



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ist der Kasperl für alle da? – Ein Beitrag zum  
gegenwärtigen Kasperltheater unter historischer  
Perspektive“

Verfasserin

Pamela Sinko

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Birgit Peter



## **Danksagung**

Ich bin dankbar für alle Menschen, Geschichten und Gegebenheiten, die zu meinem schönen Leben beitragen.

An meine Familie sei der größte Dank gerichtet, ohne die ich nicht wäre, wer ich bin und wo ich bin.

Danke auch an meine Freunde, Kollegen, Wegbegleiter, Korrekturleser und Kritiker. Ihr ward und seid wichtig für mich.

Und meinem Andi, der Lustigsten Figur meines eigenen Lebens. Für alles.

In Liebe.



## Inhalt

Einleitung .....	1
1. Kasperltheater in Österreich .....	4
1.1 Das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“ .....	7
1.2 Der Original Wiener Praterkasperl .....	15
1.3 Die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ .....	23
1.4 Der Kasperl im TV.....	27
2. Kasperltradition in Wien .....	30
2.1 Etymologie des Kasperlbegriffs .....	30
2.2 Ursprünge der Lustigen Figur .....	33
2.3 Vom Schauspieler zur Puppe - Der Wiener Wurstel.....	42
2.4 Pädagogisiertes Prinzip .....	49
2.5 Bedeutung der Lustigen Figur.....	53
3. Personal in den Stücken .....	58
3.1 Kasperl ist immer da .....	62
3.2 Kasperls Freund .....	65
3.3 Die Großmutter als Elternersatz .....	68



3.4 Zum Thema Essen.....	71
3.5 Zwischen Gut und Böse.....	72
4. Europäische Traditionen .....	77
4.1 Pulcinella in Italien .....	77
4.2 Guignol in Frankreich.....	82
4.3 Punch in England.....	85
4.4 Kasper im deutschsprachigen Raum .....	89
Schlusswort .....	95
Literaturverzeichnis.....	97

## **Anhang**

Interview mit Elis Veit.....	105
Interview mit Hertha Kindler .....	121
Abstract.....	129
Lebenslauf .....	131









## Einleitung

„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 allenthalben wohlbekannt. Das kann nur Kasperl (...) sein.“<sup>1</sup>

In diesem Zitat der Germanistin Beatrix-Müller-Kampel (geb. 1958) zeigt sich die Popularität des Kasperls, eines offenbar bekannten und gefeierten Helden des heutigen Kindertheaters.<sup>2</sup> Es stellt sich allerdings die Frage, ob das Kasperltheater tatsächlich ein Theater für Kinder ist. Und wenn schon, warum fehlen dann die Elternfiguren in dem Stück? Der Kasperl wohnt bei seiner Großmutter, erlebt lustige Abenteuer mit seinen Freunden und besteht Herausforderungen der negativ konnotierten Figuren der Stücke. Gleichzeitig fehlen die elterlichen Begleiter. Ausgangspunkt meiner Diplomarbeit war die Beobachtung, dass das aktuelle Zielpublikum, Kinder bis zum Alter von ca. sechs Jahren, das Fehlen der Elternfiguren in den Stücken nicht hinterfragt und wortlos akzeptiert. Dabei stellt die genannte Altersspanne entwicklungspsychologisch eine Phase dar, in der die Eltern die wichtigsten Bezugspersonen sind. Es stellt sich also die Frage, warum die Kasperlfigur keine Eltern hat und wie bzw. ob dieses familiäre Ungleichgewicht kompensiert wird.

Um diese Fragen zu beantworten widmet sich der erste Teil der Diplomarbeit der Dokumentation der gegenwärtigen Kasperlbühnen mit Hauptaugenmerk auf Wien. Dazu werden nach einer allgemeinen Darstellung drei Bühnen herausgegriffen und näher betrachtet. Zum

---

<sup>1</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, Einleitung S. 10.

