

Beatrix Müller-Kampel

Komik zwischen den Kulturen. Der süddeutsch-österreichische Kasperl und der tschechische Kašpárek im Vergleich¹

»Kinder, seid Ihr alle da?« Von wem, wo und in welchem Ton die Frage gestellt wird und wie sie zu beantworten sei (nämlich mit einem kreischenden langgezogenen »Jaaaaah!«), ist jedem Österreicher wohlbekannt. Das kann nur Kasperl sein,



Abb. 1: Hohnsteiner Kasperl und Teufel

¹ Thesen, Belege und Befunde zum süddeutsch-österreichischen Kasperl basieren auf meiner Monographie *Hanswurst – Bernardon – Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003.

jener kindlich-ungeschickte Lustigmacher mit bunt gewürfeltem Kostüm, langer Nase und noch längerer Zipfelmütze, der mit Großmutter, Freundin Gretl und der Prinzessin, mit dem Kuschelbären Petzi oder dem Wuschelhund Strolchi auszieht, das Böse zu bekämpfen: das blutrünstige Krokodil, Räuber, Zauberer, Gespenster, Hexen, immer seltener den Teufel, der in die Jahre gekommen zu sein scheint (die kindlichen nämlich). Der seit dem späten 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum favorisierte und schließlich allgemein üblich gewordene Typus ist ein strahlender, hilfsbereiter, herzenerfrischender Lausbub mit viel Lebensfreude, im Grunde genommen brav und anständig, nur mitunter ein wenig ungeschickt und schwer von Begriff. In dieser Fassung hatte ihn der Begründer, der »Hohnsteiner« Max Jacob (1888-1967) nach dem Menschenbild der Wandervögel zurechtgeschnitten, und so tritt er meist noch heute vor die Kinder.

Als tschechische Pendants des deutschsprachigen Kasperls² wird man, zumindest was ihre Beliebtheit und deren rapiden Verfall gegen Ende des 20. Jahrhunderts anbelangt, Sohn und Vater Hurvínek und Spejbl ansprechen können. Beide Figuren – der Sohn ein kleiner, gewitzter und dennoch schüchterner, ein kluger und dennoch bescheidener Bub, der Vater ein klassisch verklemmter, verunsicherter und verspießter Sturschädel – waren in den 1920er-Jahren am Puppentheater der Ferienkolonie Plzeň/Pilsen eingeführt worden; die Konzeption stammte vom erfolgreichen Promotor und Reformator des tschechoslowakischen Puppenspiels Josef Skupa (1892–1957, Nationalkünstler der ČSR 1948), die Schnitzarbeit von Karel Nosek und Gustav Nosek. Spejbl und Hurvínek ersetzen gleichsam programmatisch jene Figur des tschechisch-böhmischen Puppentheaters, die direkt auf den süddeutsch-österreichischen Kasperl zurückgeht: den Kašpárek.

² Über- und Einblicke bis Mitte des 20. Jahrhunderts bieten auf Deutsch Erik Kolár: *Spielpuppen in der Tschechoslowakei*. Aus dem Tschechischen von Štěpán Engel. Prag: Orbis 1957; Jan Malík: *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei*. Aus dem Tschechischen von E. Kleinschnitz. Prag: Orbis 1948.



Abb. 2: Kašpárek (Český Krumlov/Krumau, 20. Jh.)

Kasperl wie Kašpárek markieren Ausläufer von keineswegs linear und schon gar nicht kontinuierlich verlaufenden komik- und theatergeschichtlichen Veränderungen. Sie betreffen

- die Geschichte der Lustigen Zentralfigur auf den Theatern Europas insbesondere vom 17. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit (Aussehen, fiktive topische Herkunft und Biographie, charakterliche Besonderheiten, Formen und Funktionen der Komik);
- die Geschichte der theatralen Präsentationsformen dieser Lustigen Figuren (Personentheater, Marionettentheater, Handpuppentheater);
- die Geschichte des intendierten und realen Publikums (Erwachsene versus Kinder);

– schließlich die vielfältig ineinander verflochtene Geschichte der Kulturen und der damit verbundenen, jedoch kaum einmal ineinsfallenden ‚Nationen‘ beziehungsweise Staaten, in denen die Lustigen Figuren erheitern sollten, in unserem Fall: das deutschsprachige Österreich der Habsburger Monarchie, das tschechischsprachige Österreich/Böhmen; danach die Erste und die Zweite Republik Österreich bzw. die Tschechoslowakei und die Tschechische Republik.

Kasperl, so wird es sich erweisen, war von jeher ein Grenzgänger zwischen den Kulturen, ein Internationalist, ein (in heutiger Begrifflichkeit) transkulturelles Subjekt und Objekt des Komischen. Selten weisen Kasperl und Kašpárek direkt, immer jedoch indirekt auf herrschende Spielkulturen, Komikkulturen und deren soziokulturelle Voraussetzungen hin.

Der europäische »Urahn« von Kasperl und Kašpárek war Hanswurst:



Abb. 3: Wursthans (17./18. Jh.)

