialistische Haltung, der etwa von der Spielleiste herab ‚Heil Hitler‘ grüßt, oder gar mit

²⁵⁴ Bohlmeier. In: Kolland (Hg.), 1997. S.169-184. Hier: S.171.

²⁵⁶ Vgl. Bohlheim. In: Wegner, 1989. S. 169-184. Hier: S. 172.

²⁵⁷ Vgl. Minuth, S. 127.

²⁵⁸ Vgl. Günther, Susanne: „Der Hohnsteiner Kasper an der Hauptkampflinie. In: Kolland (Hg.), 1997. S.96-107. Hier: S. 97.

²⁵⁹ Vgl. Ramm-Bowitt, 2000. S. 193.

*einer Hakenkreuzfahne über die Bühne zieht, vielmehr muß (sic!) er in seinem Tun und Handeln ein ganzer Kerl sein.*²⁶⁰

So wird nicht das Ziel verfolgt, stumpfe Propaganda zu betreiben. Vielmehr soll der Puppenspieler mit seinem Spiel das Publikum tiefer berühren und dieses so vollends von der Bühnenrealität überzeugen. Dies steht allerdings im starken Kontrast zu den zur Aufführung gebrachten Stücken. In diesen wurden die jeweiligen Gegner immer zu monströsen Feindbildern aufgebaut, welche im Gegensatz zu dem nun arisierten Kasperl standen. Dieser hatte nun die große Nase, die unter den Nationalsozialisten als Erkennungszeichen für einen Juden stand, verloren und eine gerade Nase bekommen.²⁶¹ Das Interessante hierbei ist, dass der oben bereits erwähnte Hohnsteiner Kasperl durch eine Adlernase gekennzeichnet war, die er während des Nationalsozialismus beibehielt. Durch die überzeichnete, unrealistische und klischeebesetzte Darstellung der Feindbilder wurde allgemeine Antipathie gegen die Regimegegner der Nationalsozialisten geschaffen.

Zur Zeit des Nationalsozialismus wurde das Kasperltheater in den Schulunterricht mit einbezogen. Mit umgeschriebenen Märchen, Sagen, Abenteuer- und Wundergeschichten wurde eine Plattform geschaffen, um das nationalsozialistische Gedankengut zu transportieren.²⁶² Gaby Mortan schreibt hierzu:

*„Man erhoffte sich auf diesem Wege ein Volk zu formen, das voll und ganz für diese Ideologie lebte.“*²⁶³

²⁶⁰ Minuth. S. 127.

²⁶¹ Ramm Bonwitt, 2000. S. 193-194.

²⁶² Vgl. Mortan. S. 98.

²⁶³ Mortan. S. 98.

6.6 Der Kasperl im Nationalsozialismus am Beispiel des Hohnsteiner Kasperls

Von 1935-1939 spielten die Hohnsteiner auf allen Reichsparteitagen in Nürnberg, auf Festen der Reichsregierung und der Reichskanzlei. Mit Kriegsbeginn nahmen die Hohnsteiner auch an der Frontbetreuung teil. Diese sah so aus, dass hauptsächlich zu Propagandazwecken Vorstellungen in den Kriegsgebieten stattfanden. Doch nicht nur Puppenspiele wurden dort zur Aufführung gebracht. Die Frontbetreuung war sehr vielfältig und umfasste verschiedenste Formen der Unterhaltung, wie Gastspiele großer Opernbühnen, Kabarettisten, Theaterzüge, das so genannte Fronttheater, Streichquartette und reisende Kinozüge. Viele Künstler waren Teil der Propagandamaschine des Nationalsozialismus. Beweggründe dafür gab es verschiedene. Ob es sich dabei um Überzeugung, Opportunismus oder reinen Überlebensezweck handelte,²⁶⁴ ist schwer zu beurteilen. Dorothea Kolland schreibt dazu:

„ [ist] auch die reine – ‚unpolitische‘ – Unterhaltung und Ablenkung der Soldaten an der Front, vielen Künstlern im Fronteinsatz durchaus als ‚gute Tat‘ und Abenteuer in Erinnerung, diente [sie] objektiv den großen Zielen eines verbrecherischen Krieges, indem das Durchhaltevermögen der Soldaten durch die Vermittlung ideologischer Kerngehalte mobilisiert wurde, nämlich Teil einer zu verteidigenden großen Volksgemeinschaft zu sein und für die bessere Sache, die deutsche Kultur – begründet in der Überlegenheit der deutschen ‚Rasse‘ – zu kämpfen.“²⁶⁵

Max Jacob schrieb über seinen Einsatz in der Frontbetreuung aus der Sicht eines unpolitischen Puppenspielers, der Land und Leute beschreibt und von sozialen Begegnungen berichtet.²⁶⁶ Doch übte er auf die Soldaten einen großen Einfluss aus, wie er schreibt:

„Mir waren Kummer und Sorgen der Soldaten geläufig. Ich nahm mir die Zeit Gespräche zu führen, vor allem mit den einfachen Soldaten[...]. Im Grunde genommen war es bei allen [Soldaten] der gleiche Kummer, gleiche Sorgen. Jeder erzählte von daheim, von seinen Eltern, von seiner Familie, von seiner Braut, von guten Freunden. Fast jeder kramte aus seiner Briefftasche Fotos hervor, die er mir zeigte und erklärte. Und jeder verabscheute den

²⁶⁴ Vgl. Kolland, Dorothea: „Faust, Soldatenlieder und Wunschkonzert“. In: Kolland, 1997. S.33-64. Hier: S. 34.

²⁶⁵ Ebenda. S. 35.

²⁶⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, 2000. 159.

Krieg, und keiner konnte die Sinnlosigkeit des Geschehens begreifen. Aus all diesen Erzählungen heraus formte ich mir ein Bild und bemühte mich, dem Kasper Worte in seinen hölzernen Mund zu legen, die den Soldaten packten. Er wollte nichts weiter sein als der fröhliche, verständnisbereite Kamerad mit dem Herzen auf dem rechten Fleck.“²⁶⁷

1940 erschien im Verlag der deutschen Arbeitsfront Berlin aus der Reihe „Lebensformen der Volkstumsarbeit“ eine Ausgabe, „Das deutsche Puppenspiel“, welche sich primär mit dem Hohnsteiner Kasperl beschäftigt. Zum Thema „Puppenspiel im Dienst der weltanschaulich-politischen Erziehung“ ist hier zu lesen:

„Wenn wir dem Puppenspiel Aufgaben in der politischen Erziehung zuweisen, dann reden wir damit nicht einer plump-tendenziösen Spielgestaltung das Wort. Eine politische Tendenz muss in der Haltung und im Handeln der spielenden Puppe zum lebendigen Ausdruck kommen. Sie darf nicht platt und grob dem ahnungslosen Besucher ins Gesicht geschleudert werden. [...] Wie überall, so kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an. Und der größte politische Wert liegt in einem Spiel, das aus Haltung und Gesinnung heraus den Menschen im Sinne der Bewegung formen hilft, ohne daß (sic!) darum viel Worte gemacht werden.“²⁶⁸

Max Jacob spielte sein Puppentheater bis zur Kapitulation Deutschlands 1945. Anschließend baute er in Hamburg seine Puppenbühne neu auf, die trotz seines Wirkens in der Zeit des Nationalsozialismus und seiner Mitgliedschaft bei der NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) auch weiterhin sehr erfolgreich war. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bezog er zwar Stellung, doch bereute er seine Handlungsweisen nicht. Er spricht von einer „Gesamtschuld des Volkes“.²⁶⁹ Laut Johannes Minuth wirkt es so, als ob er die propagandistischen Inhalte seiner Stücke nicht wahrgenommen hat.²⁷⁰ Minuth bezieht sich auf eine Aussage Jacobs, welche lautet:

„[...] Was meine Tätigkeit innerhalb der Nazizeit angeht, so gibt es innerhalb der russischen Zone bestimmt kleinliche Neider, die mir etwas am Zeug flicken wollen. Wer aber objektiv urteilt, weiß, daß (sic!) ich mich in meiner Arbeit nie beeinflussen ließ. Weder vor 33, noch

²⁶⁷ Jacob, 1964. S. 290.

²⁶⁸ Amt „Feierabend“ d. NSG. „Kraft durch Freude“ (Hg.): *Das deutsche Puppenspiel*. Berlin: Verl. d. Dt. Arbeitsfront . S. 23.

²⁶⁹ Minuth. S. 116.

²⁷⁰ Vgl. Ebenda. S. 116.

*nach 33, noch heute. Ich spiele heute dieselben Stücke, die ich immer gespielt habe und zwar im gleichen Wortlaut.*²⁷¹

Es ist hierbei allerdings nachweisbar, dass diese Aussage Jacobs nicht der Wahrheit entspricht. Die Spieltexte des nationalsozialistischen Regimes unterschieden sich deutlich und wurden, wie bereits erwähnt, zu Propagandazwecken gebraucht.

Darüber, wie Jacobs politische Gesinnung tatsächlich aussah, kann nur spekuliert werden. Allerdings ist festzuhalten, dass auch wenn sich Jacobs Kunst unpolitisch gab, es unwahrscheinlich ist, dass er gänzlich ohne politische Beeinflussung gearbeitet hat. Die Puppenspieler sowie alle anderen Künstler hatten im Nationalsozialismus in erster Linie propagandistische, jedoch auch unterhaltende Zwecke inne. Die Unterhaltung erfolgte allerdings nach strenger Kontrolle und Zensur.

Ein Grund für Max Jacobs Verhalten während des Nationalsozialismus kann allerdings auch darin gesehen werden, dass das nationalsozialistische Regime den Puppenspielern erstmals eine gesicherte Existenz bot. Sie hatten fixe Aufträge und wurden auch bei Ausfällen entlohnt.²⁷² Dieser Umstand ist, gerade in den 1930er Jahren, als das Theater generell in einen Konkurrenzkampf mit dem aufkommenden Film geriet, nicht zu unterschätzen.

²⁷¹Zitiert nach: Minuth. S. 116.

²⁷²Vgl. Günther. In: Kolland, 1997. S.96-107. Hier: S. 97.

7 Die Entwicklung zum heutigen Kasperl

Das Kasperltheater hat sich von einem Erwachsenen- zu einem Kindertheater und wieder zurück zu einem Theater entwickelt, das sowohl für Kinder als auch für Erwachsene seinen Zweck erfüllte. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges herrschte Ratlosigkeit unter den Puppenspielern. Es war nach der massiven Propaganda während der Kriegsjahre nun zu einem Bruch gekommen, und man scheute sich die jüngere Geschichte aufzuarbeiten. Aus diesem Grund fand nach einiger Zeit des Stillstands eine neuerliche Infantilisierung der Kasperlfigur statt.²⁷³

„Neben den wirtschaftlichen Schwierigkeiten mußten (sic!) Beschuldigungen verarbeitet und über die Rolle des Puppentheaters im 3. Reich nachgedacht werden. Den Puppenspielern wurde vorgeworfen, ‚mitgemacht‘ zu haben. Widerständler aus den Reihen der Spieler waren nicht bekannt. Ohne Zweifel hatten die Puppenbühnen dazu beigetragen, nationalsozialistisches Gedankengut weiter zu tragen.“²⁷⁴

In der Folge kam es zu einer wirtschaftlichen und inhaltlichen Neuorientierung.²⁷⁵

7.1 Die pädagogischen Bestrebungen nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach 1945 wurde der Kasperl wieder gänzlich unpolitisch. Es wurde nun verstärkt auf den Kasperl als pädagogisches Mittel gesetzt. So kam es in den Nachkriegsjahren in Österreich und Deutschland zu einem Anstieg der Puppenbühnen. Ein Beispiel von vielen bietet die Wiener Urania, deren Gründung auf das Jahr 1949 datiert wird. Es war nun die Möglichkeit gegeben, in pädagogischen Einrichtungen wie Schulen oder Kindergärten zu spielen und so seine Existenz zu sichern. Dies hatte allerdings auch negative Konsequenzen, denn, aufgrund der Abhängigkeit der Puppenspieler von pädagogischen Einrichtungen, konnten keine Neuerungen oder kreative Experimente stattfinden, da sie um ihre Spielerlaubnis bangten.²⁷⁶

²⁷³ Vgl. Mortan. S.99.

²⁷⁴ Ebenda. S. 99.

²⁷⁵ Vgl. Ebenda. S. 99.

²⁷⁶ Vgl. Minuth. 139.