<sup>2</sup> Weiterführende Literatur zum Begriff „Kindertheater“ findet sich in: Theaterlexikon Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, München, DTV, 1996, S. 233; und: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon 1, 4. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2001, S. 527.

besseren Verständnis der Figur und deren Wirkung werden drei Vorstellungen beschrieben. In weiterer Folge stelle ich die historische Entwicklung des Kasperls vor. Hier kann der Frage nach der Grundidee des Kasperltheaters nachgegangen werden. Dazu wird untersucht, wie sich das Kasperltheater zum Kindertheater entwickelt hat und ob es sich historisch betrachtet um eine Theaterform für Kinder handelt.

Daran anschließend untersuche ich die einzelnen Figuren um den Kasperl, seinen Freund und die Großmutter. Dabei steht die Frage nach den familiären Strukturen, den Konfliktlösungen in den Stücken, der Thematik des Essens und der Bedeutung des Bösen im Vordergrund.

Den Abschluss meiner Arbeit bildet ein Blick in andere europäische Länder. So wird untersucht, welche ähnlichen Figuren dort vertreten sind und ob es Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Wiener Kasperl gibt.

Die Grundlage meiner Forschung stellen die aktuellen Vorstellungsbesuche sowie die Betrachtung der Kasperlbühnen in Wien dar. Auch aus den Interviews mit Elis Veit, Betreiberin des „Original Wiener Praterkasperls“, und Hertha Kindler, Betreiberin der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“, konnte ich wertvolle Informationen gewinnen. Beiden sei an dieser Stelle herzlich für ihr Entgegenkommen und ihre Mitarbeit gedankt! Bezugnehmend auf die Forschungsliteratur halte ich fest, dass vieles davon problematisch ist und im Widerspruch zueinander steht. Dies führte mich zu verwirrenden Informationen. Aus diesem Grund kam ich zu dem Entschluss, mich auf die Kasperlfigur der Gegenwart zu beschränken. Einen literarischen Ausgangspunkt fand ich im Vortragstext „Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining“<sup>3</sup> der

---

<sup>3</sup> Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

österreichischen Theaterwissenschaftlerin Elke Krafka aus dem Jahr 2006. Als weitere Quelle aus der umfangreichen Literatur, die sich im Verzeichnis am Ende befindet, möchte ich Müller-Kampels 2003 erschienenes Werk *Hanswurst, Bernadon, Kasperl*<sup>4</sup> herausheben.

---

<sup>4</sup> Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernadon, Kasperl*, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003.

## 1. Kasperltheater in Österreich

Neben einigen Kasperltheaterinstitutionen und -vereinen in den österreichischen Bundesländern, z.B.: „Theater Powidl“ in Graz, „Theater der Figur“ und „Theater Minimus Maximus“ in Feldkirch, „Theater Sellawie“ in Enns und „MÖP Figurentheater“ in Mödling, findet sich die größte und traditionsreichste Kasperlszene in Wien.<sup>5</sup> Wichtig dabei ist es, zwei Formen von Kasperlbühnen zu unterscheiden. Es gibt jene, die regelmäßig stattfindende Vorstellungen anbieten und solche, bei denen monatlich oder sporadisch der Kasperl zu sehen ist. Nach diesen Kriterien wird eine Unterteilung vorgenommen.<sup>6</sup> Bei den regelmäßig stattfindenden Kasperltheatern sei als erstes der „Original Wiener Praterkasperl“ erwähnt. Bei dem 1993 gegründeten Theater, welches im zweiten Wiener Gemeindebezirk angesiedelt ist, finden dienstags, samstags, sonntags und an Feiertagen jeweils zwei Vorstellungen pro Tag statt. Jede Woche wird ein neues Stück zu einem neuen Thema gezeigt. Außerhalb dieser festen Spielzeiten gastiert das Theater jeden Donnerstag im „Auhofcenter“, einem Einkaufszentrum im 14. Wiener Gemeindebezirk und jeden Freitag im „Riverside Einkaufszentrum“, welches sich im 23. Wiener Gemeindebezirk, im Süden Wiens, befindet.<sup>7</sup> Eine weitere traditionsreiche Bühne mit regelmäßig stattfindenden Vorstellungen ist das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“. Hierbei handelt es sich um eine 1949 vom Ehepaar Kraus gegründete Spielstätte. 1999 übernahm der Puppenspieler Manfred Müller die Leitung. Darauf wird später noch näher eingegangen. Vorstellungen gibt es zu speziellen Spielzeiten ohne

---

<sup>5</sup> Die umfangreichste Information dazu findet sich bei der „wienXtra-kinderinfo“, der Informationsstelle für Kinder und Familien im Museumsquartier. [www.kinderinfo.at](http://www.kinderinfo.at), Liste „Kasperl, Gretel und das Krokodil“, Stand 26.2.14, Zugriff: 19.3.14.