Die Geschichte der Figur reicht in das späte 17. Jahrhundert zurück, als der Wanderschauspieler, Prinzipal, Zahnarzt und Weinhändler Joseph Anton Stranitzky (Graz [Knittelfeld?] 1676 – Wien 1726) seinen »Salzburgischen« Hanswurst aus der Taufe gehoben hatte. Entgegen gängiger Meinung ist Stranitzky freilich nicht als genuiner Schöpfer der Figur anzusehen, griff er bei der Verfertigung der Figur doch auf die lustigen Figuren des deutschsprachigen Vagantentheaters, der englischen Komödianten, des Jesuitentheaters und vermutlich auch der *Commedia dell'arte*, bei seinen Haupt- und Staatsaktionen auf italienische Opernlibretti zurück. Jedoch unterschied sich der Spaßmacher Stranitzkys vom älteren Hanswurst-Typus (Name und Figur sind bereits im 16. Jahrhundert belegt) wie auch vom Pickelhäring durch das äußere Profil der Figur: durch Kostüm, Name und Herkunftslegende – und nicht durch Form und Inhalt der Komik. Neben der bunten, grotesken Kleidung, die ihn sozial als Bauern bzw. Sauschneider ausweisen sollte und zu der in jedem Fall ein spitzer grüner Hut, ein ziemlich breit gefalteter Kragen sowie eine schwertähnliche Holzpritsche gehörten, kennzeichneten ihn sprachlich Regiolekt und Soziolekt, Verstöße gegen die Normgrammatik, falsches Verständnis und sinnwidriger Gebrauch von Begriffen, fäkale Ausfälle und sexuelle Späße. Charakterlich eigneten ihm Freßgier, Sauflust, Gewalttätigkeit, unausgesetzte sexuelle Begehrlichkeit, Feigheit, Prahlerei, Gewitztheit, Verschlagenheit und zugleich eine abstruse Respektlosigkeit gegenüber Konventionen und Tabus.

Eine erste, für die Geschichte des Kasperls, seines Theaters und seiner Komik wichtige Einschränkung tut not – eine selbst in der Theatergeschichtsschreibung/ Theaterwissenschaft kaum bekannte oder bei weitem nicht genug berücksichtigte Einschränkung: Was beziehungsweise wer im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum als Kasperl, Kasperle oder Kasper vor sein Publikum trat und erheiterte, hatte gänzlich unterschiedliche Ursprünge. Während der Marionettenkasperl, sowohl der norddeutsche, sächsische, süddeutsch-österreichische als auch der böhmisch-tschechische, sich von Hanswurst und der Kasperl-Figur Johann Josef La Roches herleitete, war der Hand-

puppenkasperl Spross einer auf den italienischen Pulcinella zurückgehenden Sippe.³

Der Handpuppenkasperl oder Pulcinella & Co.⁴

Die Figurengeschichte des Handpuppenkasperls reicht bis zu den Gaukelspielen des 13. und 14. Jahrhunderts zurück; namentlich greifbar wird der Lustigmacher erstmals im 16. Jahrhundert, als auf der Handpuppenbühne von einem dämonischen »Meister Hämmerlein mit dem abscheulichen Larvengesicht« und vom »Kunzenspiel« im alemannischen Raum die Rede geht. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beginnen sich im europäischen Puppentheater Varianten und Derivate des italienischen Pulcinella auszubreiten.



Abb. 4: Pulcinella (Ende 17. Jh.)

³ Vgl. i.d.F. Hans R. Purschke: Die Ahnherren Kasperls. In: H.R.P.: Über das Puppenspiel und seine Geschichte. Querschnitt aus dem literarischen Schaffen des Puppenspiel-Historikers und -Theoretikers Hans R. Purschke. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1983, S. 116–118, hier S. 117.

⁴ Einen ebenso knappen wie brauchbaren lexikalischen Überblick bietet Olaf Bernstengel: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: »Die Gattung leidet tausend Varietäten...« Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hg. v. O. B., Gerd Taube u. Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994, S. 173–194.

Die Maskenfigur der Commedia dell'arte trat im Guckkasten mit den alten Hühnchen-Attributen Buckel, Bauch und Hakennase, mit quäkender, durch ein kleines Instrument verzerrter Stimme und hoher weißer Spitzmütze auf. Sprachlich wie humoristisch kulturalisiert tauchte dieser Pulcinella fast zur gleichen Zeit, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, an mehreren Orten Europas auf: als Polichinelle in Frankreich, als Punch in England, als Pulzinella in Wien, Putschenelle oder Pritschenelle in Hamburg, Prosonelle in Köln, Porcionelle in Danzig, Polcinella in München, Poncinelle, Burtzenel und Borzenelle in Frankfurt am Main und Bonnuitschäneli (Gute-Nacht-Hänschen) in St. Gallen und Zürich. Wie ihr italienischer Gevatter waren die transkulturellen Abkömmlinge des Pulcinella rüpelhaft, gewalttätig und gemein, große Fresser und Säufer dazu. In der Form, wie sie von Wander-Puppenspielern auf Jahrmärkten gespielt wurden, behaupteten sie sich, was Spielform und Spielinhalt betrifft, fast unverändert, wengleich entschärft, bis in die jüngste Vergangenheit, vor allem in England, wo sich Mister Punch, so quietschend wie schon weit mehr als ein Jahrhundert zuvor, in den »Punch-and-Judy«-Spektakeln der Seebadeorte herumtrieb:



Abb. 5: Punch (20. Jh.)