So hatten die Stücke unter anderem Verkehrserziehung (Abb.16) oder Warnungen vor dem „bösen Onkel“ zum Inhalt. Der als Clown Habakuk bekannt gewordene Puppenspieler Arminio Rothstein (1927-1994) berichtet im Gespräch mit Katharina Heilig von weiteren pädagogischen Absichten, bei denen der Kasperl eingesetzt wurde. So berichtet Heilig über Rothsteins Kindheit:

„Als kleiner Bub ging er ins Kasperltheater. Bevor die Vorstellung begann, kam der Kasperl und nannte ein paar Kinder beim Namen: ‚Da ist ja auch der kleine Armin [Arminio], der keinen Spinat essen möchte und sich auch nicht die Ohren putzen lassen will.‘ Kasperl wies den kleinen Arminio zurecht. Für den Armen war das ein Schock. Woher kannte denn der Kasperl seine ‚schlechten‘ Gewohnheiten? Er erzählte mir, daß (sic!) die Eltern zum Puppenspieler gehen konnten, und dafür bezahlten, daß (sic!) der Kasperl die Kinder rügte.“²⁷⁸

Beispiele wie dieses weisen darauf hin, dass das Kasperltheater der 1950er Jahre, neben den unterhaltenden, auch pädagogische Zwecke verfolgte. So berichtet auch der heutige Leiter der Wiener Urania, Manfred Müller, von den früher verstärkten pädagogischen Absichten des Kasperltheaters. Mit dem Puppentheater dieser Art hat er jedoch gebrochen, da er seine Aufgabe darin sieht, Szenen zu schaffen und die Eltern diejenigen sein sollten, die die pädagogischen Aufgaben innehaben.²⁷⁹

Das erste verkehrserzieherische Stück kam in Deutschland des Jahres 1965 zur Aufführung.²⁸⁰ In Österreich wurden Puppentheater solchen Inhalts erst in den 70er Jahren populär. Im Mai 1977 wurde das Verkehrserziehungstheater gegründet. Die Idee des „Puppomobils“ stammt von Arminio Rothstein. Gemeinsam mit der AUVA (Allgemeiner Unfallversicherungsanstalt) und dem ARBÖ (Auto-, Motor- und Radfahrerbund Österreichs) wird diese Idee des Kasperls als Verkehrserzieher bis heute verwirklicht.²⁸¹ Aber auch Stücke, die die Kinder dazu animieren sollten, Zahnhygiene zu beachten, finden nach wie vor viel Zuspruch bei Eltern, Kindergärten und Schulen. So werden auch heute noch, unter anderem in der Puppenkistlbühne Linz, Stücke wie „Kasperl und der Kariesteufel“²⁸² gespielt. Ein weiteres

²⁷⁸ Heilig. S. 136.

²⁷⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=HvvzMR5iZE8>, 24.01.13.

²⁸⁰ Vgl. Minuth. S. 139.

²⁸¹ Vgl. [http://www.alle-achtung.at/index.php?id=249&tx_ttnews\[tt_news\]=2346&cHash=c375dee9d061b3b4d2b8dfefc7648f98](http://www.alle-achtung.at/index.php?id=249&tx_ttnews[tt_news]=2346&cHash=c375dee9d061b3b4d2b8dfefc7648f98), 18.12.12.

²⁸² <http://www.mamilade.at/ausflugstipps/theater-konzerte/puppenkistlbuehne-linz-kasperl-und-der-kariesteufel>, 26.01.13.

Beispiel bietet die Wiener Kasperlbühne „Schillerdrops“, welche „Kasperl und das Zahnwehtüfelchen“ im Programm hat.²⁸³

Im Deutschland der 60er und 70er Jahre fand eine Diskussion über die Aktualität der Kasperlfigur statt. Diese stand unter dem Einfluss der antiautoritären Bewegung und es wurde die Frage aufgeworfen „ob der Kasper autoritär oder gar faschistoid [sei].“²⁸⁴Als Ergebnis dieser Auseinandersetzung entstanden neue experimentelle Formen des Puppenspiels.²⁸⁵ Auch in Österreich entstand zu dieser Zeit das „Aktionistische Kasperltheater“ von Rupert Kisser (geb.1951) und Ernst Wunsch (geb. 1951), welches unmittelbar mit dem Wiener Aktionismus zusammenhing und mit Titeln wie „Verdauungstrilogie“ und „Elementen des Schlachtens und Ausweidens, sowie durch die Bildsprachen der ersten Körperaktionen“²⁸⁶ ein erwachsenes Publikum ansprach.

²⁸³ https://www.wien.gv.at/vadb/internet/AdvPrSrv.asp?Layout=VAErgebnis_neu&Type=K&ID=320314&return, 26.01.13.

²⁸⁴ Minuth. S. 149.

²⁸⁵ Vgl. Minuth. S. 150.

²⁸⁶ Vgl. Hüttler, Michael: „Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus“. Zitiert nach: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Hg.): *Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. 51. Jahrgang. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S. 350-364.

7.2 Der Kasperl in der Wiener Urania

In Österreich wurde, wie oben schon erwähnt, ab dem Juni 1949 wieder Kasperltheater unter dem Namen „Theater der Kleinen“ gespielt. Die Leitung hatten damals Hans und Marianne Kraus (1923-1995 bzw. 1926-1999) inne, die allseits auch als „Kasperl und Pezi“ Bekanntheit erlangten (Abb.17). Dieses Theater konnte sich schon bald großer Beliebtheit erfreuen. Die erste Aufführungsstätte war das Lokal Figl im 3. Bezirk. Bereits ein Jahr später fand zum ersten Mal eine Kooperation mit der Wiener Urania statt.

Im Sommer 1950 wurde an der alten Donau gespielt und im Dezember desselben Jahres fand die erste Aufführung in der, auch noch heute als Spielstätte üblichen, Wiener Urania statt. Knapp drei Jahre später 1952/53 wurden erstmals Kasperltheater-Vorführungen auch im österreichischen Rundfunk übertragen.²⁸⁷ Als Hans Kraus 1995 starb, übernahm Manfred Müller gemeinsam mit Marianne Kraus die Geschäftsführung der Urania Puppenbühne. Seit deren Tod im Jahr 1999 hat er die alleinige Leitung inne. Weiters übernahm er die Rolle des Kasperls. Die Wiener Urania Puppenbühne (Abb.18) hat immer wieder mit schweren finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, da sie ohne staatliche oder städtische Subventionen auskommen muss.²⁸⁸ Manfred Müller sagt jedoch in einem Interview aus dem Jahre 2011, dass das Puppentheater, wenn es immer am Puls seines Publikums bleibt, weiter existieren wird.²⁸⁹ Doch nicht nur in der Wiener Urania, auch in einigen anderen Spielstätten wird Kasperltheater gespielt: So gibt es zum Beispiel auch den Wiener Praterkasperl, auch Wurstlpraterkasperl genannt, auf welchen im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

²⁸⁷ Petrasch, Wilhelm: *Die Wiener Urania*. Wien: Böhlau, 2007. S. 284 - 286.

²⁸⁸ <http://wiev1.orf.at/magazin/magazin/trends/stories/367577/index.html>, 26.01.13.

²⁸⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=HvvzMR5iZE8>, 24.01.13.

7.3 Der Wiener Praterkasperl

Als traditionsreichster ist hier der Wiener Praterkasperl (Abb.19) oder auch Wurstlprater-Kasperl zu nennen, der dem Wurstlprater seinen Namen verliehen hat. Dieser existiert bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts.²⁹⁰ Der Praterkasperl trägt heute Jeans und Cowboystiefel. Im Gegensatz zum Fernsehkasperl, auf welchen im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird, verfügt er über eine Pritsche, einen länglichen Knüppel, welche er auch hie und da einsetzt. Die Prinzipalin des Prater-Kasperls, Elis Veit, beschreibt in einem Gespräch mit Antonia Kreppel „ihren“ Kasperl mit folgenden Worten:

„ [...] unser spezieller Kasperl ist einer, der nicht davon spricht, daß (sic!) man die Zähne putzen sollte, sondern der hat wieder sein traditionelles Schlaginstrument, seine Pritsche zurückbekommen; man kann jemanden eins überpritschen und genau darum geht es. Es geht um die symbolische Vernichtung des Bösen und das macht halt unser Kasperl in jeder Vorstellung, zum Beispiel mit dem Krokodil, einer Art Drache aus der Unterwelt. Das ist für Kinder beruhigend, es ist so ein bißchen (sic!) wie Märchen, Märchen sind ja auch sehr brutal. Der Sieg des Guten über das Böse ist wichtig bei einem kleinen Kind, wo man noch nicht mit Argumenten kommen kann.“²⁹¹

Ob eine Pritsche in den Händen des Kasperls für Kinder beruhigend wirkt, ist zu bezweifeln. Tatsache ist allerdings, dass der Praterkasperl die einzige österreichische Kasperlfigur ist, welche zu solchen Mitteln greift. In der Regel bekämpft die Kasperlfigur die gegnerische Figur, welche auch nicht als allzu gefährlich dargestellt wird, mit List und Gewitztheit. Elise Veit berichtet weiter, dass die bösen Figuren von den Kindern ja ebenso wie die lustigen Figuren geliebt werden, und die Kinder wissen, dass diese, wenn sie mit einer Pritsche zum Abgang gezwungen werden, beim nächsten Stück wieder mit auf der Bühne sind.²⁹² Ebenso kann angenommen werden, dass Kinder, die öfter die Aufführungen besuchen, dies differenzieren können und wissen. Allerdings ist an dieser Stelle auch festzustellen, dass dies eben nur für Kinder gilt, die öfter die Stücke des Praterkasperls sehen. Ob die Pritsche pädagogisch einen Zweck erfüllt sei dahingestellt. Sie hat jedoch aus Tradition ihren Weg auf die Bühne wiedergefunden, nachdem sie in der Zeit des Nationalsozialismus gänzlich von der

²⁹⁰ Heilig. S. 123.

²⁹¹ Kreppel, Antonia: *Wien für Frauen*. Baden-Baden [u.a.]: Elster-Verlag, 1998. S. 111.

²⁹² Vgl. Ebenda. S. 112.

Bühne verbannt worden war. Weiters berichtet Elis Veit, dass in ihrem Theater tagesaktuelle politische Themen zum Programm dazugehören.²⁹³ Es werden so Kinder und Erwachsene gleichermaßen unterhalten. Dies unterscheidet den Praterkasperl vom Fernsehkasperl, bei welchem politische Themen, wenn überhaupt, nur sehr am Rande besprochen werden.

7.4 Der Kasperl im Fernsehen

Der Kasperl gilt als die älteste bestehende und beliebteste Kindersendung im deutschsprachigen Raum.²⁹⁴ Michael Link benennt die zwei bekanntesten und erfolgreichsten Kasperlbühnen des ORF als die „Urania-Puppentheaterbühne“ und Arminio Rothsteins „Clown Habakuks Puppentheaterzirkus“.²⁹⁶

Angefangen hat diese Tradition im österreichischen Rundfunk bereits 1952. Im Jahre 1955 fand dieses Programm einen regelmäßigen Sendeplatz. Zu Beginn lag das Monopol noch bei der Wiener Urania, bis sie sich den Sendeplatz, ab 1968 mit Arminio Rothsteins „Clown Habakuk“, teilen musste. Andreas Vana, im Gespräch mit Reinhard Linke über die Bedeutung der Wiener Urania:

„Aufgrund der Tatsache, dass das Wiener Urania Puppentheater unter der Leitung von Hans Kraus bereits seit 1955 für die Präsentation der Kasperlspiele im Fernsehen zuständig war, war dieses Ensemble für unzählige Kinder – über Jahrzehnte! – geschmackbildend und richtungsweisend, was deren Vorstellung von Kasperletheater betrifft.“²⁹⁷

Das Programm wurde jedoch bald durch weitere Puppentheaterbühnen bereichert. Insgesamt fünf Puppenbühnen bilden das aktuelle Ensemble. Andreas Vana zeigt sich in einem Gespräch mit Reinhard Linke erfreut über die Vielseitigkeit der unterschiedlichen Puppentheaterbühnen:

²⁹³ Vgl. Ebenda. S. 111.

²⁹⁴ Link, Michael: *Gratifikationsleistungen der dem Mensch/Puppe- Genre zuordenbaren, von 1968 bis 1994 gesendeten, Fernsehsendungen Arminio Rothsteins im Kinderprogramm des ORF*. Wien: Diplomarbeit, 2000. S. 54.

²⁹⁶ Ebenda. S.55.

²⁹⁷ Linke, Reinhard: *Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich*. Wien: Diss., 2002. S. 307.

*„Eine Bühne weniger würde bedeuten, zu reduzieren und einer Bühne die rote Karte zu zeigen. Aus welchem Grund – um damit wieder ein Stück Kultur zu verhindern? Jede einzelne Bühne ist für sich österreichische Kultur. Die Vielfalt ist auch ein wichtiger Punkt, gerade bei so einem Einzelformat wie dem Kasperl“.*²⁹⁸

Der reguläre Sendeplatz war jeden Mittwoch um 17 Uhr. Heute wird die neue Sendereihe, „Servus Kasperl“ (Abb.20), täglich um 7 Uhr ausgestrahlt. Neben dem eigentlichen Puppentheaterstück ist der Kasperl in seiner „Kasperlvilla“ zu sehen, in welcher er vor und nach dem Stück mit einem Moderator (Robert Steiner) oder einer Moderatorin (Christina Karnicnik) interagiert.