<sup>6</sup> Eine sich wiederholende monatliche Vorstellung stellt eine „Regelmäßigkeit“ dar. Darum weise ich darauf hin, dass in diesem Zusammenhang von Bühnen gesprochen wird, die öfters als einmal im Monat spielen.

<sup>7</sup> [www.praterkasperl.com](http://www.praterkasperl.com), Zugriff: 19.3.14.

erkennbare Regelmäßigkeit. Allerdings dann immer wochenweise von Montag bis Sonntag, jeweils eine Vorstellung und an den Wochenenden zwei Vorstellungen pro Tag.<sup>8</sup> Als eine traditionsreiche Wanderbühne ohne festes Haus sei die Wiener Handpuppenbühne Kindler „Kasperl und Strolchi“ zu erwähnen. Hierbei handelt es sich um ein 1958 vom Wiener Puppenspieler Wolfgang Kindler gegründetes Theater. Die Vorstellungen finden beinahe täglich in verschiedenen Wiener Einkaufszentren statt. Darüber hinaus kann man das Theater für Kindergärten und Schulen, sowie für private Feiern buchen.<sup>9</sup> Diese drei Theater zählen zu den bekanntesten Kasperlbühnen in Wien und spielen bis auf die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ in eigenen, festen Häusern. Aus diesem Grund werde ich sie in diesem Kapitel noch näher betrachten. Zuletzt sei noch das Kasperltheater „Reinhard“ erwähnt. Dieses wurde 2007 als „1.Stammersdorfer Kasperltheater“ gegründet. Die Handpuppen entstehen in Eigenproduktion. Hauptaugenmerk liegt bei diesem Theater auf der Förderung der kindlichen Fantasie. Die Kasperlfigur agiert weniger frech und listig, dafür vorbildhaft und moralisch. Die Vorstellungen finden dienstags bis sonntags einmal pro Tag im Einkaufszentrum „Ekazent B7 Stammersdorf“ im 21. Wiener Gemeindebezirk statt.<sup>10</sup>

Monatliche Vorstellungen oder Vorstellungen auf Anfrage finden bei der Kasperlbühne „Schillerdrops“<sup>11</sup> und beim „Figurentheater Marijeli“<sup>12</sup> statt. Erstere ist eine 2003 gegründete Bühne, welche lediglich auf Anfrage Vorstellungen gibt. Der spezielle Name setzt sich aus den Nachnamen der beiden Gründerinnen, der Schauspielerin und Pädagogin Beate Droppelmann und der Schauspielerin Rita Schiller zusammen. Letzteres ist ein 2012 vom österreichischen Grafiker und Illustrator Helmut Pokornig

---

<sup>8</sup> [www.kasperlundpezi.at](http://www.kasperlundpezi.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>9</sup> [www.kasperlundstrolchi.at](http://www.kasperlundstrolchi.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>10</sup> <http://www.b7-shopping.at/kasperltheater>, Zugriff: 19.3.14.

<sup>11</sup> [www.kasperlbuehne.at](http://www.kasperlbuehne.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>12</sup> [www.marijeli.at](http://www.marijeli.at), Zugriff: 19.3.14, Die Bezeichnung „Marijeli“ verweist auf die beiden Zwillingstöchter des Gründers, Marie und Jelena.