Das grelle, gewalttätige Profil der Punch-Figur mag an der Baby-Szene zu ermessen sein, die sich in den »Punch-and-Judy«-Shows weit länger hielt als in den Jahrmarktsspielen anderer Länder, und wo das schreiende Kind von seinem Vater Punch aus dem Fenster geworfen wurde.

Bis um 1850 war der französische Handpuppen-Polichinelle neben dem Zweispitz stets an den grotesken Stoffausbuchtungen bzw. Stoffzipfeln an Brust und Rücken zu erkennen – ein Überbleibsel von Pulcinellas Buckel und Bauch, die er nach und nach verloren hatte. Nach und nach wurde er vom Lyoner Guignol verdrängt, einer originären Erfindung des Puppenspielreformators Laurent Mourguet (1769-1844). Ursprünglich Seidenweber von Beruf, gab Mourguet der in Lyon beheimateten Figur das typische Aussehen eines Lyoner Seidenarbeiters von proletarischem Gepräge. Weitere europäische Abkömmlinge Pulcinellas waren in Amsterdam der Jan Klaassen, in Madrid und Barcelona der Don Cristóbal Polichinela, in Dänemark Meister Jackel, in Russland Petruschka. In Ungarn konnte sich der im 19. Jahrhundert eingeführte Pulcinella-Paprika Jancsi zwar nicht halten, wurde jedoch als Vitéz Laszló (Recke Laszló) wiederbelebt. Eine auf noch komplexere Art kulturüberschreitende und -amalgamierende Pulcinella-Figur ist jene des rumänischen Vasilache (Basilus), der nämlich einerseits noch Züge des Pulcinella-Petruschka trägt, jedoch auch dem griechisch-türkischen Karagöz ähnlich sieht. Karagöz, das »Schwarzauge«, ist Hauptfigur des nach ihm benannten türkischen Figurenspiels mit beweglichen, farbig auf einen Schirm projizierten Figuren aus Pergament, ein gewitzter und listiger Repräsentant des Volkes, dessen vertrottelter Gegenspieler Hacıvad den ewigen Prügelknaben gibt. Mit dem Karagöz-Kasperl Vasilache erweitern sich somit die interkulturellen Dimensionen der Lustigen Figuren um eine transkulturelle.

Um die Lustige Zentralfigur, männlich und stets besessen von Materiellem und Körperlichem – Geld, Geschlecht und Gewalt, Wein, Würsten und deren Ausscheidungen –, gruppiert sich ein weitestgehend gleichbleibender und erstaunlich ähnlicher gemeineuropäischer Figuren- und Requisitenbestand, um den herum wiederum Typen- und Situationskomik gebaut und Humor erzeugt wurde. Vielfach wurden

lebende Tiere eingesetzt und in das Spiel integriert, meist Hunde und Katzen und speziell in Österreich ein Kaninchen, in Böhmen ein Meerschweinchen, in Hamburg eine Taube und in Dresden ein Schaf.⁵ Das allerwichtigste Requisit des Pulcinella-Kasperls war jedoch stets der Prügel, mit dem er gnadenlos auf seine Feinde und nicht selten auch auf seine Frau eindrosch. Insgesamt verbindet die Lustigen Figuren des europäischen Handpuppentheaters im 19. Jahrhundert mehr, als sie unterscheidet. »Wenn die Namen auch noch so verschieden sind, sie alle sind Pulcinella-Typen, gleichen sich oft wie ein Ei dem anderen. Auf den Namen kommt es nicht an, nur auf den Typus.«⁶

Doch gerade Namensgleichheit war es, die zur Konstruktion falscher Traditionslinien verleitete. Den Lustigmacher belegte man im deutschsprachigen Raum, aber auch im tschechischen Böhmen nämlich seit 1850 sowohl im Marionetten- wie auch im Handpuppentheater mit regiolektalen Varianten ein- und desselben Namens: Kasperl hieß er in Österreich und Bayern, Kaspar in Sachsen, Kasper in Norddeutschland, Kasperle und Käasperle in Schwaben, Kašpárek in Böhmen. Freilich faxte und prügelte sich der Kasperl als komische Hauptfigur im Handpuppentheater der Jahrmärkte und Wirtshäuser in logisch nur locker gefügten und aktionistisch aufgeladenen Kurzscenes über die Spielleiste und leitete sich vom Pulcinella her, während der Kasperl des dramaturgisch und dialogisch strukturierten Marionettenspiels in seiner Dienerrolle Nebenfigur blieb und auf La Roches Profilierung des Kasperls im Leopoldstädter Theater zurückging.

⁵ Vgl. Ingrid Ramm-Bonwitt: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 2000. (Ingrid Ramm-Bonwitt: Die komische Tragödie; 3), S. 75.

⁶ Purschke, Die Ahnherren Kasperls, S. 118.

Der Marionettenkasperl oder Kasperl Larifari⁷

Johann Josef La Roche (Preßburg [Pozsony, Bratislava] 1745 – Wien 1806) trat rund vierzig Jahre lang in Wien auf und spielte seit Oktober 1781 im Leopoldstädter Theater den Kasperl, und zwar durchwegs in Stücken, die für ihn und um ihn herum geschrieben worden waren.