Nach einem Gespräch, das zumeist so endet, dass sie entweder aufgrund einer Aktion die Bühnensituation verlassen müssen oder etwas vorankündigen, was nach dem Kasperlstück stattfinden soll, beginnt das Kasperltheaterstück. Das „Kasperlabenteuer“, wie es oftmals in „Servus Kasperl“ genannt wird, bildet so den Hauptteil der Sendung, während die Interaktion zwischen Kasperl und dem Moderator nicht viel mehr als Begrüßung und Verabschiedung ist.

In dem Konzept zu dieser Sendereihe heißt es:

*„Statt wie bisher nur die traditionellen Bühnenstücke, die nach wie vor Herzstück der Sendung sein werden, zu präsentieren, wird [...] der Kasperl als aktive Figur die jungen Zuseher dazu animieren, ihn in seiner Kasperlvilla [...] zu besuchen und mit ihm zu singen, zu turnen, zu rätseln oder zu reimen.“*²⁹⁹

Der „Servus Kasperl“ stellt die letzte heutige Erscheinung einer Kasperlfigur dar. Die vorliegende Arbeit hat das Format des „Servus Kasperl“ nur am Rande erfasst, da es nach Meinung der Verfasserin der Tradition des Kasperls nicht mehr entspricht. Wie gerade zitiert, wird bei diesem Format besonderer Wert auf die unterhaltende Interaktion des Kasperls mit den Kindern gelegt. Sind bei anderen Kasperltheaterbühnen die Geschichten im Vordergrund, tritt diese beim „Servus Kasperl“ in den Hintergrund.

Auffallend ist, dass sich die verschiedenen Kasperltheaterbühnen dadurch unterscheiden, dass dem Kasperl immer ein anderer „Freund“ zur Seite gestellt wird. So reicht die Spannbreite von Kasperl & Leo (Löwe) [Kasperl & Co] über Kasperl & Hopsi (Hase) [Liliput Kasperltheater] bis zu Kasperl & Buffi (Krokodil) [Theater Arlequin]. Wie ich in meinem

²⁹⁸ Linke. S. 294.

²⁹⁹ <http://derstandard.at/1282979080649/Okidoki-Ein-neuer-Kasperl-im-ORF>, 07.05.2013.

Gespräch mit Manfred Müller erfahren habe, wird aktuell allerdings keines der gerade genannten Kasperltheaterstücke vom ORF produziert. Seit dem Jahr 2009 obliegt dieses Privileg nur mehr der Sendereihe „Servus Kasperl“ (nach der Idee von Gottfried Kumpf). Dies führt dazu, dass viele der Kasperlsendungen bereits 15-20 Jahre alt sind.³⁰⁰

Ihr Zielpublikum kann mit Kindern im Alter von drei bis sechs Jahren festgelegt werden. Innerhalb des Zielpublikums fand aber auch eine Wandlung statt. Der deutsche Puppenspieler Alfred Maatz (geb. 1978) berichtet davon, dass das Publikum immer jünger wird. Konnte der Kasperl vor einiger Zeit noch Dritt- und Viertklässler der Volksschule begeistern, ist er heute nicht einmal mehr unter den Vorschulklässlern populär.³⁰¹ Auch Autor Markus Wawrzynek stellt fest, dass eine Verjüngung des Publikums stattgefunden hat. Er sieht diese Entwicklung allerdings schon seit den 70er Jahren.³⁰² Der deutsche Puppenspieler Jonni Kraus (Lebensdaten unbekannt) bringt diese „Verjüngung des Publikums“ in direkten Zusammenhang mit Fernsehen und Videospiele, welche dem Puppentheater den Rang abgelaufen haben.³⁰³ Aber auch beim Fernsehkasperl findet diese Entwicklung statt und laut Andreas Vana, von 1994 bis 2001 Leiter des ORF Kinderprogramms, ist es wichtig, dass der ORF auf diese reagiert und sich nicht aufgrund des Fast-Kult-Status des Kasperls täuschen lässt und Kasperls Stellung unter den Kinder überschätzt. Er meint dazu:

„Man muss aber immer wieder überprüfen, wie weit die heutige Zielgruppe dieses Programm immer noch als das Übercoolste empfindet. Eine Kultsendung nur zu behalten, weil sie schon seit 30 Jahren auf Sendung ist, kann nicht das einzige Kriterium sein.“³⁰⁴

Es wird nun auf die gesellschaftliche und pädagogische Bedeutung des Kasperls genauer eingegangen. Vorab werden allerdings noch einige kasperltheaterspezifische Merkmale und die Relation zum Fernsehkasperl beschrieben.

³⁰⁰ Aus dem Gespräch mit Manfred Müller vom 21.03.2013.

³⁰¹ Vgl. <http://www.rosenheim24.de/rosenheim/rosenheim-stadt/kasperl-nicht-mehr-leicht-rosenheim-rosenheim24-949649.html>, 08.05.2013.

³⁰² Vgl. Wawrzynek, Markus: *Richard Richters Puppentheater*. Norderstedt: Grin, 2005. S. 24.

³⁰³ Vgl. <http://www.derwesten.de/video/kasperle-ist-wieder-da-id967928.html?doply=true>, 08.05.2013.

³⁰⁴ Linke. S. 295.

7.5 Interaktion mit dem Publikum

Die für das Kasperltheater so wichtige Interaktion mit dem Publikum kann im Fernsehen nicht stattfinden. So ist es von großer Notwendigkeit, dass Kinder, die dem Kasperlprogramm im Fernsehen folgen, das Publikum und dessen Reaktionen sehen. Nur so können die Kinder, die via Fernseher zuschauen, ein Gefühl der Gemeinschaft, welches beim Kasperltheater so wichtig ist, bekommen. Weiters haben die Reaktionen des Publikums einen animierenden Charakter. Das Kind, welches allein vor dem Fernseher sitzt, wird von der Gemeinschaft der Kinder im Fernsehen motiviert, ähnliche Reaktionen zu zeigen. Es findet eine Mitidentifikation des einzelnen Kindes mit dem Publikum statt. Alexander Wessely stellt sich in seiner Dissertation allerdings die Frage, ob ein Live-Ereignis wie ein Kasperltheater, welches eigentlich in einem Intimrahmen stattfindet, zu einem großen medialen Ereignis werden kann und soll. Bis zu 65.000 Zuschauer pro Sendung belegen, dass dies möglich ist, wengleich es sich bei dem Kasperl im Fernsehen sicher nicht um einen Idealfall handelt.³⁰⁵ Bei der Interaktion werden Kinder angesprochen und sind bei Entscheidungen maßgeblich beteiligt. Manfred Müller meint hierzu:

*„Die Stücke sind so aufgebaut, dass die [Kinder] laufend eingebaut sind. Die Handlung ist immer interaktiv. [...] Es sind immer die, die da sind. Die großen und die kleinen Kinder sind eingebunden.“*³⁰⁶

Allerdings werden die Kinder nicht nur eingebunden. Oftmals werden sie zur Initiatoren der Handlung. Dies ist zum Beispiel daran erkennbar, dass die Kinder gewöhnlich als Mitwisser fungieren, sodass sie der jeweiligen Figur den rettenden Hinweis liefern können.

Feststeht, dass das Konzept des Kasperltheaters ohne Beteiligung des Publikums nicht funktionieren würde. So ist es von großer Bedeutung, dass die Reaktionen des anwesenden Publikums eingefangen werden und so der Eindruck einer Beteiligung entsteht.

Die Interaktion mit den Zuschauern und Zuschauerinnen findet allerdings in großer Vielzahl statt. So wird das Publikum gleich zu Beginn angesprochen. Es fungiert generell als Mitwisser und auch als Helfer des Kasperls. Dies ist besonders deutlich in dem Stück der Urania „Das Pilzgericht“ erkennbar. In diesem werden die Kinder mit „Schwammerlhüten“

³⁰⁵Vgl. Wessely, 2009. S. 252.

³⁰⁶ Aus dem Gespräch mit Manfred Müller vom 21.03.2013.

ausgestattet, dürfen als „hohes Pilzgericht“ auftreten und so aktiv am Geschehen teilhaben. Außerdem erwähnenswert ist hierbei, dass Kasperl und Pezi auch mit Schwammerlhut auftreten, was wiederum ein Gefühl der Gemeinschaft schafft.³⁰⁷

Weitere wichtige Indikatoren eines Kasperltheaters sind das Trampeln mit den Beinen bei einem Szenenwechsel, bei welchem die Kinder zumeist gefragt werden, ob sie mitkommen. Ein ebenfalls charakteristisches Merkmal eines Kasperltheaters ist bis drei zählen. Dies wird zumeist angewendet, um den Beginn einer Aktion zu setzen. Den Kindern wird so die Zeit gegeben, sich auf die folgende Handlung einzustellen. Außerdem ist ihnen das bis drei zählen vertraut, was ihnen wieder ein Gefühl von Sicherheit vermittelt.

Ein weiterer nennenswerter Punkt in der Interaktion des Kasperls mit dem Publikum besteht darin, dass Sprüche zur Begrüßung und Verabschiedung jedes Mal wiederholt werden. Dies dient dazu, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu schaffen.

Jedes Ensemble hat somit seine eigenen Rituale. Kasperl und Pezi der Wiener Urania singen beispielsweise zu Beginn ein gemeinsames Lied, welches textlich wie folgt aussieht:

*„Juppeidi und juppeida,
Kasperl, Pezi sind schon da,
wollen mit euch fröhlich lachen,
kunterbunte Sachen machen,
eins, zwei, drei, wir sind schon da, juppeidi und juppeida.“³⁰⁸*

Anschließend werden die Kinder noch einzeln von Kasperl und Pezi extra mit einem Sprüchlerl begrüßt, wobei Kasperl den legendären Satz sagt, der wohl von zahlreichen Kasperltheaterbühnen mit eingebaut wird:

„Kinder seid ihr alle da?“

Mit dieser Frage werden die Kinder direkt angesprochen und ins Spielgeschehen integriert. Reinhard Linke stellt in seiner Dissertation allerdings fest, dass die Frage gar nicht beantwortbar ist, da Kinder nicht über das Wissen verfügen, ob denn alle Kinder anwesend sind. Allerdings würden die Kinder nie auf die Idee kommen, die Frage mit „Nein“ zu beantworten. Linke begründet dies mit der Tatsache, dass das Kind im Zuschauerraum sitzt

³⁰⁷ <http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5269991-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht/5278181-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht>, 23.01.13.

³⁰⁸ Vgl. <http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5334481-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi/5340859-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi>, 01.02.13.

und somit alle Fragen mit „Ja“ beantworten würde.³⁰⁹ Die Motivation für die Reaktion der Kinder kann auch daran liegen, dass es den Kindern eingelernt wurde, diese oder derartige Fragen mit „Ja“ zu beantworten, da alles andere eine Irritation hervorrufen würde. Fest steht, dass die Kinder mit dieser Frage sofort ins Bühnengeschehen miteinbezogen werden. Linke sieht in ihr den „*Hinweis und die Aufforderung zur Mitarbeit*“³¹⁰.

Anders verhält es sich allerdings mit anderen Fragen, die an das Publikum gestellt werden. Zum Beispiel hat Buffi, aus „Kasperl und Buffi“ des Theaters Arlequin, die Angewohnheit nach seinem Begrüßungssprücherl einen „Drachenspucker“ zu machen. In der Folge „Buffis Traum“ spuckt er die Kinder an und fragt anschließend, ob denn alle nass sind. Die Kinder reagieren zuerst mit dem eingelernten „Ja“ und entscheiden sich anschließend um und geben ein „Nein“ zur Antwort.³¹¹ Auf dieses „Nein“ wurde von Seiten des Puppenspielers aber bedauerlicherweise nicht reagiert und so die Chance für eine spontane Interaktion mit dem Publikum nicht wahrgenommen. Bei der Verabschiedung liegt außerdem ein wichtiger Stellenwert in einem Kasperltheaterstück. Hierbei wird wieder ein Lied oder Sprüchlein zum Besten gegeben. Auffallend ist, dass die Kinder, die nicht live anwesend sind, nicht extra begrüßt und verabschiedet werden. Die Anwesenheit des Fernsehens wird somit nie thematisiert. Dies mag daran liegen, dass keine Zweiteilung des Publikums stattfinden soll.

³⁰⁹ Vgl. Linke, S. 306.

³¹⁰ Linke, S. 306.

³¹¹ <http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5314385-Servus-Kasperl--Kasperl---Buffi/5318371-Servus-Kasperl--Kasperl---Buffi>, 01.02.2013.