gegründetes und im achten Wiener Gemeindebezirk angesiedeltes Figurentheater.<sup>13</sup> Hier werden alle Figuren und sämtliche weitere Requisiten und Bühnenteile selbst angefertigt. Kasperlvorstellungen gibt es zu fixen Spielzeiten. Beide Kasperlbühnen spielen für Kindergärten und Schulgruppen. Weitere Spielstätten und Institutionen, die in Wien Kasperlstücke oder eine Vermietung anbieten, sind das Eltern-Kind-Forum „Sani – Uschis Sternschnuppentheater“<sup>14</sup>, die „Kinderfreunde Wien“<sup>15</sup>, die Kindergruppe „Kind und Kegel“<sup>16</sup>, die Nachbarschaftszentren des Wiener Hilfswerks<sup>17</sup>, das „Gloria Theater“<sup>18</sup> in Floridsdorf und besonders auch das Theater „Kasperl&Co“.<sup>19</sup> Darunter ist eine langjährige Puppenspielproduktion unter der Leitung des Linzer Puppenspielers Stefan Gaugusch zu verstehen. Gauguschs Stücke werden vorwiegend beim TV-Kasperl gezeigt. Zudem finden Gastspiele in der „Roten Bar“ des Wiener Volkstheaters und im Stadtsaal in der Mariahilferstraße, der längsten Wiener Einkaufsstraße im sechsten Wiener Gemeindebezirk, statt. Als unregelmäßig stattfindende Kasperltheater sind somit hauptsächlich die Vorstellungen von Tourneetheatern, Schulen, Kindergärten und Volkshochschulen zu erwähnen. Zudem finden Kasperlvorstellungen in Wiener Gasthäusern statt. Im Folgenden widme ich mich den zwei traditionsreichsten festen Theatern, dem Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“ und dem „Original Wiener Praterkasperl“. Des Weiteren gehe ich näher auf die Wiener Handpuppenbühne von Frau Hertha Kindler namens „Kasperl und

---

<sup>13</sup> Es stellte sich die Frage der Differenzierung der Begriffe „Puppentheater“ und „Figurentheater“. Dazu findet sich folgendes: „Figurentheater: heute bevorzugter, den Kunstanspruch betonender Sammelbegriff für alle Spielformen mit Puppen, Marionetten, Schalten und Schemen als ‚sinnbildlicher Darstellung von Menschen‘ (Sergej Oblaszow)“, aus: Theaterlexikon Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, München, DTV, 1996, S. 169.

<sup>14</sup> [www.sani.at](http://www.sani.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>15</sup> [www.wien.kinderfreunde.at](http://www.wien.kinderfreunde.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>16</sup> [www.kind-und-kegel.at](http://www.kind-und-kegel.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>17</sup> [www.nachbarschaftszentren.at](http://www.nachbarschaftszentren.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>18</sup> [www.gloriatheater.at](http://www.gloriatheater.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>19</sup> [www.kasperl.co.at](http://www.kasperl.co.at), Zugriff: 11.6.14.



Strolchi“ als Beispiel für eine Wanderbühne ein. Abschließend betrachte ich den TV-Kasperl genauer.

### **1.1 Das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“**

Das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“ wurde im Jahre 1949 von den beiden Volksschullehrern Hans Kraus (1923 – 1995) und seiner Frau Marianne (gest. 1999) ins Leben gerufen. Die ersten Aufführungen fanden unter dem Namen „Theater der Kleinen“ in der Volksschule Stöbergasse oder im Gasthaus Figl im dritten Wiener Gemeindebezirk statt. 1950 siedelte die Puppenbühne in das Gebäude der Wiener Urania, wo am 25. Dezember 1950 im Mittleren Saal die erste Aufführung stattfand.<sup>20</sup> Bis heute kann man das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“, wie es heute noch genannt wird, an diesem Spielort im ersten Wiener Gemeindebezirk besuchen.<sup>21</sup> Parallel zum Umzug in die Urania kam es zur Wiedereröffnung des Strandbades „Gänsehäufel“. Darunter versteht man eine bekannte und bei den Wienern beliebte Badeanlage an der Donau im 22. Wiener Gemeindebezirk. Bei den dort stattfindenden Freiluftaufführungen konnten große Erfolge verzeichnet werden. Bis zu 1200 Personen kamen an den Wochenenden ins Freibad um die Puppenspiele zu besuchen. Zu dieser Zeit wurden sowohl im Freibad als auch im Haupthaus in der Urania vorwiegend bekannte Märchen gespielt. Kasperltheater und Stücke für Erwachsene waren eher die Seltenheit.