Abb. 6: La Roche als »Caspar der Hausknecht« in Philipp Hafners »Die lächerlichen Schwestern von Prag«

Belegt sind Kasperl-Figuren auf dem Personentheater bereits seit den 1730er-Jahren, doch wurde der Lustigmacher erst mit La Roche zum überregional bekannten Typus spezifischen komischen Profils. Die Popularität der Figur mag auch daran abzulesen sein, dass die Wiener das Leopoldstädter Theater bald nur noch

⁷ Am informativsten nach wie vor Gustav Gugitz: Zum Leben und Wirken Johann La Roches, genannt Kasperl. In: G.G.: Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien/Prag/Leipzig: Ed. Strache 1920, S. 239–273.

»Kasperltheater« nannten und die 34-Kreuzer-Münze für das Eintrittsgeld kurzweg »Kasperl« hieß.

Wie Stranitzky-Hanswurst trug auch La Roche-Kasperl fiktive Bauernkleidung, von deren Bestandteilen mitunter die Jacke und manchmal die ›Hanswursthosen‹ hervorgehoben werden, und einen falschen Bart. An die Stelle von Hanswursts Signet, dem grünen Hut, trat nun ein Brustfleck mit aufgenähtem rotem Herzen. Charakterlich eigneten auch dem Kasperl namentlich Feigheit, fortwährender Appetit und Durst, Gewitztheit, Verschlagenheit und – dies eine Eigenheit von La Roche-Kasperl – Weinerlichkeit und Jammerei. Die je nach ökonomischen und personellen Möglichkeiten teils als Wanderschauspieler, in den Wintermonaten oft als Marionettenspieler herumziehenden Truppen modellierten aus den Lustigmachern anderer und ebenfalls im Land umherziehender Komödiantengesellschaften die lustige Figur des Pickelherings, des Hanswurst und schließlich des legendär gewordenen La Roche-Kasperls zu Kasperl dem Diener, Knappen oder Handwerksburschen, der die Handlung lustig glossierte. Das Hanswurstkostüm aus roter Joppe, gelber Hose, grünem Hut trug er in den deutschsprachigen Marionettentheatern nur selten, in den sächsischen jedenfalls nie, und oft war es nicht einmal bunt.⁸ Der Marionettenkasperl des 19. Jahrhunderts war feige, ein angepasster, nur auf seinen Vorteil bedachter Bursche, ein typischer Untertanengeist, großmäulig und verschlagen, gierig und unterwürfig, »ein submissives Schlitzohr«.⁹ Im Repertoire traten zu den biblischen Stoffen und den barocken ›Haupt- und Staatsaktionen‹ immer häufiger Märchen- und Zauberpossen, romantische Räuber- und Ritter-schauspiele und schließlich Schauer- und Rührstücke.¹⁰ Besonders beliebt waren Sagen wie »Genoveva«, »Doktor Faust« und »Don Juan«.

Die Anfänge des Heimpuppentheaters in den 1830er-Jahren waren technisch-medial durch die Neuruppiner und Mainzer Theaterbil-

⁸ Ebda., S. 117.

⁹ Hans R. Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt am Main: Eigenverlag 1984, S. 135.

¹⁰ Hans R. Purschke: 800 Jahre Puppenspiel im deutschsprachigen Raum. In: Purschke, Über das Puppenspiel und seine Geschichte, S. 49–58, hier S. 53.

derproduktionen bedingt. Das auf Kinder zugeschnittene text- und bildpragmatische Konzept setzte sich auf der Marionettenbühne fort und grundierte von Beginn an auch die Planung des ersten stehenden Münchner Marionettentheaters durch den gelernten Buchbinder und Kanzlisten Josef Leonhard Schmid (1822–1912) und des Münchner Hofmusikintendanten, Lyrikers, Feuilletonisten, Komponisten und Malers Franz Graf von Pocci (1807–1876). Zwar wurde Schmid's Ansuchen um »Errichtung eines ständigen Marionettentheaters für Kinder« zurückgewiesen, da »ein eigentliches Kindermarionettentheater nicht gestattet werden dürfe, wohl aber ein Marionettentheater überhaupt«.¹¹ Eröffnet wurde das Theater unter der Bezeichnung »Marionetten-Theater«, gespielt wurde, wie schon das Eröffnungsstück, Poccis *Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß*, belegt, hauptsächlich für Kinder und Jugendliche. Mit Pocci und »Papa Schmid«, wie er später genannt wurde, begann im deutschsprachigen Raum die Ära des künstlerisch-pädagogischen Kasperl-Marionettenspiels für Kinder und einer darauf zugeschnittenen, vom Personen-Theater wie auch vom traditionellen Wander-Marionettentheater unabhängigen, nur für diese Bühne bestimmten Literatur. Insgesamt schrieben um die 40 Autoren für Schmid's Bühne; Pocci steuerte 53 Stücke bei, von denen nicht wenige überregionalen Erfolg errangen und traditionsbildend wirkten. Poccis Kasperl Larifari, wie er hieß, vereinigte die unterschiedlichsten Ingredienzien komischer Kasperl-Traditionen auf sich.

¹¹ Zit. n. Manfred Nöbel: Franz Pocci – Ein Klassiker und sein Theater. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Manfred Wegner. Köln: Prometh-Verlag 1989, S. 48–66 und S. 250f. (Anmerkungen), hier S. 48f.