8 Der heutige Kasperl

8.1 Aus gesellschaftlicher Sicht

Laut Thomas Ettl stellt der Kasperl ein Ventil für das Publikum dar.³¹² Der Kasperl tritt ein, sagt die Dinge, die sich die Menschen nicht trauen. Doch ist dies noch immer so? Hat der Kasperl aufgrund seiner Geschichte nach wie vor Rebellen-Charakter? Es kann angenommen werden, dass in jedem Kasperltheater Witze extra für das Erwachsenenpublikum eingebaut werden, doch ob diese tatsächlich dem Publikum als Ventil oder lediglich zu Unterhaltungszwecken dienen, ist nicht feststellbar. Diese Ventilfunktion ist eher dem Praterkasperl zuzuschreiben. So finden, wie oben bereits erwähnt, tagesaktuelle politische Themen auch ihren Platz auf dessen Bühne. Ernst Brandstetter dazu:

„Doch auch die ‚Aus’gwachsenen‘ kommen beim Praterkasperl nicht zu kurz: Zeitkritische und oft kabarettreife ‚Zeitungszicken‘ (so nennen die Kasperl-Autoren die immer wiederkehrende Suche nach dem Titel des aktuellen Stückes in einer Zeitung) Sozialkritik und vorlaute Bemerkungen des altklugen Kasperls lassen die Stücke zur Kurzweil für Erwachsene werden.“³¹³

Allerdings wird auch auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse der Kinder Bezug genommen. Andreas Vana sieht den Kasperl als eine Art Lobbyisten, der die Kinder vertritt. Seiner Meinung nach:

„ermöglicht [er] auch den Kindern etwas, wenn Kinder etwa gegen die Eltern oder die Lehrer kämpfen. Er hilft im Kampf gegen die Obrigkeit, gegen jene, die bestimmen und die sagen, wie’s gehört. Er ist auf der Seite jener, die das nicht so wollen, der Kasperl tritt für sie ein und kämpft für sie.“³¹⁴

So bildet der Kasperl für Kinder ein positives Vorbild bei Auseinandersetzungen und Konflikten. Es wird ihnen mitgegeben, dass Rebellion und sich zur Wehr setzen eine Berechtigung hat.

³¹² Aus dem Gespräch mit Thomas Ettl am 21.3.2013.

³¹³ Brandstetter, Ernst: „Vorwort“. In: Brandstetter, Ernst/Ettl, Thomas/Fink, Heinz [u.a.]: *G’schichten vom Praterkasperl*. Wien: Austria Presse, 2004. S.2.

³¹⁴ Linke. S. 339.

Die Themen des Kasperltheaters gehen zumeist über harmlose Späßchen nicht hinaus. Es gibt jedoch auch einige Pointen, die eher für den erwachsenen Humor bestimmt sind. Ein Beispiel hierfür bietet die Folge „Advent, Advent“ aus dem Jahr 2000 des Kasperltheaters „Kasperl & Co“. In dieser erklärt Kasperl der Hexe Urma, dass sie den Zaubertrank mit Rasierwasser vertauscht hat, und er aus diesem Grund keine Wirkung zeigt.

„Urma: Das Rasierwasser?

Kasperl: Ja, darum stinkt's da auch, wie in einem Fußballstadion.“³¹⁵

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Kinder unter anderen altersgerechten Späßen auch mit Witzen konfrontiert sind, welche sie nicht verstehen können. Es kann angenommen werden, dass eine Irritation stattfindet. So kann sich der Kasperl in unserer heutigen Gesellschaft gar nicht als Identifikationsfigur etablieren, da ihn und die Kinder doch mehr trennt als mancher Puppenspieler vielleicht zugeben möchte.

Es wird nun noch ein kurzes Beispiel über die gesellschaftliche Bedeutung des Kasperls gegeben. Hierzu wird wieder das Beispiel des Pilzgerichtes herangezogen und, um dieses zu vervollständigen, vorerst eine kurze Inhaltsangabe gegeben:

Kasperl und Pezi treffen die Kräuterliesl, die sie aufsucht, um ihnen zu erzählen, dass sie im Wald beim Kräuter sammeln eine jammernde Stimme gehört hat. Sofort machen sie sich auf den Weg und können die jammernde Stimme als Schwammerlkönig identifizieren. Dieser berichtet, dass Frau Drohstrumm, der der Wald gehört, diesen abholzen will, damit sie eine schönere Aussicht bekommt. Um dem Schwammerlkönig zu helfen, soll Frau Drohstrumm vors Pilzgericht geladen werden. Mit Hilfe der Kinder und der Androhung, dass sie zu einem Schwammerl verhext wird, gelingt es Kasperl und Pezi schließlich, Frau Drohstrumm umzustimmen und den Wald zu retten.

Frau Drohstrumm wird als typische feine Dame dargestellt, welche eine Federboa trägt und besonders hoch spricht. Außerdem macht sie Aussagen wie „*Niemand wird es wagen, mich zu verurteilen, ich bin schließlich reich genug.*“³¹⁶

Es gibt also auch durchaus gesellschaftskritische Ansätze, wenn auch in sehr naiver Form.

Es wird nun auf die Fragestellung eingegangen, ob es sich bei dem Kasperl um Mann oder Kind handelt. Weinkauff schreibt, dass der Kasperl mit dem Ersetzen der Ehefrau durch die

³¹⁵ Linke. S. 338.

³¹⁶ <http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5269991-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht/5278181-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht>, 20.01.13.

Großmutter zum Kind avancierte. Diese Thematik, ob es sich beim Kasperl tatsächlich um ein Kind handelt ist allerdings umstritten. So bezeichnet und charakterisiert die Psychologin Brigitte Sindelar den Praterkasperl, also zumindest diesen einen bestimmten Kasperl, als Mann. Auf die Tatsache, dass die Großmutter dieses Mannes eine tragende Rolle in seinem Dasein spielt, reagiert sie wie folgt:

„Zwar sind seine [Praterkasperls] Familienverhältnisse etwas undurchsichtig, seine Selbstständigkeit recht fraglich, dener wohnt ja noch immer bei seiner Großmutter und andere Familienmitglieder scheint es nicht zu geben. [...] Kasperl ist der Enkelsohn, wie ihn sicher viele Großmütter gerne hätten, er widerspricht nicht, ist immer zu ihrer Seite, stellt seine Wünsche, wie etwa im Teich zu angeln, hinter den Wünschen der Großmutter zurück. Ich kenne keinen familienbewussteren Mann als ihn.“³¹⁷

Und zu Kasperls Beziehung zum weiblichen Geschlecht schreibt Sindelar:

„ [...] Und was seine Beziehungen zu Frauen betrifft: nur zart lässt er seine Zuneigung zur Prinzessin erkennen, unaufdringlich ist er jederzeit für sie da, bedingungslos ist seine Einsatzbereitschaft für sie. Ich kenne keinen selbstloseren Mann als ihn.“³¹⁸

Bei dem Kasperl handelt es sich also nicht um einen Mann, der eine sexuelle Anziehung verspürt oder auch den Drang hat dieser nachzugehen. Sowohl bei der Großmutter, als auch bei der Prinzessin wird ihm zu Gute gehalten, dass er sich einsetzt und selbstlos zu Gunsten seiner Mitmenschen agiert. Dies ist eine Charaktereigenschaft, die den Kasperl zwar sehr sympathisch, aber nicht automatisch zu einem Mann macht. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass der Praterkasperl reifere Züge als beispielsweise der Kasperl der Urania aufweist. Denn während der Praterkasperl ein weibliches Gegenüber hat, hat der Kasperl der Urania keines. Einzig das Krokodil Dagobert, dessen kennzeichnender Spruch auch „Bussi, Bussi, Bussi“ lautet, verliebt sich. So zum Beispiel in der Vorstellung vom 13. Jänner 2007 „Dagobert verliebt sich“. Aber auch Pezi schwärmt hie und da für ein weibliches Geschöpf, im Gegensatz zum Kasperl, dessen Figur asexuell und beinahe androgyn wirkt. Nach Meinung der Verfasserin handelt es sich beim Kasperl um ein Kind. Er lebt bei der

³¹⁷ Sindelar, Brigitte: „Mann mit Profil. Überlegungen zur Charakteranalyse des Praterkasperls“ In: Brandstetter/Ettl/Fink [u.a]: *G'schichten vom Praterkasperl*. Wien: Austria Presse, 2004. S.8-9. Hier: S.8.

³¹⁸ Ebenda. S.8-9.

Großmutter, er muss keinen Beruf ausüben und geht mit einer kindlichen Naivität durchs Leben.

8.2 Aus pädagogischer Sicht

Wenn der Kasperl nun aus pädagogischer Sicht betrachtet wird, stellt sich vorab die Frage, was „pädagogisch“ generell bedeutet. Das Kasperltheater sollte in erster Linie einen unterhaltenden und nicht einen belehrenden oder erzieherischen Charakter innehaben. In „Das Pilzgericht“ der Urania bedankt sich der Schwammerlkönig, dem Kasperl und Pezi ihre Hilfe anbieten, mit folgenden Worten:

„Danke, auch wenn es euch nicht gelingen sollte. Danke, Danke, Danke, dass ihr es versucht habt.“³¹⁹

Solche Momente sind ganz entscheidend, um die Intentionen der einzelnen Kasperltheater herauszulesen. Diese Aussage vermittelt den Kindern das Gefühl, dass man auf jeden Fall ausprobieren und experimentieren sollte, auch wenn die Möglichkeit des Scheiterns gegeben ist.

Nach Meinung der Verfasserin hat das Kasperltheater den Nutzen, eine Zusammengehörigkeit zu schaffen und den Kindern sanft mitmenschliche Werte zu vermitteln. Es wird hierbei allerdings Andreas Vana nur teilweise zugestimmt, welcher in einem Gespräch mit Reinhard Linke meint:

„Der Kasperl tritt für etwas ein, er ist auf der Seite der Kinder und damit ist er ein Held der Kinder. Der Kasperl rettet immer die Situationen, das sind gefährliche Situationen, wo jemand etwas weggenommen wird oder wo jemand in Gefahr ist: Kasperl ist der Retter, der Superman für die Kids, für die Kleinen.

Das ist eine wichtige Funktion, die jede Kultfigur haben muss, irgendwo ein Held zu sein, zu Hilfe zu kommen, wenn man einen Helden braucht. Alle fünf Bühnen interpretieren den Kasperl so: ein Held für die Kinder, der immer die scheinbar unwegsamen Situationen meistert, er ist der Retter der Geschichte. Solange dieser Kasperl der Retter ist und für die

³¹⁹ <http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5269991-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht/5278181-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht>, 20.01.13.

*Kinder stellvertretend Probleme löst und die Kinder das auch so empfinden, solange wird das funktionieren [...].*³²⁰

Ob der Kasperl als Held bezeichnet werden kann oder nicht, da gehen die Meinungen auseinander. Es hat sich im Zuge der Recherche und in Interviews mit Manfred Müller sowie mit Thomas Ettl herausgestellt, dass es sehr unterschiedliche Auffassungen zum Kasperl als Held gibt. Auf die Frage, ob er den Kasperl als Held bezeichnen würden, antwortet Manfred Müller:

*„Nein, Held ist er sicher keiner. Das Geheimnis des Kasperls ist, dass er eigentlich einer ist wie Du und Ich, auch mit allen Schwächen. Also er ist nicht immer unbedingt der Held, der alle rettet und allein kriegt er, also zumindest bei uns kriegt er gar nichts zusammen. Also er braucht immer die Anderen, seinen Freund den Petzi und die Kinder und und und und wenn die alle zusammen helfen, dann klappt es, aber allein steht er im Regen. Er ist also keine Heldenfigur.“*³²¹

Im Gegensatz zu der Aussage Manfred Müllers sieht Thomas Ettl das Heldenhafte im Kasperl sehr deutlich. Auf die genau gleich formulierte Frage antwortet er:

*„Der Kasperl besiegt das Krokodil, rettet die Prinzessin, fürchtet weder Tod noch Teufel und schafft es noch, während der ganzen Vorstellung NICHT über seine eigenen Beine zu stolpern. Wie würden Sie so jemanden nennen? Genau: einen Helden!“*³²²

An dieser Stelle wird die Brockhaus Definition eines Helden herangezogen. Diese lautet:

*„Jemand, der sich mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt oder eine ungewöhnliche bewundernswürdige Tat vollbringt“.*³²³

Wichtig ist außerdem festzulegen, dass der Held sich nicht selbst zu einem solchen ernennen kann. Diese Aufgabe obliegt immer der Masse. In dem Fall des Kasperls handelt es sich bei der Masse um das Publikum. Außerdem verbindet man mit dem Begriff „Held“ zumeist einen Einzelkämpfer. In diesem Punkt ist Manfred Müllers Definition Recht zu geben. Der Kasperl

³²⁰ Linke. S. 296.