---

<sup>20</sup> Das im neobarocken Stil erbaute Gebäude am Donaukanal konnte 1910 eröffnet werden und dient seit jeher als Volksbildungshaus inklusive der ältesten Volkssternenwarte Österreichs (in der griechischen Mythologie ist „Urania“ die Schutzgöttin der Sternkunde). Nach Berliner Vorbild wurde ein Verein zur Bildung des Volkes gegründet. Heute wird er von der Wiener Volkshochschulen GmbH geführt. Vgl. Petrasch, Wilhelm: Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2007.

<sup>21</sup> Petrasch, Wilhelm: Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2007, S. 284 ff.

Das Theater war ursprünglich ein Familienbetrieb. Hans Kraus schnitzte die Hand- und Stabpuppen selbst. Der bis 2003 amtierenden Direktor der Wiener Urania Wilhelm Petrasch veröffentlichte 2007 ein Werk über die Wiener Urania und spricht von einem Ensemble, das aus „300 Holzköpfen“ bestand und bis heute besteht.<sup>22</sup> Kraus war außerdem zuständig für die Dekorationen, die Texte, die Dramaturgie und die Musik. Des Weiteren verlieh er dem Kasperl sowie den meisten Männerrollen seine Stimme. Bekannt ist diese auch noch vom „Vater Petz“, einer Figur der populären Kindersendung „Familie Petz“. Darunter sind Geschichten von nur wenigen Minuten zu verstehen, die im Zuge des vom ORF ausgestrahlten „Betthupferls“ bekannt wurden. Die Familie Petz bestand aus dem kleinen Pezi, seinem Großvater und seinen Eltern. In diesem Zusammenhang etablierte sich auch Pezis Ausruf „Krawuzi-Kaputzi“. Diese Bezeichnung des Erstaunens ist bis heute Teil der Kasperltheaters und wurde von den Betreibenden patentiert. Die Geschichten der Familie Petz werden zwar nicht mehr ausgestrahlt, der kleine Pezi ist aber nach wie vor als Freund des Kasperls in der Urania zu sehen.<sup>23</sup> Kraus' Frau Marianne war hier für die Kostüme zuständig und führte sämtliche weiblichen Rollen. Darüber hinaus verlieh sie dem Pezi ihre Stimme. Pezi wurde bald zu einer der beliebtesten Figuren und somit zum fixen Bestandteil des Theaters.<sup>24</sup> Nach dem Tod von Hans Kraus im Jahre 1995 übernahm der Puppenspieler Manfred Müller die Co-Direktion der Kasperlbühne und auch die Rolle des Kasperls. Im Jahre 1999 starb Marianne Kraus. Seitdem befindet sich das Puppentheater zur Gänze im Besitz von Manfred Müllers Firma „Kasperl und Pezi – Wiener Urania Puppentheater“. Noch vor ihrem Tod übergab Marianne Kraus die Rolle des Pezi in die Hände der Puppenspielerin Alexandra Filla, die sie bis

---

<sup>22</sup> Petrasch, Wilhelm: Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2007, S. 285.

<sup>23</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Familie\\_Petz](http://de.wikipedia.org/wiki/Familie_Petz), Zugriff: 11.6.14.

<sup>24</sup> Vgl. Petrasch, Wilhelm: Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2007, 284 ff.

heute animiert. Durch einen Kooperationsvertrag mit der Urania ist das Theater nun auch an diese Spielstätte gebunden.<sup>25</sup> Im Jahre 1993 erreichte das Theater durch sogenannte „Schoßkarten“, bei denen sich zwei Personen einen Platz teilten indem der Erwachsene ein Kind auf den Schoß nahm, eine Auslastung von 102 Prozent. Damit wurde es zum erfolgreichsten Puppentheater Österreichs. Im Jahre 2000 wurde die Wiener Urania generalsaniert und auch das Puppentheater umgestaltet. Es gibt seither eine mobile Bühne, die wesentlich einfacher aufgebaut werden kann, sowie eine modernisierte Bühnentechnik. Dadurch sind aufwändigere Szenenwechsel, Verwandlungen und Effekte möglich, weswegen die Altersempfehlung von bisher zwei bis drei Jahre auf fünf bis sechs Jahre erhöht wurde. Trotz aller Modernisierungen bemüht sich das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“, den für Wien spezifischen Humor, auch „Wiener Schmah“ genannt, zu erhalten. Bekannte Redewendungen sind der erwähnte Ausruf „Krawuzi-Kaputzi“ des Bären Pezi als Zeichen der Verwunderung und das mit lispelnder Stimme gesprochene „Bussi, Bussi“ des Drachen Dagobert als Symbol seiner Zuwendung.<sup>26</sup> Diese Wortmeldungen bieten einen hohen Wiedererkennungswert für das Publikum.

