

2. Kriegerisches auf der Puppenbühne

Kriege haben die Menschen wohl seit jeher bewegt, boten sie doch in jedem Fall Erlebnisse der Superlative – beeindruckend waren fulminante Siege, bedrückend bittere Niederlagen, erhebend die erlebten Gefühle der Macht und des Triumphs, erschreckend die verübten Grausamkeiten, erschütternd das erfahrene Leid. Was nun die Puppentheater an der Wende zum 19. Jahrhundert anlangt, so war „[d]ie Kriegsschau im aktuellen Teil des Puppenspielprogramms [...] zu einer Art beliebter Kriegsberichterstattung für das Volk geworden, die unmittelbar an das geschichtliche Ereignis ihre Darstellung auf der Figurenbühne fand“³⁸. Der sich im Puppentheater herausbildende kriegerische Themenkreis, dessen ersten großen inhaltlichen Schwerpunkt im 18. Jahrhundert die seit dem Fall Konstantinopels 1453 im Bewusstsein der Menschen präsente Türkengefahr und die türkischen Eroberungszüge der folgenden Jahrhunderte dargestellt hatten,³⁹ erweiterte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend. Schließlich beschränkten nahezu alle großen Kriege des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ihren Weg auf die Puppenbühne.⁴⁰

Einen Einblick in die kriegerischen Repertoires des Marionettentheaters und des Handpuppenspiels gewähren insbesondere folgende beiden Publikationen: Gustav Küpper widmet in der Studie *Aktualität im Puppenspiel* (1966), die sich – wie oben erwähnt – auf das Marionettentheater konzentriert, unter anderem den Kriegsstücken einen großzügigen Schwerpunkt.⁴¹ Der spätere Leiter des nationalsozialistischen Reichsinstituts für Puppenspiel⁴² Siegfried Raeck bietet 1934 in der Publikation *Das Kasperlbuch*⁴³ eine „Kritische Kasperlbücherei“, in der er die angeführten Puppenspiele, bei denen es sich offensichtlich um eine allgemeine Auswahl damals bekannter Texte handelt, hinsichtlich ihrer Eignung für die Aufführung vor einem Kinderpublikum beurteilt; von den behandelten Titeln weist Raeck 20 Einzelstücke bzw. Stückesammlungen einem militärischen oder kriegerischen Themenkreis zu.⁴⁴ Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass einzelne Puppenspiele in beiden Publikati-

38 Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 31–32.

39 Vgl. ebenda, S. 28–31.

40 Vgl. Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21.

41 Vgl. Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 28–57.

42 Das Reichsinstitut für Puppenspiel, als dessen wichtigster Initiator Raeck gilt, wurde 1938 von der Hitlerjugend (HJ), der Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF) und dem Deutschen Gemeindetag als zentrales Koordinierungs-, Ausbildungs- und Weiterbildungsinstitut für den Bereich Puppenspiel im nationalsozialistischen Deutschland gegründet. Vgl. Gerd Bohlmeier: *Figurentheater im Ideologiekonsens. Das Reichsinstitut für Puppenspiel*. In: *FrontPuppenTheater*, S. 121.

43 Siegfried Raeck: *Das Kasperlbuch*. Herausgegeben vom Kulturausschuß des Deutschen Schulvereines Südmark. Wien: Verlag des Vereines 1934. (= Werk und Wille. Beih. 1.)

44 Vgl. ebenda, S. 173.

onen Erwähnung finden, was möglicherweise daran liegt, dass manche Stücke sowohl mit Marionetten als auch mit Handpuppen aufgeführt wurden oder dass eine Zuordnung zu einer Präsentationsform mangels konkreter Hinweise oder textspezifischer Merkmale nicht getroffen werden konnte.⁴⁵

Was wollten aber die Menschen nun tatsächlich auf den Bühnen der Puppentheater vom Krieg sehen? Helmut Asper, der eine generelle „Vorliebe der Puppenbühne für Feuer, Schlachten und Kriege“ konstatiert, geht zu allererst davon aus, dass „sicher [...] die optischen Reize so mancher Katastrophe der Hauptgrund“ waren, „weshalb sich das Puppenspiel ihrer annahm“.⁴⁶ Ganz in diesem Sinne boten manche Marionettentheater den Zuschauern ihrer militärisch geprägten Dramen ein atemberaubendes Highlight in Gestalt eines *Theatrum mundi*, das dem Publikum einen pompösen Eindruck vom Kampfgeschehen vermittelte:

„Gerade für die Darstellung von Schlachtenszenen ergab sich [...] ein beeindruckendes Bild vom ‚Aufmarsch der Armeen‘, denn neben Einzelfiguren waren bis zu zwanzig Soldaten auf einen rollenden Unterbau montiert. Unter anderem gab es solche ausgeklügelten Konstruktionen, die es ermöglichten, die Soldaten in Dreierreihe laufen zu lassen. Die Gewehre konnten auf Kommando in Anschlag gebracht werden, und mit einer akustischen Unterstützung sowie der Erzeugung von Dampf begann die Schlacht auf der Marionettenbühne. Klappkulissen ließen sich in Sekundenschnelle von Häusern und Palästen in brennende Ruinen verwandeln. Spezialeffekte wie Pulverdampf aus den Gewehren einzelner Soldaten oder aus Kanonen leiteten die Spieler von unten ein.“⁴⁷

45 Raeck weist sogar *expressis verbis* darauf hin, dass er auch Marionettenspiele verzeichnet, so diese „als Handpuppenspiele angekündigt, für Handpuppen (!) verwendbar sind oder oft als für Handpuppen geeignet angesehen werden“ (ebenda, S. VII). Jedenfalls fällt auf, dass keines der von ihm als kriegerisch bzw. soldatisch ausgewiesenen Stücke zugleich in der Kategorie „Marionettenstücke“ aufscheint (vgl. ebenda, S. 173). In Küppers marionettentheaterlastiger Studie werden ohne Hinweis auf die differierende Präsentationsform auch Handpuppenspiele erwähnt und besprochen. Dies gilt auch für die Puppenspiele der Weltkriegszeit, die im Zentrum der folgenden Analyse stehen werden (siehe Anm. 171).

46 Asper, Puppenspiel in Deutschland, S. 17.

47 Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 58.



Eine historisch exakte Darstellung des Ereignisses war hierbei nicht so relevant – so entsprachen die Schlachtenszenen des oft mehr als 200 Figuren umfassenden „Welttheaters“ nicht den tatsächlichen Kampfverläufen, lediglich der Ausgang der Schlacht hatte den realen Umständen zu entsprechen; ebenso frei handhabte man mitunter die Gestaltung der Uniformen.⁴⁸

Derartige Theatrum-mundi-Einlagen gelangten etwa in Stücken zum Einsatz, die die wiederholten kriegerischen Schlagabtausche zwischen Preußen-Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert thematisieren (so beispielsweise im Rahmen einer um 1895 vollzogenen Aufführung des Stücks *Das Müllerröschen – oder – Die Schlacht bei Jena*, das ansonsten „weniger historisch bildend als emotional unterhaltsam“⁴⁹ war). Für die Marionettentheater des späten 19. Jahrhunderts geht Bernstengel von mindestens 25 Puppenspielen aus, die ein militärisches Sujet behandeln oder in ein militärisches Geschehen eingebettet sind. Als Texte, die sich „mit fiktiven Schicksalen des deutsch-französischen Krieges und des sogenannten ‚Kulturkampfes‘“⁵⁰ beschäftigen, hebt er hervor:

Die Schlacht von Sedan – oder – Kasperls Heldentaten
Jesuit und Müllerstochter – oder – Kasper als Schlachtenbummler
Der Flüchtling – oder – Kasper als Spannbauer
1870/71
Gewonnene Herzen – oder – Die Hyäne des Schlachtfeldes
Deutschlands Erwachen⁵¹

Die Lustige Figur, die in mehreren dieser Stücke – durchaus typisch für die Tradition des Marionettenkasper(l)s (und zugleich im Gegensatz zum gleichnamigen

48 Vgl. ebenda, S. 58–59.

49 Ebenda, S. 59. Das bereits viel früher in verschiedenen Fassungen aufgezeichnete Stück, das im Kontext nationalen deutschen Unglücks seinen Ursprung hatte, kennzeichnet als Motiv die Todesahnung des schönen Müller Mädchens, das später auf dem Schlachtfeld tatsächlich den gefallenen Bruder finden wird. Die Vorahnung weist zugleich bereits symbolhaft auf den Ausgang der Schlacht voraus. Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 36.