³²¹ Aus dem Gespräch mit Manfred Müller vom 21.03.2013.

³²² Aus dem Gespräch mit Thomas Ettl vom 21.03.2013.

³²³ Autor unbekannt: „Held“: Brockhaus Enzyklopädie. 21. Auflage. Band 12. Leipzig [u.a.]: Hanf-Huss, 2006. S. 260.

hat immer einen Freund an seiner Seite, der eine unterstützende bis gleichberechtigte Position innehat. Ein weiterer Punkt besteht darin, dass der Held zumeist mit Vorsatz handelt. Der Kasperl hingegen stolpert beinahe zufällig über die Figuren, die Hilfe brauchen, und sein Erfolg ist fast immer ein Glücksfall. So stellt Brigitte Sindelar in ihrer Charakteristik vom Praterkasperl fest:

„Seine [Praterkasperls] Tollpatschigkeit in den kleineren Aufgaben des Lebens wie seine Unfähigkeit, eine Zeitung richtig zu halten, stärkt das Selbstwertgefühl, der ihm darin überlegenen Kinder. Dagegen lässt seine Überlegenheit über böse Mächte wie Räuber, Hexen und Krokodil die Kinder und ihn Sieger über die Angst werden. Die Kinder und der Kasperl im Team verbündet sind unschlagbar und unbezwingbar [...].“³²⁴

Es wird hier also von einem gleichberechtigten Team gesprochen, welches aus Kindern und dem Kasperl besteht. Dieses Argument lässt für die Heldenfrage keinen Raum. Es ist somit festzuhalten, dass Held nicht die richtige Bezeichnung für den Kasperl ist. Er hat somit eine herausragende Stellung in der Gemeinschaft, ist aber streng nach der Definition genommen kein Held. Er hat alle Zwänge, die ihm im Laufe der Zeit auferlegt wurden, abgelegt. Der Kasperl kann auf einer Ebene mit seinem Publikum und den Kindern Unterhaltung schaffen.

³²⁴ Sindelar. In: Brandstetter/Ettl/Fink, 2004.S.8-9. Hier: S.9.

9 Resümee

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Fragestellung, wann und warum sich die lustige Figur zur Kinderfigur entwickelt hat. Aus dem derben Possenreißer wurde europaweit, mit Ausnahme Großbritanniens, die zahme Figur, welche heute der Unterhaltung für Kinder dient. Wie weiter oben schon aufgezeigt, war diese Entwicklung von mehreren Faktoren beeinflusst. Zum einen fand eine Umorientierung innerhalb der Gesellschaft statt, und die lustige Figur wurde nun als moralisch verwerflich betrachtet. Zum anderen verarmten die unteren Bevölkerungsschichten, die das eigentliche Publikum des Kasperltheaters ausmachten, im Laufe der Industrialisierung zusehends. Diese Entwicklung bedrohte die Existenz des Kasperltheaters maßgeblich.

Ein weiterer Punkt, der hier von großer Bedeutung ist, ist die Entstehung der Pädagogik und die damit verbundene Entwicklung der Kindheit. Die Kindheit war nun, vorerst in den oberen Schichten, von hoher Priorität. Sie wurde erstmals als zu schützender Abschnitt empfunden; Kinder wurden nicht mehr als kleine Erwachsene betrachtet.

In diesem Rahmen fällt die Entwicklung des Kasperltheaters vom Erwachsenen- zum Kindertheater. Wie oben bereits erwähnt, trugen Franz Graf von Pocci und Leonhard Schmid mit der Errichtung eines Kindertheaters maßgeblich zu dieser Entwicklung bei. Doch im Kasperltheater wurde zu Anfang nicht so gespielt, wie wir es heute gewohnt sind. Der Kasperl wurde zwar domestiziert, doch kindgerecht war er noch lange nicht. Er schlug noch immer Frau und Kinder, doch nun zumeist unter dem Deckmantel des Unfalls und des Unabsichtlichen. Auch seine Pritsche, die seit Beginn der lustigen Figur ein wichtiges Utensil der Kasperlfigur war, wurde ihm großteils weggenommen. Dass der Kasperl Mitte des 19. Jahrhunderts noch einen anderen Charakter aufwies, ist aus einer Textstelle aus Franz Graf von Poccis Werk „Kasperlkomödien“ ersichtlich. In Poccis Stück „Kasperl unter den Wilden“, zum Beispiel, lässt Pocci seinen Kasperl Larifari sagen:

„[...] Ich bin nicht nur kein Papagei, sondern der Kasperl Larifari, pensioniertes Mitglied der europäischen Völkerwanderung und untergegangener Schiffsmatrose außer Dienst, nebenbei Privatier und Stiefelputzer; also wenn's mich als Bedienten brauchen können oder was, so steh' ich zu Diensten; aber ich seh' mehr auf gute Kost, als auf schlechte Behandlung

und viele Arbeit. – So, jetzt wissen S‘ alles, was S‘ zu wissen brauchen, und überhaupt, wenn Sie ein ordentlicher Gelehrter sein wollen, so geben S‘ mir a Maß Bier als Drangeld.“³²⁵

An diesem Beispiel ist deutlich erkennbar, dass der Kasperl Larifari mit dem heutigen Kasperl wenig gemein hat. Er ist faul und trinkt. Die brutalen Spieltexte wurden keiner Änderung unterzogen und blieben vorerst bestehen. So ist also Fakt, dass die Sprache der Verständlichkeit oder den Bedürfnissen der Kinder nicht angepasst wurde. Das Einzige was verbal kindgerecht war, war der Name des Kasperls Larifari. Es ist allerdings anzumerken, dass von Pocci und Schmid mit dem Kasperl Larifari einen pädagogischen Zweck verfolgten. Gaby Mortan stellt hierzu fest:

„Das Puppentheater hatte nun, neben der reinen Unterhaltung des Publikums, noch die Intention der pädagogischen Beeinflussung der kleinen Zuschauer. Gemeinsam mit Joseph Schmid wollte Pocci die Kinder in seinem Sinn erziehen. Die lustige Figur hatte also zum erstenmal (sic!) einen pädagogischen Auftrag, auch wenn die Stücke dies aus unserer [heutigen] Sicht nicht unbedingt erkennen lassen.“³²⁶

Erst mit der Einführung der Figur der Großmutter und mit der damit verbundenen Abschaffung der Ehefrau bekam der Kasperl den infantilen Charakter, den wir ihm heute zuschreiben. Diese Entwicklung wurde jedoch vom Ersten Weltkrieg unterbrochen, als der Kasperl zu Propagandazwecken missbraucht wurde. Ob sich die Propagandastücke auch an Kinder richteten, ist nicht klar belegt. In der Zwischenkriegszeit wurde der Kasperl unter dem Einfluss der Kinderfreunde und deren sozialistischer Gesinnung pädagogisch gestaltet, was aber schnell vom aufkommenden Faschismus und dem Zweiten Weltkrieg unterbrochen wurde. Es ist eine Tatsache, dass im Zweiten Weltkrieg Kasperlstücke für Kinder mit propagandistischen Inhalten gezeigt wurden. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges fand eine Domestizierung der Kasperlfigur statt. Der Kasperl war von nun an eine pädagogisch wertvolle Figur. Die Unterscheidung zu Poccis Kasperl Larifari ist vor allem darin erkennbar, dass der Kasperl Larifari erwachsen ist, sich jedoch nicht dementsprechend benimmt. Der Kasperl, welcher sich nach dem Zweiten Weltkrieg etabliert hat hingegen, soll zwar ein Kind darstellen, verhält sich jedoch reifer, verantwortungsvoller und moralischer, als dies bei dem Kasperl Larifari je der Fall war. Reinhard Linke bezeichnet in seiner Dissertation den Kasperl

³²⁵ Pocci, Franz von: Kasperlkomödien. Stuttgart: Reclam, 1972. S. 18.

³²⁶ Mortan. S. 70.

als Helden der Kinder³²⁷. Den Kasperl als Helden zu bezeichnen ist allerdings nur bedingt zutreffend, da er immer im Team agiert und auch sonst der Definition eines Helden nicht entspricht.

Der Kasperl braucht keine Vorbildfunktion mehr zu erfüllen, vielleicht auch weil die Kinder von heute von Leitfiguren im übertragenen Sinn überschwemmt werden, andererseits ist es genau die Wandlung und diese Entwicklung vom raufenden Saufbold zum tollpatschigen Glückskind, die die jahrhundertelange Popularität der lustigen Figur auch heute noch ausmacht.

³²⁷ Vgl. Linke. S. 296.

10 Zusammenfassung

Es wird vermutet, dass das Puppenspiel so alt wie die Menschheit selbst ist. Tatsächlich stammt der erste Hinweis auf einen Puppenspieler aus Xenophons Werk „Gastmahl“, das im 5. Jahrhundert erschienen ist.

Die Possenburgen, welche in Jean de Grises „Alexanderroman“ aus dem Jahre 1211 zu finden sind, liefern den ersten Anhaltspunkt auf die lustige Figur. Bei einer Posse handelt es sich um ein Bühnenstück, welches diese als Hauptfigur beinhaltet. Neben der Namensgebung, die bereits auf die Existenz der lustigen Figur verweist, ist im „Alexanderroman“, noch eine Figur dargestellt, welche ihre Probleme mittels eines Knüppel löst. Das dies für die lustige Figur üblich war, könnte es sich hierbei ebenfalls um einen Hinweis auf dieselbe handeln.

Die Erwähnung der lustigen Figur hingegen wird erstmals um 1300, in Hugo von Trimbergs Lehrgedicht „Der Renner“ vermutet. Diese trägt den Namen „tocken“ und wird als schlechtes Beispiel für „Fressen und Saufen“ beschrieben.

Mit dem Aufkommen der Fastnachtsspiele im 16. Jahrhundert konnte sie sich erstmals auf der Personen- und Puppentheaterbühne etablieren. Sie war von nun an fester Bestandteil des Bühnensembles fast aller europäischen Länder. War die lustige Figur, welche durch einen kahlen Kopf, einen dicken Bauch, einer großen Nase und einer Warze oder Beule auf der Stirn gekennzeichnet war, zu Anfang nur als Pausenfüller gedacht, so änderte sich dies bald grundlegend und sie avancierte zur Hauptfigur.

Die erste namentlich bekannte Hauptfigur im Puppentheater trägt den Namen Meister Hämmerling oder Hämmerlein. Dieser trägt vier Figurentypen in sich: Bauer, Knecht, Narr und Teufel.

Ausgehend von den Figurentypen der Commedia dell'Arte zu Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Meister Hämmerling durch den Pulcinella abgelöst. Dieser erreichte bis ins 17. Jahrhundert ganz Europa und erlangte in Frankreich besondere Popularität, wo er unter dem Namen Polichinelle bekannt war.

Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Jahrmarktskasperl, der seine Erfolge, wie schon der Name sagt, auf Jahrmärkten für ein breites Publikum feiern konnte.

Im Personentheater des 16. Jahrhunderts erfreute sich die lustige Figur des Pickelhärings großer Beliebtheit. Allerdings wurde auch sie vom Hanswurst, dessen Ursprünge ebenfalls in der Commedia dell'Arte zu finden sind, abgelöst.

Im 18. Jahrhundert wurde der Hanswurst von der Personentheaterbühne verbannt, da der Fokus weg von den derben Späßen nun auf der Umsetzung des literarischen Theaters liegen

sollte. Doch trotz dieses Einschnitts konnte sich die lustige Figur im Personentheater vorerst halten. Ihren besonderen Stellenwert hatte sie jedoch nur mehr im Puppentheater inne. Auch im Puppentheater veränderte sich im 19. Jahrhundert eine wesentliche Komponente. Es wurde mit dem Kasperl Larifari des Puppenspielers von Poggi erstmals ein Theater für Kinder geschaffen, und sie wurden von nun an als Publikum mit eigenen Bedürfnissen wahrgenommen. Der Kasperl, der somit nun eine Figur für Kinder darstellte, wurde jedoch im Ersten und Zweiten Weltkrieg für Propagandazwecke der jeweiligen Regime missbraucht. In der Zwischenkriegszeit erlebte er als „roter“ Kasperl, nach den Ideen der Kinderfreunde, große Popularität.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Kasperl vollends für das neue Publikum der Kinder domestiziert. In den 1950er Jahren begann der ORF die Kasperlbühnen ins Programm aufzunehmen. Diese haben bis heute, in dem Format „Servus Kasperl“, einen eigenen Sendeplatz inne.