Abb. 7: Kasperl (Handpuppe aus dem Münchner Marionettentheater von Papa Schmid)

Vom Hanswurst trug er Teile des Kostüms: gelbe Hose mit Hosenträgern, rote Jacke, breiter Gurt, Fallkröse; vom Pulcinella die weiße Spitzmütze (mitunter auch Hanswursts grünen Hut); vom Handpuppenkasperl die zentrale, handlungstragende Funktion; vom traditionellen Marionettenkasperl hatte er die dialogische Ausformung wie auch die Typen- und Wortkomik übernommen, die ohne Gewalt und Obszönitäten auskam. Während die volkstümlichen (Wander-)Bühnen bei ihrem alten Repertoire blieben, wurden die Pocci-Stücke mit dem Kasperl Larifari nun von den zahlreichen, an vielen Orten dem Schmid'schen Vorbild nacheifernden Epigonenbühnen und, soweit sie spielbar waren, von den späteren, im neuen Jahrhundert aufkommenden, so genannten künstlerischen Marionettentheatern aufgeführt.¹²

Mindestens ebenso traditions- und stilbildend wie Schmid's Kasperl Larifari wurden die Kasperl-Darstellungen Carl Reinhardts, erstmals 1852 als *Münchner Bilderbogen* gedruckt. Als Jugendlektüre ungemein beliebt, erreichten die 1889 unter dem Titel *Das wahrhaftige*

¹² Vgl. Purschke, *Die Ahnherren Kasperls*, S. 117.

Kasperltheater in sechs Stücken erschienenen illustrierten Spiele eine erstaunliche, über mehrere Jahrzehnte gehende Breitenwirkung (die letzte 17. Auflage erschien 1924).



Abb. 8: Aus Carl Reinhardt: »Das wahrhaftige Kasperltheater« (Zuerst Münchner Bilderbogen, 1852)

Die Titel der sechs Stücke deuten das traditionelle Repertoire der Kasperl-Marionettenbühnen an und verdeutlichen den theatralen Habitus der Lustigen Figur: *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, *Don Juan*, *Frau Kasperl und die Köchin*, *Kasperl und der Teufel*, *Das geheimnisvolle Thier* sowie *Kasperl und der Tod*. Ausgeprägt ist hier die Unerschrockenheit, mit der Kasperl rabiaten Weibern (seiner Frau) oder Tieren, ja selbst dem Teufel und dem Tod, gegenübertritt (und sie stracks erschlägt).

Kašpárek, der kleine Kaspar¹³

Nach Böhmen gelangten Figur und Name wohl auf zweierlei Wegen: über Wanderschau- und -marionettenspieler aus Sachsen und aus Österreich. Welcher böhmische Marionettenspieler ihn erstmals Kašpárek, den kleinen Kaspar, nannte, ist unbekannt. Ähnlich dem süddeutsch-österreichischen Wander-Marionettentheater waren im tschechischen Repertoire Anfang des 19. Jahrhunderts vorwiegend internationale Stoffe üblich, auch hier namentlich »Faust«, »Genoveva«, »Don Juan« und einige biblische Stoffe, daneben Titel, Themen und Figuren von Shakespeare, offenbar ein fragmentarisches Erbe der englischen Komödianten. Hingegen ließ man sich bei Profil und Komik der lustigen Zentralfigur von der Commedia dell'arte leiten, deren zwei Dienertypen, der gerissene Arlecchino und der dösige Brighella, im tschechischen Pimperl und seit ungefähr 1815 im Kašpárek zusammengeführt wurden.



Abb. 9: Kašpárek (spätes 20. Jh.)

¹³ Vgl. i.d.F. Malík, Das Puppentheater in der Tschechoslowakei, S. 9f., und Kolár, Spielpuppen in der Tschechoslowakei.

In »Kašpárek«, dem Namen des Spaßmachers, machten sich eher die Einflüsse der Wiener Komödie geltend als die Tradition des Kaspar aus dem Neuen Testament, dem in den tschechischen Weihnachtskomödien unter den Heiligen drei Königen in der Regel die komische Rolle zufiel. Verschiedentlich griff das Marionettentheater auch zu Operntexten, bemerkenswerterweise jedoch kaum zu Märchenstoffen. Was charakteristisch zu sein scheint für das tschechische Kašpárek-Theater bis 1848, sind Dramatisierungen kriminalgeschichtlicher Ereignisse wie das Spiel »Horia und Gloska« über rumänische Banditen, die 1785 hingerichtet worden waren, oder das Stück *Vrah Kovařík/Der Mörder Kovařík* über einen 1798 ergriffenen Verbrecher. Diese Stücke, ein theatersoziologisch bemerkenswerter Befund, entstammten nicht mehr dem anonymen und auf Anonymität bedachten Reservoir der Wandertruppen, sondern stellten ›Dramen‹ identifizierbarer ›Autoren‹ dar, die außerhalb der Spielerwelt standen. Am alleröftesten bearbeitete man in den letzten Jahrzehnten vor dem Revolutionsjahr 1848 das zeitgenössische Schauspielrepertoire, namentlich Schauspiele des ungemein produktiven Jan Nepomuk Štěpánek (1783–1844).