50 Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 59.

51 Aufzählung gemäß ebenda.

Gesellen des Handpuppenspiels) – in einer Nebenrolle auftritt,⁵² nimmt meist als Sanitäter, Spannbauer⁵³ oder Trainfahrer⁵⁴ an den Feldzügen teil.⁵⁵

- 52 Bereits die Vorfahren des Marionettenkasper(l)s übernahmen traditionell Nebenrollen: Die Wurzeln dieser Figur, die erstmals Anfang des 19. Jahrhunderts namentlich in Erscheinung trat, reichen bis ins 17. Jahrhundert zurück – und sie sind nicht primär im Figurentheater zu suchen, die theatrale Präsentation der Lustigen Figuren des 17. und 18. Jahrhunderts war vielmehr medial durch das Personentheater geprägt. Nachdem die Spaßmacher der im deutschsprachigen Raum umherziehenden Wandertruppen ganz vielfältige Namen getragen hatten (wie Pickelhering, Harlekin, Hans Supp, Jean Potage, Stockfisch, Schoßwitz, Knapkäse oder Kilian Brustfleck), betrat an der Wende zum 18. Jahrhundert ein in besonderer Weise ausgestalteter Bühnentypus die Bretter, die die Welt bedeuten: Hanswurst, Kasperls Urahn. Bei Hanswurst handelt es sich um einen vom Wanderschauspieler und Prinzipal Joseph Anton Stranitzky (1676–1726) geprägten, derb-komischen, gar nicht harmlosen Charakter, der ein Erwachsenenpublikum mit groben Späßen und satter Körperlichkeit erheiterte, dies bevorzugt am Kärnterthor-Theater in Wien. Seine Entstehung war inspiriert von den Figuren der Englischen Komödianten und des Jesuitentheaters, möglicherweise auch von jenen der Commedia dell'arte und des deutschsprachigen Vagantentheaters. In den Haupt- und Staatsaktionen des Altwiener Späßtheaters war der Wurstel zunächst eine Nebenfigur, wobei er meist in einer dienenden Rolle auftrat. Selbiges galt auch noch für den seit den 1730er-Jahren für das Personentheater belegten und insbesondere ab 1781 vom Schauspieler Johann Josef La Roche (1745–1806) im Leopoldstädter Theater in Wien verkörperten Kasperl, mit dem „der Lustigmacher [...] zum überregional bekannten Typus spezifischen komischen Profils“ (Beatrix Müller-Kampel: *Komik zwischen den Kulturen. Der süddeutsch-österreichische Kasperl und der tschechische Kašpárek im Vergleich*. In: *Österreichische Literatur zwischen den Kulturen. Internationale Konferenz Veliko Tárnovo, Oktober 2006*. Herausgegeben von Iris Hipfl und Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2008. (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft. 4.) S. 208) wurde.

Mit dem Tod La Roches im Jahr 1806 begann das sukzessive Verschwinden des, verglichen mit dem Hanswurst, bereits maßgeblich gezähmten, versittlichten Spaßmachers aus dem Bühnengeschehen des Personentheaters. Topographisch wurde er von den Theatern der Städte auf lokale dörfliche Wanderbühnen verdrängt, figurentechnisch ersetzte den „männlichen Mimen voller Saft und Kraft“ (Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003, S. 188) die Marionette oder Handpuppe. Der Marionettenkasper(l) des 19. Jahrhunderts, den die Wandertruppen inspiriert von Lustigen Figuren wie dem Pickelhering, dem Hanswurst und dem legendären Kasperl La Roche'scher Fassung schufen, ist seinem Charakter nach „schlau, [...] angepaßt, der typische Untertanengeist, [...] [s]tets bloß auf das eigene Wohl und einen vollen Bauch bedacht, [...] ein submissives Schlitzohr“ (Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels*, S. 135). In den Stücken tritt er als Diener, Knappe oder Handwerksbursche auf und glossiert dabei die Handlung in humorvoller Weise. Mit der Zeit entwickelte sich auch der Kasper(l) des Marionettentheaters zu einer komischen Zentralfigur. Vgl. Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, S. 10, S. 12, S. 30–31, S. 181 sowie S. 188; Müller-Kampel, *Komik zwischen den Kulturen*, S. 208–209; Ramm-Bonwitt, *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*, S. 34 und S. 38–39.