11 Abstract

Supposedly the first puppet theatre is as old as mankind itself. In fact the first indication of a puppet player is mentioned in the work of Xenophon called "Gastmahl", which was written in the 5th century BC. The "burlesque castles" (Possenburgen) which are found in Jean de Grises novel "Alexanderroman" from 1211 give the first allusion to the appearance of a burlesque character in form of a stage play with a clown as the main actor. Besides another character is also mentioned in the "Alexanderroman" who takes a bludgeon to solve his problems. This is very common for the comic figure and could therefore be seen as a kind of evidence. It is assumed that the first burlesque figure is mentioned around 1300 in Hugo von Trimberg's poem "Der Renner". This character is named "token" and is given as a bad example for guzzling and boozing.

In the 16th century the funny character established itself in theatre for the first time, connected to the "Fastnachtsspiele", street or stage plays on occasion of country fairs, a tradition of German origin. From this time on the clown was a constant member of theatre companies in almost all European countries. The characteristics of this figure were a bald head, a big belly, a long nose and a wart or blister on his forehead. In the beginning this character was meant to entertain the audience during the breaks but soon became the main actor of the play.

In puppet theatre the first burlesque character was given the name of "Meister Hämmerlein" or "Hämmerling". He embodies four different types of characters which are the peasant, the devil, the fool and the servant. When commedia dell'Arte came up towards the end of the 16th century "Meister Hämmerlein" was replaced by "Puchinella", one of the characters from Italian tradition. This type of puppet theatre spread over all of Europe in the 17th century. The French type called "Polichinelle" was the most popular one of them.

At the beginning of the 19th century the "Jahrmarktskasperl" was developed. Because of his appearance at annual fairs he was very much in vogue.

In the burlesque theatre of the 16th century the comical human character of "Pickelhäring" was very successful. However, he was replaced by "Hanswurst" who also originated from Commedia dell'arte. In the 18th century "Hanswurst" was dismissed from stage since the drama's focus changed to a more literary type of performance. In spite of this development the comical character in human theatre was able to persist at least in the suburbs. In puppet theatre he still had a special status. In the 19th century an essential element in puppet theatre was changed. By inventing Kasperl Larifari the famous puppet player von Pocci for the first time, created a children's theatre. Children were now considered as an audience with their

own needs and interests. “Kasperl” who from now on served as a puppet character for children was however misused during World War I. and II. by the respective regimes for their propaganda purposes. In the interwar period he achieved an increase in popularity again as the “red” “Kasperl” of the “Kinderfreunde”, the children’s organization of the Austrian and German socialist parties. Only after World War II. Kasperl was totally adapted to a new audience of children. In the 1950ies the ORF (Austrian Broadcasting Corporation) started to include the “Kasperl Puppet Theatre Stages” into their program. Until today they dispose of their own slot within the format of “Servus Kasperl”.

12 Literaturverzeichnis

Amt „Feierabend“ d. NSG „Kraft durch Freude“ (Hg.): *Das deutsche Puppenspiel*. Berlin: Verl. d. Dt. Arbeitsfront, 1938.

(Autor unbekannt): „Was das rote Kasperl spielt“ In: Weinkauff, Gina (Hg.): *Rote Kasper-Texte*. Frankfurt am Main: Puppen & Masken, 1986. S. 31-35.

(Autor unbekannt): „Merkantilismus“. In: Forstmann, Wilfried/Schneidmüller, Bernd/Schneidmüller, Gabriele (Hg.): *Duden. Die Geschichte*. Mannheim, Leipzig [u.a]: Duden, 1999. S. 302.

(Autor unbekannt): „Industrielle Revolution“. In: Forstmann, Wilfried/Schneidmüller, Bernd/Schneidmüller, Gabriele (Hg.): *Duden. Die Geschichte*. Mannheim, Leipzig [u.a]: Duden, 1999. S. 230.

(Autor unbekannt): „Held“: Brockhaus Enzyklopädie. 21. Auflage. Band 12. Leipzig [u.a.]: Hanf-Huss, 2006. S. 260.

Bauer, Roger: *Laßt die koaxen. Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*. Wien: Europaverlag, 1977.

Beck, Wolfgang: „Extempore“ In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 341.

Bernstengel Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Nold, 1994.

Bernstengel, Olaf: „Kasper & Co. Ein Stickwort-Lexikon“. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Nold, 1994. S. 173-194.

Biak, Kurt: „60 Jahre Arbeit für die Kinderfreunde“. In: Bindel, Jakob (Hg.): *75 Jahre Kinderfreunde. 1908-1983*. Wien [u.a.]: Jungbrunnen, 1983. S.15-19.

Bindel, Jakob (Hg.): *75 Jahre Kinderfreunde. 1908-1983*. Wien [u.a.]: Jungbrunnen, 1983.

Blankertz, Herwig: *Die Geschichte der Pädagogik: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Wetzlar: Büchse der Pandora, 1982.

Blümel, Christoph: „Der Jude von Venetien“ (Seitenzahlen unbekannt). Zitiert nach Flemming Willi (Hg.): *Das Schauspiel der Wanderbühne*. Leipzig: Reclam, 1931. S. 223.

Boehn, Max von: *Puppenspiele*. München: Bruckmann, 1929.

Bohlmeier, Gerd: „Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat“. In: Kolland, Dorothea (Hg.): *FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefant Press, 1997. S. 65-73.

- Bohlheimer, Gerd: „Der Kasper ist kein Clown“. In: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometh, 1989. S. 169-184.
- Brandstetter, Ernst/ Ettl, Thomas/Fink, Heinz [u.a]: *G'schichten vom Praterkasperl*. Wien: Austria Presse, 2004.
- Brandstetter, Ernst: „Vorwort“. In: Brandstetter, Ernst/ Ettl, Thomas/Fink, Heinz [u.a.]: *G'schichten vom Praterkasperl*. Wien: Austria Presse, 2004. S.2.
- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.
- Dembski, Ulrike: *Puppentheater in Österreich 1993*. Wien: Böhlau, 1993.
- Dering, Florian/Feuchter-Schawelka, Anne: *Kasperl Larifari*. München: Hugendubel, 1988.
- Eichler, Fritz: *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels*. Emsdetten: Lechte, 1949.
- Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Komik im Kinderbuch*. Wien u. München: Juventa, 1992.
- Fechenbach, Felix: „Genosse Kasperle. Der rote Kasperl der deutschen Kinderfreunde“. In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S. 50-64.
- Fechenbach, Felix: *Der neue Kasperl. Kasperl als Nachtwächter*. Dresden: Kaden&Comp, 1929.
- Fechenbach, Felix: „Zu den Aktivitäten des roten Kaspers bei den Berliner Kinderfreunden“, 1926. In: Suhr Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S. 51.
- Feustel, Gotthard: *Prinzessin und Spaßmacher: Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*. Leipzig: Leipzig, 1990.
- Fischer-Florian, S.: *Sie verwandelten die Welt*. Bergisch-Gladbach: Lübbe, 2007.
- Flemming Willi (Hg.): *Das Schauspiel der Wanderbühne*. Leipzig: Reclam, 1931.
- Freundlich, Emmy/Koch, Franz: *Kasperl foppt den Teufel Geldbauch*. Wien: Jungbrunnen, 1930.
- Frisch, Johann Leonhard: *Teutsch-Lateinisches Wörterbuch*. Berlin: Nicolai, 1741.
- Funk- Hennings, Erika: „Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik“. In: Arbeitskreis Studium Populärerer Musik 15/16. *Es liegt in der Luft was Idiotisches*. Baden-Baden: CODA-Musikservice, 1995. S.82-109.
- Fux, Elisabeth: *Kinderarbeit und Schulbesuch*. Wien: Diplomarbeit, 2008.

- Görner, Karl von: *Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels*. Wien: Konnegen, 1884.
- Günther, Susanne: „Der Hohnsteiner Kasperl an der Hauptkampflinie. Max Jacob im Zweiten Weltkrieg“. In: Kolland, Dorothea (Hg.): *FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, 1997. S. 96-107.
- Hareter, Dorothea: *Das Gute und Böse im Kaspertheater*. Wien: Diplomarbeit, 1997.
- Heilig, Katharina M.: *Kann man den Kasperl derschlag'n? Zur Genealogie der Kasperliade*. Wien: Diplomarbeit, 1998.
- Heisser, J.: „Das proletarische Kind“. In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983.S. 25-28.
- Hüttler, Michael: „Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus“. In: Institut für Theater-, Film-und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Hg.): *Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. 51.Jahrgang, Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S. 350-364.
- Jacob, Max: *Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*. Rudolfstadt: Greifen, 1964.
- Johansen, Erna: *Betrogene Kinder. Eine Sozialgeschichte der Kindheit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1978.
- Jurkowski, Henryk: „Narr – Nationalheld – Sozialrebell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater“. In: Olaf, Bernstengel/Gerd, Taube/Gina, Weinkauff (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Nold, 1994. S. 61-73.
- Kolland, Dorothea (Hg.): *FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, 1997.
- Kolland, Dorothea: „Faust, Soldatenlieder und Wunschkonzert“. In: Kolland: *FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, 1997. S. 33-64.
- Kreibich, Heinrich/Schäfer, Christoph: „Kulturelle Bedeutung des Lesens“. In: Clement, Michel/Blömeke, Eva/Sambeth, Frank (Hg.): *Ökonomie der Buchindustrie*. Wiesbaden: Gabler, 2009. S. 81-90.
- Kreppel, Antonia: *Wien für Frauen*. Baden-Baden [u.a.]: Elster, 1998.
- Küpper, Gustav: *Aktualität im Puppentheater. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung*. Emsdetten: Lechte, 1966.
- Langhof, Kordula: *Mit uns zieht die neue Zeit. Pädagogik und Arbeiterbewegung am Beispiel der österreichischen Kinderfreunde*. Bochum: Germinal, 1983.
- Link, Michael: *Gratifikationsleistungen der dem Mensch/Puppe- Genre zuordenbaren, von 1968 bis 1994 gesendeten Fernsehsendungen Arminio Rothsteins im Kinderprogramm des ORF*. Wien: Diplomarbeit, 2000.

Linke, Reinhard: *Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fensehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich.* Wien: Dissertation, 2002.

Michael, Wolfgang F.: „Fastnachtsspiele“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 347-348.

Miller, Norbert/Riha, Karl: *Kasperletheater für Erwachsene.* Frankfurt a. M.: Insel, 1978.

Minuth, Johannes: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst.* Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1996.

Mortan, Gaby: *Der Kasper. Ästhetische und pädagogische Aspekte des Kasperltheaters.* Gießen: Focus, 2003.

Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst – Bernardon – Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert.* Paderborn: Schöningh, 2003.

Nöbel, Manfred: „Franz Pocci. Ein Klassiker und sein Theater“. In: Wegner, Manfred: *Die Spiele mit der Puppe.* Köln: Prometh, 1989. S. 48-49.

Noltenius, Rainer: „Vorwort“. In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Gina (Hg.): *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung.* Köln: Prometh, 1983. S. 6-8.

Petrasch, Wilhelm: *Die Wiener Urania.* Wien: Böhlau, 2007.

Pocci, Franz von: *Kasperlkomödien.* Stuttgart: Reclam, 1972.

Pocci, Franz von: *Neues Kasperl-Theater.* München [u.a.]: Saur, 1990-1994.

Podehl, Enno: „Der unzeitgemäße Narr. Die Lustige Figur im Puppentheater im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volkstheaterprinzip“. In: Bernstengel, Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel.* Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 75-87.

Purschke, Hans R.: *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas: Ein historischer Überblick.* Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1984.

Purschke, Hans R.: *Über das Puppenspiel und seine Geschichte.* Frankfurt am Main: Puppen & Masken, 1983.

Purschke Hans R. *Das allerzierlichste Theater. Alte und neue Geschichten vom Puppenspiel.* München: Heimeran, 1968.

Rabe, Johannes E. (Hg.): *Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und hamburgische Kasperlspele.* Hamburg: Boysen, 1912.