Nach diesen allgemeinen Informationen über die Spielstätte wende ich mich der Beschreibung eines Vorstellungsbesuches zu. Dabei beziehe ich mich auf den Theaterbesuch von *Dagobert und Lalobe* am 26. Jänner 2014 um 16.45 Uhr.

Der Eintritt beträgt unabhängig vom Alter der Person 7,50 Euro. Sogenannte Schoßkarten für kleinere Kinder gibt es nur bei Sondervorstellungen, z.B.: zum Nikolaus. Das Theater bietet eine betreute Garderobe zum Ablegen der Mäntel. Die Bestuhlung im Saal ist schräg aufsteigend und die Klappstühle sind mit rotem Samt bezogen. Dadurch

---

<sup>25</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\\_Urania-Puppentheater](http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Urania-Puppentheater), Zugriff: 11.6.14.

<sup>26</sup> <http://www.rawuza.at/wien/wien-1/theater-musik/wiener-urania-puppentheater-kasperl-und-pezi>, Zugriff: 11.6.14.

bekommt man den Eindruck einer konservativ-bürgerlichen Theateratmosphäre. Am Eingang gibt es ein Buffet, wo Getränke und Süßigkeiten, sowie Popcorn verkauft werden. Das Herumtollen der anwesenden Kinder in Kombination mit dem Geruch der Süßigkeiten lässt die Assoziation zu einer Zirkusvorstellung zu.

Vor Beginn der Vorstellung zeigt sich ein wesentliches Spezifikum des Kasperltheaters – die direkte Ansprache an das Publikum. Ein Spieler tritt vor den Vorhang und erklärt die wichtigsten Regeln: nicht schlafen, leise sprechen, Mobiltelefone abschalten, nicht fotografieren. Es handelt sich dabei um den Leiter der Bühne, Manfred Müller. Anschließend öffnet sich der Vorhang und ein Guckkasten mit rotem Goldrand und zwei seitliche Balkone werden sichtbar. Die Figur des Kasperl tritt in einem der Balkone auf und wird von den Kindern mit tosendem Applaus begrüßt. Dies weist auf dessen Popularität hin. Begleitet wird er von einem Begrüßungslied, welches den Kindern offensichtlich bekannt ist, da sie den Text kennen und mitsingen. Der Wiedererkennungswert ist in diesem Fall, ebenso wie die Partizipation des Publikums, vom ersten Moment an gegeben. Die Figur des Kasperls stellt eine Handpuppe mit einem Holzkopf und einer großen, langen Nase, sowie rosa Backen und hölzernen Händen mit geschnitzten Fingern dar. Er trägt ein buntes Gewand mit Glöckchen in den Farben beige, rot und grün und eine lange rote Zipfelmütze. Die Zipfelmütze ist bei sämtlichen Kasperltheatern ein wichtiges Element und das Hauptkleidungsstück des Kasperls. Seine Stimme ist tief. Sein Alter lässt sich aufgrund seines Aussehens oder seiner Handlungsweise nicht genau definieren und liegt im Auge des Betrachters. So könnte es sich um einen jungen Mann handeln, allerdings genauso um einen älteren Erwachsenen. Im Umgang mit den anderen Figuren ist auch keine Einordnung des Alters möglich. An Kasperls Seite ist stets ein guter Freund. In der Wiener Urania wird dieser wie erwähnt als Bär namens Pezi dargestellt. Diese Figur ist deutlich kleiner als der Kasperl aber