- 53 Hierbei handelte es sich um Bauern, die dem Militär Pferdegespanne zur Verfügung stellen. Vgl. Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 40.
- 54 Ein Train ist ein Tross, eine für den Nachschub sorgende Truppe. Vgl. Duden, *Das Fremdwörterbuch*. 7., neu bearb. und erw. Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim: Brockhaus 2000, S. 1004.
- 55 Vgl. Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 40.



Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich die Rolle des Spaßmachers in den mit kriegerischen Themen ausgestatteten Puppenspielen zunehmend. In den Anfängen zeigt er sich im Kontext des beliebten Topos „Kasper als Soldat“⁵⁶ ganz seiner Natur gemäß von einer widerspenstigen Seite, dies besonders in der traditionellen Werberszene. Meist lässt sich der aufmüpfige Lustigmacher noch nicht en passant zum Krieger umkrepeln:

„Kasper, der als Soldat geworben werden soll oder bereits in die Uniform gesteckt wurde und jetzt militärischen Kommandos gehorchen, exerzieren, in den Krieg ziehen soll, wehrt sich, indem er seine Kasperindividualität der militärischen Disziplin entgegensetzt und chaotisiert. Er widersetzt sich dem Drill mit passiv, gleichsam schwejkischen Mitteln, wie dem absichtlichen Mißverstehen von Kommandos oder aktiv mit Pritscheneinsatz gegen seine Vorgesetzten, die er häufig totprügelt.“⁵⁷

Die Wahrscheinlichkeit, dass Kasper(l) kooperiert, sowie das Ausmaß, mit dem er Teile einer militärischen Existenz annimmt, steigen jedoch, je näher der Erste Weltkrieg zeitlich rückt. Diese Tendenz steht in direktem Zusammenhang mit den Entwicklungsprozessen, die die Figur im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfassten und die da wären: deren zunehmende Domestizierung, deren Pädagogisierung⁵⁸ sowie

56 Vgl. Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21. Dieser tritt einerseits als Motiv in längeren Puppenspielen, andererseits als zentrales Thema von Einzelszenen auf, wie im Falle der Szene *Kasperl und der Werber* aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts gedruckten Spielheft *Kasperl als Soldat* ([Anonym]: *Kasperl als Soldat*. Esslingen, München: Schreiber [1901]. (= Schreiber's Kasperlespiele. 4.) S. 49–64 [Sonderdruck broschiert, mit zwei Beilagen], darin: *Kasperl und der Werber*, S. 49–57) gegeben. Die genannte Publikation enthält noch zwei weitere Szenen, die einen allerdings schon wesentlich offensiver und militärischer auftretenden Lustigmacher im Zentrum haben (*Kasperl und der Franzose*, ebenda, S. 57–62; *Kasperl und der Turko*, ebenda, S. 63–64).

57 Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21.

58 Bis ins 20. Jahrhundert schritt der Prozess der Zähmung und Versittlichung der Lustigen Figur, der oben im Kontext ihres Verschwindens aus dem Personentheater angesprochen wurde, auch auf den Puppenbühnen noch weiter voran. Die Pädagogisierung des Lustigmachers wiederum vollzog sich im Marionettentheater ab der Mitte des 19. Jahrhunderts – als Beispiel gilt etwa das 1858 eröffnete stationäre Marionettentheater des Leonhard Schmid (1822–1912), genannt „Papa Schmid“, in München; im Handpuppenspiel kamen pädagogische Bestrebungen insbesondere um die Jahrhundertwende zu tragen, als die Reformpädagogen der Jugendbewegung Kasper(l) zum „ideale[n] Erzieher“ (Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 35) erklärten. Im pädagogischen Puppentheater avancierte der Spaßmacher zum Helden der Kinder. Besonders für das Handpuppenspiel bedeutete dies Veränderungen auf mehreren Ebenen: Als neue Aufführungsorte fungierten nun Schulen und Jugendeinrichtungen. Anstatt komischer Stegreifszenen entwickelte man Stücke mit einem dramatisch aufgebauten Handlungsverlauf. Die mündlichen Überlieferungstraditionen und die Improvisationen wurden von einer eigenständigen Puppenspielliteratur abgelöst. Diese Veränderungen wirkten auch auf die weitere Entwicklung des parallel existierenden Puppenspiels für Erwachsene ein. Vgl. Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 35; Füllbier, *Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein*, S. 26.