Hinsichtlich der Genese und Traditionen der Kašpárek-Figur lohnt ein Blick auf dessen Bart, um dessen Ursprung sich trefflich streiten lässt.¹⁴ Bei den fahrenden Marionettenspielern trugen nämlich die bayrischen und österreichischen Kasperln fast nie einen Bart, wogegen die sächsischen, die zudem nicht Kasperl, sondern Kaspar hießen, durchwegs einen Schnurrbart und einen kleinen Kinnbart, eine so genannte Fliege, hatten. Genau einen solchen Bart trägt auch der Kašpárek (auffälligerweise noch vielfach, als die Figur im 20. Jahrhundert phänotypisch längst infantilisiert war).

Seiner Kleidung nach grenzte sich Kašpárek sowohl von den sächsischen wie auch von den süddeutsch-österreichischen Kasperln ab. War das Kostüm der fahrenden deutschen und österreichischen Marionetten-Kasperln kaum fixiert und fast immer neutral, so trug der tschechische Kašpárek, der überdies auffällig klein war, das Kostüm

¹⁴ Vgl. i.d.F. Hans R. Purschke: Kasperl aus Böhmen oder Kašpárek aus Sachsen? In: Perlicko – Perlacko. Fachblätter für Puppenspiel (1980), H. 1–2, S. 16.

eines Hofnarren: mit Schellen sowohl an der zwei-, mehr- oder auch einzipfeligen Kappe wie auch an den vielen bunten Zipfeln seines Kostüms. Dieses selbst war rot-gelb oder rot-weiß. Dem Namen nach dürften eher die sächsischen als die süddeutsch-österreichischen Spieler die tschechischen beeinflusst haben, nannte man den Spaßmacher doch »Kašpárek«, den »kleinen Kaspar«, und nicht »Kašp(e)rlík«, den »kleinen Kasperl«. Dafür spricht auch, dass sich in Böhmen, wo fast die Hälfte der Bevölkerung Deutsch sprach und Deutsch die Amtssprache war, viele sächsische und deutschböhmische Marionettenspieler nachweisen lassen. Indessen dürfte die Hofnarrenkleidung auf gänzlich andere Traditionen außerhalb des deutschsprachigen Raums zurückgehen.¹⁵

Eine historische Besonderheit hatte weitreichende Folgen für die Formen und Funktionen der Kasperl-Komik in Böhmen: dass im Puppentheater tschechisch gesprochen wurde. Schon im 17. und im 18. Jahrhundert wurde lediglich auf den Puppenbühnen tschechisch gesprochen, auf den Schauspielbühnen indessen lateinisch, dann englisch und italienisch, später deutsch und seltener französisch. Die erste tschechische Aufführung im böhmischen Personentheater fand überhaupt erst 1771 statt; Liebhabertheater begannen sich erst um 1820 zu entfalten.¹⁶ Eine herausragende Rolle wird in dieser Zeit dem Impresario und Puppenspieler Matěj Kopecký (1775–1847), Spross aus einer alten, weit verzweigten Komödiantenfamilie, zugeschrieben. Der tschechoslowakischen Puppentheatergeschichtsschreibung galt er als »nationaler Erwecker«, insofern er das zeitgenössische Repertoire für seinen Bedarf gerade in jener Zeit zurechtlegte, »als die ersten Anzeichen der herannahenden nationalen Auferstehung bemerkbar wurden«. ¹⁷ Der Hass richtete sich gegen die Habsburger und ihre Beamten, die als Okkupanten agierten und immer stärker als solche empfunden wurden.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts spaltete sich in Böhmen die Kašpárek-Tradition. Einerseits fiel dem Lustigmacher wie im bay-

¹⁵ Ein Desiderat der Puppentheaterforschung, dem hier nicht weiter nachgegangen werden kann.

¹⁶ Vgl. Malík, *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei*, S. 8.

¹⁷ Ebd., S. 11.

risch-österreichischen Raum zusehends die Rolle des pädagogischen Familien- und Jugendunterhalters zu, andererseits etablierte er sich als Subjekt und Objekt der Parodie für Erwachsene und beschritt damit durchaus einen Sonderweg europäischer Komikgeschichte. Bezeichnend für die parodistische Umformung der volkstümlichen Tradition, an der nur wenige Puppenspieler festhielten, ist die Edition von Kopecnýs Spielen. Sie erschienen, niedergeschrieben von seinem Sohn, 1862 in zwei Bänden in Prag (*Komödien und Schauspiele*); redigiert wurden sie vom Humoristenkleeblatt Heřman Přerhof (1831–1867), Eduard Just (1836–1879) und Josef Richard Vilímek (1835–1911). Die beiden Bände waren nicht als philologisch aufbereitetes kulturhistorisches Dokument konzipiert, sondern verstanden sich offenbar als Beitrag zu den damals beliebten heiteren Vortragsfolgen, wo in Parodien puppenspielartigen Stils statt Puppen lebende Künstler auftraten, die ihren Spaß mit dem Pathos und der überschwänglichen Sentimentalität der alten Puppenstücke trieben. Für derartige parodistische Vorstellungen komponierte Bedřich Smetana (1824–1884) seine zwei Vorspiele zu *Faust* (1862) und zu *Oldřich und Božena* (1863).