- Rabe, Johannes E.: „Kasper und Abraham“. In: Rabe, Johannes E.: *Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Altburgische Kasperszenen*. Hamburg: 1912. S. 178-186.
- Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 1997.
- Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Possenreißer und Puppentheater*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 1999.
- Ramm- Bonwitt, Ingrid: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 2000.
- Rásky, Béla: *Arbeiterfesttage. Die Fest- und Feiernkultur der sozialdemokratischen Bewegung in der Ersten Republik Österreich 1918-1934*. Wien [u.a.]: Europaverlag, 1992.
- Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroy's*. Wien: Schroll, 1952.
- Rommel, Otto/Tschulik, Werner (Hg.): *Lesebuch der Weltliteratur. Band 3*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1949.
- Salten, Felix: „Der Wurstl im Prater“. In: Purschke, Hans Richard (Hg.): *Das allerzierlichste Theater*. Kempten: Heimeran, 1986.S. 170-171.
- Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat*. Wien: Deuticke, 1995.
- Schimmrich, Richard: *Das Hohnsteiner Handpuppenspiel*. Jena: Diederichs, 1937.
- Schindler, Otto G.: „Von Arlecchino zu Kasperl - Commedia dell'Arte in Österreich“. In: Mahzahl-Wallnig, Brigitte/Meriggi, Marco (Hg.): *Österreichisches Italien – italienisches Österreich*. Wien: Verlag der österreichischen akademischen Wissenschaften, 1999. 571-598.
- Schneilin, Gérard: „Haupt- und Staatsaktion“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S.411.
- Schreiner, Evelyn: *100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte*. Wien, München: Jugend und Volk, 1989.
- Sieber, Ludwig (Hg.)/Wackernagel, Wilhelm: *Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1906.
- Sindelar, Brigitte: „Mann mit Profil. Überlegungen zur Charakteranalyse des Praterkasperls“. In: Brandstetter, Ernst/Ettl, Thomas/Fink, Heinz [u.a]: *G'schichten vom Praterkasperl*. Wien: Austria Presse, 2004.S.8-9.
- Speaight, George: *Punch&Judy.a history*. London: Studio Vista, 1970.
- Strauss, Elisabeth: *Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper*. Wien: Diplomarbeit, 2002.

Studynka, Franz: „Die Kasperlkiste kommt“. In: Suhr Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S.31-32.

Studynka, Franz: „Die Kasperlkiste ist da“. In: Suhr Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S. 32-36.

Sümege, Ulrike: *Vom Puppenspiel zum Gesamtkunstwerk*. Wien: Dissertation, 2006.

Suhr Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983.

Suhr, Ernst-Friedrich: „Der Rote Kasper. Kritische Anregungen nach fünfzig Jahren.“ In: Suhr, Ernst-Friedrich/Weinkauff, Gina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S. 9-16.

Tanzer, Gerhard: *Spectacle müssen seyn*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1992.

Taube, Gerd: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

Taube, Gerd: „Lustige Figur versus komisches Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen“. In: Bernstengel Olaf/Taube, Gerd/Weinkauff, Gina (Hg.): *Die Gattung leidet tausend Varietäten. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt a. M.: Nold, 1994. S. 39-58.

Tesarek, Anton: „Zur Problematik der sozialistischen Erziehung“. In: Sozialistischer Erziehungsarbeit: *Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung*. Heft 25. Wien: Jungbrunnen, 1952. S.3-35.

Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien, München: Jugend und Volk, 1973.

Wawrzynek, Markus: *Richard Richters Puppentheater*. Norderstedt: Grin, 2005.

Wege, Carl: „Proletarisch-revolutionäres Theater“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.S. 756-757.

Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometh, 1989.

Weinkauff, Gina: „Obwohl nicht kasperlemäßig im Sinne des niederdeutschen Kasperlespiels. Der Anteil von Carlo Böcklin und Beate Bonus an der Entwicklung des künstlerischen Handpuppenspiels in Deutschland“. In: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe*. Köln: Prometh, 1989. S. 80-90.

Weinkauff Gina (Hg.): *Rote Kasper-Texte. Stücke aus den 20er Jahren für das Figurentheater der Arbeiterkinder*. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1986.

Weinkauff, Gina: *Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918-1933*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel, 1982.

Weinkauff, Gina: „Kasperl, Kobold, Zäpfel, Kern- lustige Figur in der epischen Kinderliteratur“. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Komik im Kinderbuch*. Wien, München: Juventa, 1992. S. 105-112.

Weinkauff: „Figurentheater und Proletariat. Daten und Fakten“. In: Suhr Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S.80-91.

Wessely, Alexander: „*der caspar darf nicht sterben*“-Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentradition des mitteleuropäischen Raumes. Wien: Diplomarbeit, 2003.

Wessely Alexander: „*wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an (...)*“. Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich- eine Annäherung. Wien: Dissertation, 2009.

Wimberger, Alois: „Der Kasperl muß ganz unser werden. Der rote Kasper der österreichischen Kinderfreundebewegung“. In: Suhr Ernst-Friedrich/Weinkauff, Regina: *Revolte im Kasperhaus. Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung*. Köln: Prometh, 1983. S.29-30.

Winkler, Edith: *Kasperl, Oma Pezibär – Prügel gibt es keine mehr! Die Komik der domestizierten zeitgenössischen Kasperlfigur im Vergleich mit dem Grobianismus des Wienerischen Hanswurst*. Graz: Diplomarbeit, 1988.

Wriede Paul: „Kasper in Konstantinopel“. Erschienen in: „Hamburger Illustrierte“. Nr.27, 1915. Zitiert nach: Strauss, Elisabeth: *Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper*. Wien: Diplomarbeit, 2002. S. 17.

Wriede, Paul: „Kasper in Rußland“. Zitiert nach: Rabe, Johs. E: „Kasper Putschenelle“. Hamburg: Boysen, 1912.S. 213.

Yates, Edgar W./Tanzer Ulrike: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts*. Wien: Lechner, 2006.

Internet Quellen:

Ö1 Sendereihe: Leporello: *Der lustige Rebell*, 14.7.1997

http://www.thepjf.com/history_of_punch_and_judy.html, 26.10.2012.

<http://www.muse-o.de/2013/01/ausstellung-puppenspieler-in-vorbereitung/>, 12.01.13.

<http://www.youtube.com/watch?v=HvvzMR5iZE8>, 24.01.13.

[http://www.alle-achtung.at/index.php?id=249&tx_ttnews\[tt_news\]=2346&cHash=c375dee9d061b3b4d2b8dfefc7648f98](http://www.alle-achtung.at/index.php?id=249&tx_ttnews[tt_news]=2346&cHash=c375dee9d061b3b4d2b8dfefc7648f98), 18.12.2012.

<http://www.mamilade.at/ausflugstipps/theater-konzerte/puppenkistlbuehne-linz-kasperl-und-der-kariesteufel>, 26.01.2013.

https://www.wien.gv.at/vadb/internet/AdvPrSrv.asp?Layout=VAErgebnis_neu&Type=K&ID=320314&return, 26.01.2013.

<http://wiev1.orf.at/magazin/magazin/trends/stories/367577/index.html>, 26.01.2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=HvvzMR5iZE8>, 24.01.2013.

<http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5269991-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht/5278181-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi--Das-Pilzgericht>, 23.01.2013.

<http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5334481-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi/5340859-Servus-Kasperl--Kasperl---Pezi>, 01.02.2013.

<http://tvthek.orf.at/programs/3272601-Servus-Kasperl/episodes/5314385-Servus-Kasperl--Kasperl---Buffi/5318371-Servus-Kasperl--Kasperl---Buffi>, 01.02.2013.

<http://derstandard.at/1282979080649/Okidoki-Ein-neuer-Kasperl-im-ORF>, 07.05.2013.

<http://www.rosenheim24.de/rosenheim/rosenheim-stadt/kasperl-nicht-mehr-leicht-rosenheim-rosenheim24-949649.html>, 08.05.2013.

<http://www.derwesten.de/video/kasperle-ist-wieder-da-id967928.html?doply=true>, 08.05.2013.

Pfeiffer, Ursula: Kindheit im Wandel- zur Genese der Kindheit in der Moderne und den Bedingungen des Aufwachsens heute. Ratzeburg: Vortrag Lutherakademie Sonderhausen, 07.10.2005. Aus: http://www.ph-weingarten.de/erziehungswissenschaft/downloads/geschichte_kindheit.pdf, 22.09.2013.

http://lithes.uni-graz.at/downloads/oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.pdf, 21.07.2013.

13 Anhang

13.1 Interview mit Manfred Müller

(seit 1974 Ensemblemitglieds der Wiener Urania Puppenbühne seit 1999 hat der die Tätigkeit der Leitung inne) am 21.3.2013

Wo sehen Sie die gesellschaftliche Bedeutung des Kasperls heutzutage?

Heutzutage sehe ich sie eigentlich nirgends... das war einmal.

Wo sehen Sie die pädagogische Bedeutung des Kasperls?

Ich würde sagen, dass der Kasperl heutzutage hauptsächlich eine Unterhaltungsfigur ist.

Für Kinder oder auch für Erwachsene?

Für Erwachsene auch. Für Familien eigentlich, für alle Generation unserer Erfahrung (nach).

Bauen Sie auch absichtlich Pointen und Witze ein, die für Erwachsene gedacht sind?

Ja, natürlich.

Werden Stücke speziell fürs Fernsehen ausgewählt?

Für das Fernsehen, wird gar nichts mehr ausgewählt, weil das Fernsehen nichts mehr produziert. Das Fernsehen produziert nur mehr den Herrn Brezina [Servus Kasperl] und alles andere ist gestorben. Das was jetzt noch im Fernsehen läuft ist ur alt, sind Wiederholungen

Und seit wann ist das so?

Seit 4 Jahren.

Das bedeutet das alle Stücke der Bühnen, die jetzt im Fernsehen zu sehen sind nicht mehr produziert werden?

Neues produziertes gibt es nicht mehr. Es gibt schon jetzt was Neues produziert. Der Herr Brezina hat ein Kasperltheater kreiert und das produziert schon, ca. 30 Stücke pro Jahr und das was von den anderen Bühnen noch zu sehen ist, ist zum Teil 15-20 Jahre alt.

Ich habe gelesen, dass der Kasperl oftmals als Held bezeichnet wird. Würden Sie dem zustimmen?

Nein, Held ist er sicher keiner. Das Geheimnis des Kasperls ist, dass er eigentlich einer ist wie Du und Ich, auch mit allen Schwächen. Also er ist nicht immer unbedingt der Held, der alle rettet und allein kriegt er, also zumindest bei uns kriegt er gar nichts zusammen. Also er braucht immer die Anderen, seinen Freund den Petzi und die Kinder und und und und (sic!) wenn die alle zusammen helfen, dann klappt es, aber allein steht er im Regen. Er ist also keine Heldenfigur.

Auf was wird bei der Interaktion mit den Kindern besonderer Wert gelegt, außer Begrüßungs- und Verabschiedungsrituale?

Die Stücke sind so aufgebaut, dass die [Kinder] laufen eingebaut sind. Die Handlung ist immer interaktiv. [...] Es sind immer die, die da sind. Die großen und die kleinen Kinder sind eingebunden.

Vielen Dank für das Gespräch.

13.2 Interview mit Thomas Ettl

(Spielleiter des Wiener Praterkasperls) am 21.03.2013

Wo sehen Sie die gesellschaftliche Bedeutung des Kasperls?

Der Kasperl stellt - mehr noch als das Kabarett - ein Ventil für das Publikum dar. Jeder von uns hat doch seine kleinen und großen Krokodile, denen man gerne einmal so richtig eins überziehen würde. Aber im richtigen Leben ist das nicht so einfach möglich.

Dafür braucht es eine Figur, die sich über jegliche Normen hinwegsetzt. Wenn Punch zum Beispiel beim Auftritt des Krokodils sagt, "Oh, here comes Mrs Thatcher" und dann tüchtig draufhaut, dann macht er das für uns.

Political Correctness, war noch nie seine Stärke und deshalb ist der Kasperl so wichtig in einer Gesellschaft, die alles immer mehr normiert.

Wo sehen Sie die pädagogische Bedeutung des Kasperls?

Jeder Mensch hat gute und schlechte Seiten und meistens werden die Figuren auf den Theaterbühnen auch genauso dargestellt. Beim Kasperltheater haben die Figuren ganz eindeutige Charaktere. (Wie beim Western, wo man genau weiß, wer die mit den weißen Hüten und die mit den schwarzen Hüten sind) das gibt dem kindlichen Publikum die Möglichkeit, auf diese Seiten in der eigenen Person zu entdecken und zu akzeptieren. Kein Kind geht nach der Vorstellung aus dem Theater und schlägt auf einen und ein - Kinder wissen ganz genau (wenn auch nicht bewusst), dass hier ein Spiel für sie aufgeführt wird und lassen sich darauf ein.

Werden absichtlich Witze bzw. Pointen eingebaut, welche nur für Erwachsene gedacht sind?

Natürlich - denn (wie oben schon erwähnt) haben auch Erwachsene haben Lust und auch das Recht auf einen Kasperl, der für sie die Drecksarbeit übernimmt.

Obendrein entscheiden die Erwachsenen, ob sie mit den Kindern in unser Theater hineingehen oder nicht, und diese Entscheidung fällt leichter, wenn sie sich drinnen auch gut unterhalten

Wie würden Sie ihre Zielgruppe definieren?

Aus allem vorher geschriebenen ergibt sich die Zielgruppe: Alle

Würden Sie Kasperl als Held bezeichnen?

Der Kasperl besiegt das Krokodil, rettet die Prinzessin, fürchtet weder Tod noch Teufel und schafft es noch, während der ganzen Vorstellung nicht über seine eigenen Beine zu stolpern. Wie würden Sie so jemanden nennen?

Genau: einen Helden!