letztlich – und hierfür erweisen sich die bisher genannten Phänomene als maßgebliche Voraussetzungen – deren Politisierung und Ideologisierung.⁵⁹

Häufig bezogen die Puppenspieler Textpassagen oder ganze Teile von Szenen aus Stücken, die zu früheren kriegerischen Ereignissen erschienen waren, bzw. adaptierten diese passend zur jeweiligen politischen Situation. Richard Hünnerkopf, der 1923 in der Zeitschrift *Das Puppentheater* zwei von ihm notierte Stücke des Handpuppenspielers Kühn⁶⁰ abdrucken ließ, weist beispielsweise auf Gemeinsamkeiten des Kühn-Stücks *Kasper und die Franzosen* mit älteren Kriegsstücken hin. Einerseits sieht er das Stück in einem Entstehungszusammenhang mit einem Vertreter der antitürkischen Traditionen des Puppentheaters in Gestalt des *Graf Paquafil*⁶¹ (1885) aus den *Deutschen Puppenspielen* von Kralik/Winter.⁶² Ferner betont er „nahezu wörtliche Anklänge“ der bei Rabe abgedruckten Einzelszene *Kasper als Soldat*,⁶³ die zur Zeit der Belagerung von Sewastopol (1854–1855) während des Krimkrieges spielt und statt des Franzosenhauptmanns einen russischen Oberst aufweist, weshalb Hünnerkopf von einer „Anpassung an die Zeitverhältnisse“ spricht, bei der „Kühn den älteren Reichsfeind [den Russen, Anm. d. Verf.] durch den neuen, den Franzosen, ersetzt“; doch „Kühn ging mit dieser Anpassung sogar noch weiter: im Jahre 1901, also nach dem Konflikt, den Deutschland 1900 mit China hatte, ersetzte er die Franzosen durch Chinesen, im übrigen blieb das Stück dasselbe“.⁶⁴

59 Vgl. Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 35.

60 Richard Hünnerkopf: Zwei Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn [Das Vorspiel mit den beiden Kaukautzkis; *Kasper und die Franzosen*]. In: *Das Puppentheater*, Bd. 1 (1923/24), H. 11, S. 170–176.

61 Graf Paquafil (oder Fürst Alexander von Pavia). In: *Deutsche Puppenspiele*. Herausgegeben von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 43–80.

62 Beispielsweise ist nur so nachzuvollziehen, dass in *Kasper und die Franzosen* (Hünnerkopf, Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn, S. 173–176) ein Franzosenhauptmann den Kasper in der Werberszene anweist, „[b]ei unserm großen Gott Mahomet“ (ebenda, S. 175) zu schwören. In diesem Zusammenhang ruft der türkische Kriegswerber in dem von Kralik/Winter edierten Stück: „Ei du wahrer Prophet Mohamed“ (Graf Paquafil, S. 63). Auch verzeichnet bereits Hünnerkopf die in den beiden Stücken folgenden offenkundig „ähnliche[n] Wortverdrehungen“ (Hünnerkopf, Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn, S. 176) beim Eid, den der Lustigmacher leisten muss.

63 [Anonym]: *Kasper als Soldat*. In: Joh[anne]s E. Rabe: *Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text*. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 117–125. Die von Johannes E. Rabe dokumentierte *Szene Kasper als Soldat* wurde gemäß Anmerkung Rabes am Ende des Stückes tatsächlich bereits 1854/55 von ihm selbst aufgezeichnet.