Den Kašpárek des Kindertheaters erfasste in Böhmen eine ähnliche pädagogische Transformation wie den süddeutsch-österreichischen Kasperl. Das Puppenspiel wird an öffentlichen Schulen eingerichtet, das älteste Sokoltheaterchen 1874 in Kouřim gegründet.¹⁸ Überhaupt wird die Sokol-Bewegung institutionell einer der wichtigsten Träger des tschechischen Puppenspiels, das seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einer veritablen Puppenspielbewegung anwächst.¹⁹

In welchem Repertoire, mittels welcher Figuren entfaltete sich die nunmehr pädagogisierte und nationalisierte Komik des Kinder-Kašpárek? Einen ersten und recht plastischen Eindruck davon vermittelt die Produktpalette von industriell gefertigten Puppen-Fabrikaten, von denen beispielsweise die Firma Storch Sohn/Syn in Prag I., Altstädter Ring 20, Anfang des 20. Jahrhunderts anbietet: »15 Hauptty-

¹⁸ Ebda., S. 13.

¹⁹ Sokol: Name der 1862 gegründeten Volksturnbewegung (1935: rund 700.000 Mitglieder), die sich nicht nur der turnerischen, sondern auch der nationalpolitischen Erziehung – vor 1918 insbesondere wider die habsburgische Monarchie – widmete.

pen, darunter: Kasperl, König, Königin, Prinz, Prinzessin, Bauer, Bäuerin, Teufel, Wassermann, Zauberer, Hexe, Hänsel, Gretel, Förster, Räuber, Drache, Pferd, Wolf.«²⁰ Die wiederum vom Buchverlag Arwid Strauch in Leipzig angebotenen Stoffköpfe spiegeln das im deutschsprachigen Kasperltheater etablierte Figuren- und damit Themen-Inventar wider. Im Angebot befanden sich: Kaspar, Kaspars Großmutter, Tod, Teufel, Hexe, Bauer, Bäuerin, Fee, Prinzessin, König, Räuber, Arzt, Professor, Ritter, Jude, Polizist, Faust, Gespenst, Mephisto.²¹ Außerdem waren in den Stücken immer wieder vorzufinden: das Krokodil, das Baby, der Neger, der Türke, der Chinese, der Henker und Gretel – die ursprünglich Kasperls Frau und nach dessen Verkindlichung die ebenso kindlich-geschlechtslose Freundin war. Während die Figur des Türken an alte, noch aus dem 18. Jahrhundert und letztlich aus der Zeit der Türkenbelagerungen stammende exotistische Motive anknüpfte und jene des Juden die antijudaistische Figurentradition antisemitisch zu verschärfen begann, war die Figur des Negers teils exotistisch, teils kolonialistisch gefärbt – wie überhaupt seit den 1910er-Jahren die Komik des Handpuppenkasperls politisiert, ja ideologisiert wurde und unverblümt auf die Ideologisierung seines Publikums abzielte. Erst wurde Kasperl ein kolonialistischer, im Ersten Weltkrieg ein »feldgrau«-militaristischer, danach ein »roter«²² und schließlich, als Verkörperung der ›deutschen Seele‹ und Antisemit, ein »brauner« Propagandist²³ – wobei der rassistische Antisemitismus des nationalsozialistischen Kasperls an den christlich grundierten Antiju-

²⁰ Vgl. A. Storch Sohn, Buchhandlung – Aniquariat – Spezialgeschäft für Marionetten, Reklamezettel, hektografiert. (Puppentheatermuseum München, Sammlung »Tschechische Republik«, Mappe 1110).

²¹ Vgl. die Anzeige in: Dr. [Fritz] Paul: Bestrafte Neugier oder Kaspers Frau holt der Teufel. Leipzig: Verlag von Arwed Strauch [1927]. (Kasperstücke von Dr. Paul; 13.) U4.

²² Vgl. Gina Weinkauff: Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918–1933. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1982 (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen 8).

²³ Vgl. Gerd Bohlmeier: Puppenspiel 1933–1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der Nationalsozialistischen Ideologie. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1985.

daismus vom Vaganten-Spaßtheater bis hin zu Pocci anknüpfen konnte.²⁴

Auch und gerade dem tschechischen Kašpárek stülpten tschechische Nationalisten und Nationalrevolutionäre in den 1910er-Jahren eine politisch-ideologische Kappe über, insbesondere im Puppentheater der Ferienkolonie Pilsen.

Den politischen Anziehungspunkt bildeten hier vor dem Umsturz im Jahre 1918 revolutionäre Kabarettaufführungen, deren Helden, dem ›Kašpárek‹, die dankbaren Pilsner im Herbst 1928 im Vorsaale des Měšt'anská beseda (Städtisches Casino) eine Gedenktafel enthüllten. Während der nazistischen Okkupation mußte die Tafel entfernt werden, doch befindet sie sich nunmehr wieder an der ursprünglichen Stelle und berichtet darüber, ›wie Kašpárek Österreich-Ungarn niederzureißen geholfen hat.‹²⁵

Man fühlt sich an eine erstaunliche Parallele erinnert: dass Schwejk, auch er eine komisch-satirische Figur antihabsburgisch-anarchistischen Zuschnitts, tschechischer Nationalheld und sein Roman tschechisches Nationalepos geworden ist.