13.3 Abbildungen

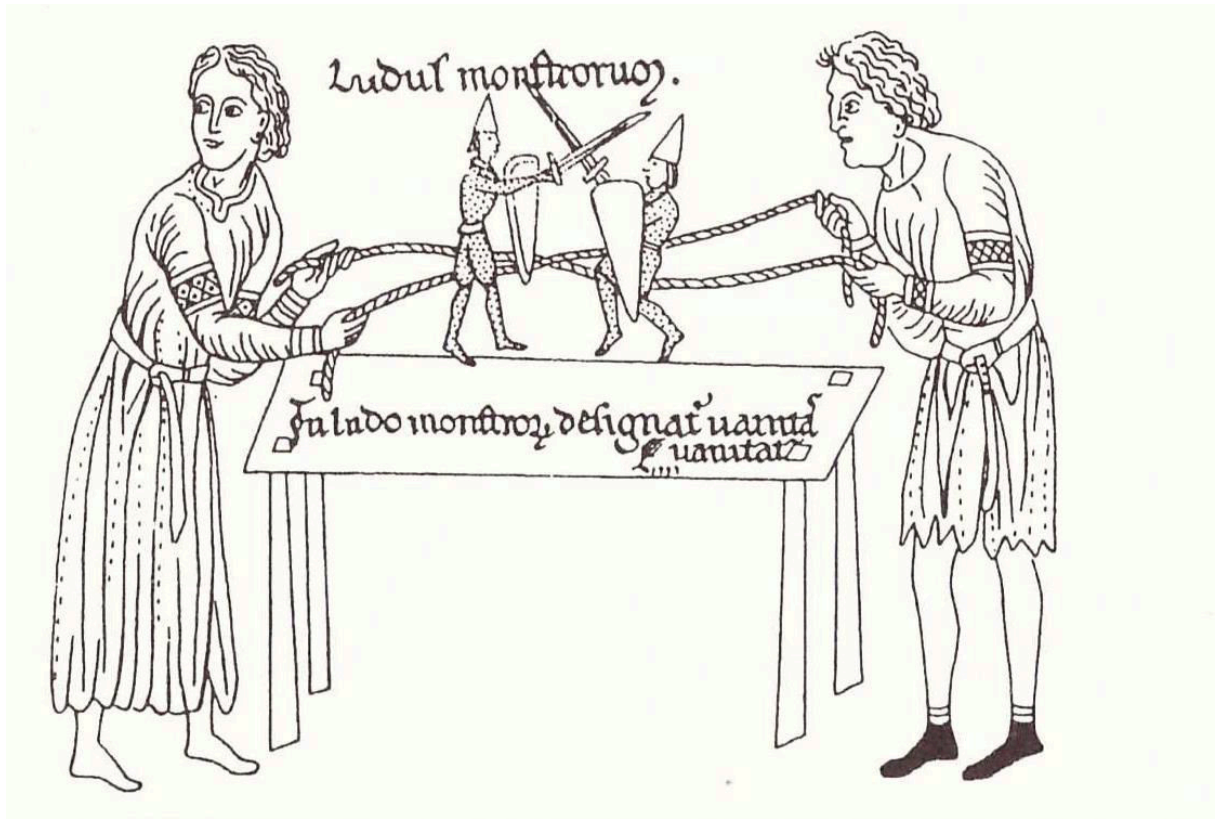


Abbildung 1. Erste Darstellung eines europäischen Puppenspiels „Hortus deliciarum“ der Äbtissin Herrad von Landsberg (1170)



Abbildung 2. Mittelalterliches Handpuppentheater; Figur mit Stock (1344)

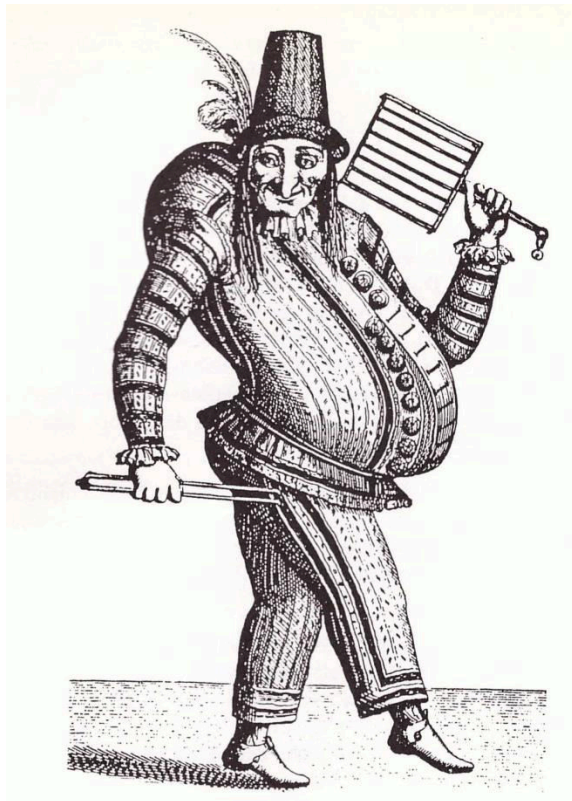


Abbildung 3. Pulcinella (Ende 17. Jhdts)



Abbildung 4. Punch



Abbildung 5. Holzschnitt des Punchs (Ende 18. Jhdts)



Abbildung 6. Punch schmeißt Baby aus dem Fenster (1828)



Abbildung 7. Jahrmarktskasperl



Abbildung 8. Pickelhäring (links) mit Hans Supp (ca. 1630)



Abbildung 9. Stranitzky als Hanswurst (ca.1710)



Abbildung 10. Johann LaRoche als Hanswurst (19. Jhdt)



Abbildung 11. Kasperl Larifari in „Kasperl als Garibaldi“ (1861)

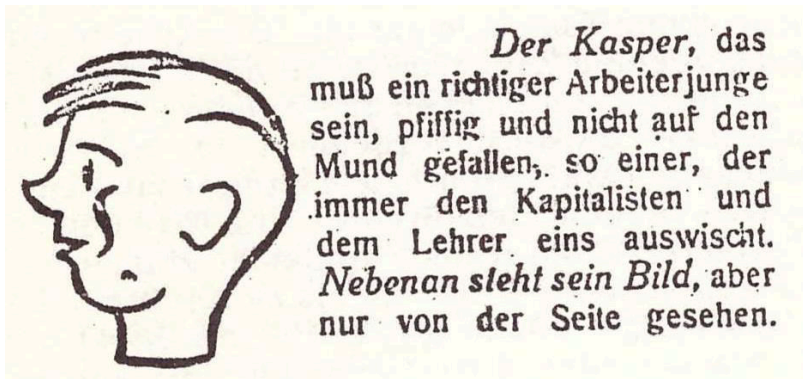


Abbildung 12. Der „rote“ Kasperl der österreichischen Kinderfreunde (1927)



Abbildung 13. Der Hohnsteiner Kasperl Max Jacobs (1951)



Abbildung 14. Der Jude als Propagandafigur während des Nationalsozialismus (ca.1939)



Abbildung 15. Der Hohnsteiner „Negertanz“ (1937)



Abbildung 16. Deutscher Verkehrskasperl (2011)



Abbildung 17. Hans und Marianne Kraus mit Kasperl, Pezi und der Großmutter (ca.1960)



Abbildung 18. Kasperl und Pezi der Wiener Urania (ca.1970)



Abbildung 19. Der Wiener Praterkasperl und seine Pritsche (ca.1990)



Abbildung 20. Der Kasperl des Sendeformats „Servus Kasperl“ (2010)

13.4 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Aus: „Hortus deliciarum“ der Äbtissin Herrad von Landsberg, um 1175/85. In: Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Possenreißer im Puppentheater*. Frankfurt/Main: Nold, 1999. S. 24.

Abbildung 2: Aus: Handschrift des französischen Alexanderliedes „Li romans du bon roi Alexandre“, um 1344 von Jean de Grise, Bodleian Library Oxford. In: Feustel, Gotthard: *Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*. Leipzig: Edition Leipzig, 1990. S. 35.

Abbildung 3: Aus: Esrig, David (Hg.): „Commedia dell’arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels“. Nördlingen: Delphi, 1985 (Seitenzahlen unbekannt). In: Minuth, Johannes: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte*. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1996. S.42.

Abbildung 4: Aus: Dixon, J.Arthur (Hg.): „Mr. Punch. Tercentenary.1662-1962.Colour Photograph by Waldo S. Lanchester“. Newport: Dixon (Jahreszahl unbekannt) (Seitenzahl unbekannt). In: Minuth, Johannes: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte*. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1996. S.32.

Abbildung 5: „Punch. Late eighteenth or early nineteenth woodcuts“. In: Speaight, George: *Punch&Judy.a history*. London: Studio Vista, 1970. S. 67.

Abbildung 6: Aus: Cruikshank, Robert: „Doings in London“, 1828. In: Speaight, George: *Punch&Judy.a history*. London: Studio Vista, 1970.S. 86.

Abbildung 7: Aus: Rabe, Johs. E.: „Kasper Putschenelle – Historisches über die Handpuppen und althamburgischen Kasperlsszenen“. Hamburg: Quickborn, 1924. (Seitenzahlen unbekannt) In: Ramm- Bonwitt, Ingrid: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 2000. S.87.

Abbildung 8: Aus: Hansen, Günther: „Formen der Commedia dell’arte in Deutschland“. Emsdetten: Lechte, 1984. (Seitenzahlen unbekannt). In: Ramm- Bonwitt, Ingrid: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 2000. S.12.

Abbildung 9: Aus: Radler, Friedrich von: „Der Wienerische Hanswurst“. Wien: C. Daberkow, 1894. (Seitenzahlen unbekannt). In: Ramm- Bonwitt, Ingrid: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 2000. S.14.

Abbildung 10: Aus: Purschke, Hans Richard: „Puppenspiel in Graphik und Malerei. Deutschland/Österreich. 1975/76“. (Seitenzahlen unbekannt). In: Ramm- Bonwitt, Ingrid: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, 2000. S.37.

Abbildung 11: Aus: Pocci, Franz von: „Lustiges Komödienbüchlein. Zweites Bändchen“. München, 1861. (Seitenzahlen unbekannt) . In: Bernhard, Marianne (Hg.): *Franz von Pocci. Die gesamte Druckgraphik*. Herrsching: Rogner und Bernhard, 1974. S. 474.

Abbildung 12: Aus: „Die Trommel“, Jg.7. 1927, Nr.6. (Seitenzahlen unbekannt). In: Suhr/Weinkauff: *Revolte im Kasperhaus*. Köln: Fulda, 1983. S. 26.

Abbildung 13: Hohnsteiner Kasper, 1951. Kopf: de Kock, Till. Gewand: Denker, Gerda. In: Minuth, Johannes: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte*. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1996. S.102.

Abbildung 14: Aus: Reichsinstitut für Puppenspiel (Hg.): „Spiele und Köpfe für das Kaspertheater“. Vorbereitungsstelle Berlin. (Jahreszahl unbekannt). (Seitenzahlen unbekannt). In: Minuth, Johannes: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte*. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 1996. S.128.

Abbildung 15: In: Schimmrich, Richard: *Das Hohnsteiner Handpuppenspiel*. Jena: Diederichs, 1937. S. 37.

Abbildung 16: Quelle:

<http://www.wochenspiegelonline.de/content/diewoch/article/verkehrskasper-in-grundschulen/>, 26.05.2013.

Abbildung 17: Quelle:

<http://www.familyentertainment.at/kasperl/kasperl.php?channel=kasperls&story=12>, 26.05.2013.

Abbildung 18: Quelle:

<http://www.serienoldies.de/serien/kasperl/>, 26.05.2013.

Abbildung 19: Quelle:

<http://www.kpö.at/home/kultur-anzeige-kultur/datum/20120810/original-wiener-praterkasperl-beimvolksstimmenfest2012.html>, 26.05.2013.

Abbildung 20: Quelle:

<http://okidoki.orf.at/?story=5752>, 26.05.2013.

13.5 Lebenslauf

Magdalena Schnitzer

Geboren am 29.08.1985 in Feldkirch

Ausbildung:

1991 – 1995	Karl Stingl-Volksschule, Mödling
1995 – 1999	Realgymnasium, Franz-Keimgasse 3, Mödling
1999 – 2004	Realgymnasium, GRG 23, Wien
seit 2005	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien
2011 – 2013	Ausbildung zur Theaterpädagogin (Institut angewandtes Theater)

Berufstätigkeit:

2007	Regiehospitantz im Landestheater St. Pölten (Heinrich von Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“)
2008	Regieassistentz im Landestheater St. Pölten (Marianne Strauhs „In Liebe fallen“)
2008	Regiehospitantz im Theater Drachengasse (Joshua Sobols „Die Wanderer“)
2011-2012	Theaterpädagogisches Praktikum im Wiener Burgtheater („Pan Bande“)