64 Hünnerkopf, *Zwei Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn*, S. 176.



Die im ausgehenden 19. Jahrhundert entbrannten Kolonialkriege und Auseinandersetzungen um eine Neuaufteilung der Welt fanden eindrucksvoll Einzug in die Guckkastenbühnen der Marionettenspieler und – in einem Umfang, wie er bis dato nicht gegeben war – in die Puppenbühnen der Handpuppenspieler. Zu besonders häufigen Darstellungen gelangten die Burenkriege (1899–1902) und – auf dieses machtpolitische Ereignis reagierte Kühn mit seiner letzten Adaption des oben genannten Stückes *Kasper und die Franzosen* – die Niederschlagung des Aufstandes der chinesischen „Yihetuan“ durch die vereinigten Truppen von acht imperialistischen Staaten (1899–1900), landläufig mit der Bezeichnung „Boxeraufstand“ versehen.

Die Puppenspiele, die die Burenkriege thematisieren, weisen bereits einen eindeutig „nationalistischen Charakter“ auf, auch wenn dieser, wie Bernstengel vermerkt, „noch mit einem gewissen Humanismus ummantelt war“.⁶⁵ Besonders in den Darbietungen über den „Boxeraufstand“ glänzt aber dann ein Deutscher, der die bestimmende Rolle einnimmt und sowohl den diplomatischen Franzosen als auch den zögerlichen Engländer in die Schranken weist. Die Stücke, deren Botschaft ganz im Sinne des berühmten Bismarck’schen Ausspruchs „Wir Deutschen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt“⁶⁶ angelegt ist, lassen aber schon die politischen und ideologischen Tendenzen der deutschen Puppenspiele der folgenden Jahrzehnte erahnen.⁶⁷

65 Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 60.

66 Der deutsche Reichskanzler Otto von Bismarck (1815–1898) wählte diese später zum geflügelten Wort gewordene Formulierung in seiner berühmten Rede vor dem Reichstag vom 6. Februar 1888, in der er signalisierte, dass Deutschland keine kriegerischen Bedürfnisse habe, man zugleich aber bereit zu einem Abwehr- oder Verteidigungskrieg sei. Vgl. Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte. 1866–1818. Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie*. 3., durchges. Aufl. München: Beck 1995, S. 458.

67 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 59–60.

Dass gerade der Handpuppenkasper(l),⁶⁸ der in seinem Medium von Anbeginn die Hauptrolle besetzt und diese auch nicht mehr hergegeben hatte,⁶⁹ für die Zuschauer dieser Puppenspiele zu einer – bei aller Lustigkeit – laut polternden, kompromisslos schlagenden und nichtsdestotrotz (oder gerade deshalb) schillernden Identifikationsfigur avancierte, verwundert nicht. Bohlmeier beschreibt die Mechanismen, auf denen die Wirkung der komischen Zentralfigur des Handpuppenspiels basiert:

„Kasper ist seinem Wesen nach die zentrale Positivfigur des traditionellen Handpuppenspiels. Ganz gleich, welche Handlung er auf der Bühne vollzieht, diese trägt stets den Charakter des unumstößlich Positiven und Guten. Selbst wenn Kasper lügt, prügelt oder seine Feinde totschießt, sein Verhalten wird vom Publikum sogar unhinterfragt als gut und richtig akzeptiert, ja sogar befürwortet und durch Zurufe mit getragen. Auch Kaspers Rolle als Sieger ist im traditionellen Handpuppenspiel von vorn herein festgelegt. Kasper – und mit ihm das als gut Definierte – siegt immer; [...] Kasper ist das tragende Moment jeden (herkömmlichen) Handpuppenspiels. Das Spielstück ist ‚kaspergerecht‘