Die bis Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu gemeineuropäische, weitestgehend internationale trans- und interkulturelle Figur des Kasperls, Kaspars, Käspelerles, Kašpáreks wird je nach medialer Ausformung allmählich kulturalisiert, pädagogisiert und nationalisiert, zugleich auch (und dadurch mitbedingt) weit stärker funktionalisiert als zuvor, als seine Aufgabe vor allem darin bestanden hatte, durch seine Typenkomik: die des Narren, Galgenstricks und Säufers, des Frauensammlers, Dummkopfs und Feiglings zu erheitern. Kasperl und seine kulturalisierten Kumpane werden pädagogisch und damit auch stets ideologisch: der deutschsprachige Kasperl kulturkonservativ, kolonialistisch, militaristisch, reformpädagogisch, sozialistisch und schließlich völkisch oder nationalsozialistisch, der tschechische Kašpárek, nach einer

²⁴ Vgl. Gerhard Scheit: *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. Freiburg: ça ira Verlag 1999, S. 126–131.

²⁵ Malík, *Das Puppentheater in der Tschechoslowakei*, S. 18.

Phase des Ästhetisch-Parodistischen, erst nationalistisch und dann sozialistisch. Alle diese politischen Pädagogiken haben eines gemeinsam: den Mann mit Saft und Kraft zum piepsenden Kind infantilisiert, seine pralle sinnliche Komik konsequent kastriert zu haben. Doch wie lautet der landläufig gewordene Spruch am Ende so manchen Stücks?

Doch ist die Geschichte noch nicht aus,
nur der Kasperl geht wieder nach Haus.

Literaturverzeichnis

Gerd Bohlmeier: Puppenspiel 1933–1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der Nationalsozialistischen Ideologie. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1985.

»Die Gattung leidet tausend Varietäten...« Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube u. Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1994.

Gustav Gugitz: Zum Leben und Wirken Johann La Roches, genannt Kasperl. In: G.G.: Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien/Prag/Leipzig: Ed. Strache 1920.

Erik Kolár: Spielpuppen in der Tschechoslowakei. Aus dem Tschechischen von Štěpán Engel. Prag: Orbis 1957.

Jan Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei. Aus dem Tschechischen von E. Kleinschnitz. Prag: Orbis 1948.

Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst – Bernardon – Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003.

Hans R. Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt am Main: Eigenverlag 1984.

Hans R. Purschke: Kasperl aus Böhmen oder Kašpárek aus Sachsen? In: Perlicko – Perlacko. Fachblätter für Puppenspiel (1980), H. 1–2, S. 16.

- Hans R. Purschke:** Über das Puppenspiel und seine Geschichte. Querschnitt aus dem literarischen Schaffen des Puppenspiel-Historikers und -Theoretikers Hans R. Purschke. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1983.
- Ingrid Ramm-Bonwitt:** Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 2000. (Ingrid Ramm-Bonwitt: Die komische Tragödie; 3.)
- Ingrid Ramm-Bonwitt:** Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1999. (Ingrid Ramm-Bonwitt: Die komische Tragödie; 2.)
- Gerhard Scheit:** Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus. Freiburg: ça ira Verlag 1999.
- Die Spiele der Puppe.** Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Manfred Wegner. Köln: Prometh-Verlag 1989.
- Wolfgang Till:** Puppentheater. Bilder – Figuren – Dokumente. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München: Universitätsdruckerei und Verlag Dr. C. Wolf und Sohn 1986.
- Gina Weinkauff:** Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918–1933. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1982. (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 8.)

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Hohnsteiner Kasperl und Hohnsteiner Teufel. Aus der Sammlung B. Müller-Kampel. (BMK)
- Abb. 2:** Kašpárek. Český Krumlov/Krumau (20. Jh.). (BMK)
- Abb. 3:** Wursthans. Unbezeichneter Kupferstich, 17./18. Jh. In: Müller-Kampel, Hanswurst – Bernardon – Kasperl, Abb. 1.
- Abb. 4:** Nicolas Bonnart: Pulcinella (Ende 17. Jh.). In: Ramm-Bonwitt, Possenreißer im Puppentheater, S. 203.
- Abb. 5:** Punch (20. Jh.). Farbpostkarte, undatiert. (BMK)

- Abb. 6:** Johann Josef La Roche als »Caspar der Hausknecht« in Philipp Hafners »Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag«. Entwurf von Jean Antoine Watteau, wiedergegeben im Stich von Renard. In: Müller-Kampel, Hanswurst – Bernardon – Kasperl, Abb. 15.
- Abb. 7:** Kasperl. Handpuppe von Joseph Leonhard Schmid, gen. Papa Schmid, der ab 1865 in München auch ein »Polichinelltheater« für Kinder unterhielt. In: Till, Puppentheater, S. 85.
- Abb. 8:** Aus Carl Reihardt: »Das wahrhaftige Kasperltheater«, Verlag Braun & Schneider. (Zuerst 1852 als Münchner Bilderbogen erschienen.) In: Till, Puppentheater, S. 17.
- Abb. 9:** Kašpárek. Papier-Ausschneidebogen, Tschechische Republik, spätes 20. Jh. Industrieware. (BMK)