68 Als sein Vorfahr gilt der Pulcinella der italienischen Commedia dell'arte. Varianten und Derivate dieser Figur erfuhren ab der Mitte des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Ausbreitung im europäischen Puppentheater. Die signifikanten Merkmale des Pulcinella sind ein weites, weißes Kleid mit Kapuze, eine weiße Spitzmütze, eine lange, krumme Nase, Bauch und Buckel sowie die durch eine Zungenpfeife erzeugte schrille Stimme. Mit der Commedia dell'arte wanderte die Figur vom italienischen Raum nach Norden und wurde dabei als Figur des Puppenspiels adaptiert. Pulcinella wie auch seine in verschiedenen europäischen Regionen auftretenden transkulturellen Abkömmlinge (Polichinelle in Frankreich, Punch in England, Pulzinella in Wien oder Putschenelle/Pritschenelle in Hamburg sind nur eine Auswahl hiervon) zeichnen sich charakterlich durch Verfressenheit und Saufgier, Gemeinheit, Rüpelhaftigkeit und Gewalttätigkeit aus. Im deutschsprachigen Raum verloren die in der Tradition des Pulcinella stehenden Figuren im Laufe der Zeit optisch Bauch und Buckel, bezüglich ihrer charakterlichen Attribute büßten sie jedoch wenig ein: So war auch der Pulcinella-Kasperl gewaltbereit und sein „allerwichtigste[s] Requisite [...] stets der Prügel, mit dem er gnadenlos auf seine Feinde und nicht selten auch auf seine Frau eindrosch“ (Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 207). Um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat der Lustigmacher der Handpuppenbühnen in verschiedenen regiolektalen Varianten des gleichen Namens auf, den er sich mit der Lustigen Figur der Marionettentheater teilt: Kasperl wurde er in Österreich und Bayern genannt, Kaspar in Sachsen, Kasper (bzw. – als direkter Hinweis auf den älteren Verwandten – Kasper Putschenelle) in Norddeutschland, Kasperle oder Käasperle in Schwaben. Vgl. Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 203–205 und S. 207; Olaf Bernstengel: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Herausgegeben von O. B., Gerd Taube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 181 sowie S. 188; Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 65.

69 Im Gegensatz zum Spaßmacher des Marionettentheaters übernahm Kasper(l) als Handpuppe nie eine Nebenrolle, sondern war beständig die Hauptfigur locker angeordneter, aktionistisch aufgeladener Dialog- und Prügelszenen, später auch umfangreicherer Stücke mit dramatischem Aufbau, mit denen man ganze Vorstellungen füllte. Vgl. Minuth, Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte, S. 19; Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 207; Fülbiel, Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein, S. 36.



auf seine ‚Person‘ zugeschnitten, es muß seiner vorbestimmten Funktion als Movens des ‚Kaspertheaters‘ in zweierlei Hinsicht gerecht werden: zum einen als die agierende, aktive Kraft, die den Fortgang der Handlung über Höhen und Tiefen bis zum ‚happy end‘ vorantreibt, zum anderen als die witzige, schlagfertige, spaßige und schalkhafte Figur, die das Stück lustig, humorvoll und unterhaltsam werden läßt. [...] Doch Kaspers Rolle als Held ist noch näher bestimmt: er ist ein volkstümlicher Held, in seinen einfachen Denkstrukturen und Handlungsweisen ist er ein Held für das Volk, in seinem Wesen und seinem Charakter ist er die Projektion eines Helden aus dem Volk.“⁷⁰

Kasper(l), die stets siegreiche Handpuppe, demnach „Projektion eines Helden aus dem Volk“ und zugleich „Held für das Volk“ oder, nun mit Andrea Schmidt formuliert, „gewitzter Vertreter eines ‚gesunden Volksempfindens‘“⁷¹, wandelte in einem Jahrhundert der Weltkriege von Anfang an auf zweifelhaften Pfaden. So vermerkt auch Beatrix Müller-Kampel: „Seit Beginn des 20. Jahrhunderts marschierte der Handpuppenkasperl nicht aus der Geschichte heraus, sondern bequemt sich ihr, vor allem im Politisch-Ideologischen, noch stärker an als im späten 18. und 19. Jahrhundert“⁷². In zeitaktuell politisch oder ideologisch schattierten Puppenspielen bekannte er selbst gern Farbe – welche er im Speziellen für sich im Ersten Weltkrieg besonders gern wählte, wird im Folgenden noch Thema sein.

70 Bohlmeier, Das Reichsinstitut für Puppenspiel, S. 202–203.

71 Schmidt, Zwischen Tradition und Experiment, S. 35.

72 Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 189.