ebenso aus Holz geschnitzt. Pezi trägt eine rote Latzhose und spricht mit sehr hoher, kindlicher Stimme. Sein Auftrittsspruch, den die Kinder kennen und mitsprechen, lautet wie folgt: „Pezibär, der kleine Wicht, fehlt auch heute wieder nicht. Und er schickt euch, Groß und Klein, viele viele Busslein.“ Pezis Handlungen und Reaktionen sind lustig, frech und mutig. Als Haupteigenschaft sind seine Tollpatschigkeit und seine Begriffsstutzigkeit zu erwähnen. Dadurch gerät er durch eigenes Verschulden in unangenehme Situationen, aus denen er befreit werden muss. Wesentlich sind auch Wortspiele, wenn Pezi etwas missversteht und so humorvolle Dialoge zwischen den beiden Protagonisten entstehen. Dies spielt auf die Tradition der Lustigen Figur, wie sie im 18. Jahrhundert in der Alt-Wiener Volkskomödie vorkam, an. Diese Lustige Figur war in den meisten Formen, sei es im Hanswurst im deutschsprachigen Raum oder bei den Vertretern in den anderen europäischen Ländern, geprägt von Wortwitz und Schlagfertigkeit.

Eine weitere bekannte Figur der Urania Kasperlbühne ist Dagobert. Hierbei handelt es sich um eine Stabpuppe in der Form eines grünen Krokodils oder auch eines Drachens mit langem Schwanz. Zur weiteren Erklärung einer Stabpuppe meint die deutsche Germanistin Ingrid Ramm-Bonwitt:

„Zwischen Handpuppe und Marionette befindet sich die Stabpuppe, die das subtile Eigenleben der Marionette, aber auch viel von der Erdverbundenheit und Vitalität der Handpuppe besitzt. Mit der einen Hand hält der Spieler die Figuren am Führungsstab in die Höhe, mit der anderen bewegt er die an den Armen der Figur befestigten Führungsstäbe.“<sup>27</sup>

Dagobert spricht undeutlich und in schlechtem Deutsch, er zeichnet sich durch seine plumpen und unaufmerksamen Handlungen aus. Dadurch wird das Bild eines dummlichen Tieres erzeugt. Die Tatsache, dass eine

---

<sup>27</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 56.

dumme Figur kein gutes Deutsch spricht, verweist auf die lange Tradition der Fremdenfeindlichkeit und des Antisemitismus.

Neben Dagobert ist als zweite Titelfigur sein Kind namens Lalobe zu sehen. Diese Handpuppe in Form eines kleineren Krokodils hat zwar eine kindliche Sprache, jedoch in gutem Deutsch. Im Laufe der Handlung sind ein Zauberer ohne spezifischen Namen, seine Freundin Serafine, eine Hexe namens Okkultatia, ein weiterer Zauberer namens Giraldo und ein Wassergeist zu sehen. Hierbei handelt es sich um aufwändiger angefertigte Stabpuppen mit fein geschnitzten Gesichtern und Gliedmaßen, sowie detailreichen Kostümen. In diesem Zusammenhang fallen die sprechenden Namen der Figuren auf. Der Name Okkultatia legt die Vermutung nahe, auf Begriffe der Zauberei und des Okkultismus zu verweisen. Die Kulissen der einzelnen Szenen bestehen aus aufwändig angefertigten Bühnenteilen, plastisch gebaut mit mehreren Gassen. Darunter versteht man seitliche Auf- und Abgänge in der Tiefe, um die Figuren an unterschiedlichen Orten und von verschiedenen Richtungen auf- und abtreten lassen zu können. Dies ist besonders wichtig bei Verfolgungsjagden, um die Illusion des Nachlaufens vermitteln zu können. Außerdem ermöglicht diese bauliche Konstruktion den Figuren, die Illusion zu erzeugen, an unterschiedlichen Orten zu sein. Der Wechsel der Kulissen erfolgt im Dunkeln, während Zwischenmusik gespielt wird. Diese ist an die jeweilige Stimmung der Szene angepasst. So sind von klassischer Musik bis zu mystischen Klängen unterschiedliche Melodien zu hören. Damit wird die Stimmung des jeweiligen Aktes oder der aktuellen Situation unterstrichen und auf das Publikum übertragen. Der Vorhang wird nur am Ende der Akte zugezogen. Zwischen dem ersten und dem zweiten Akt gibt es eine ca. zehnminütige Pause, um dem Publikum die Gelegenheit zu geben, zu essen oder zu trinken. Besondere Effekte stellen Verwandlungen dar. Dabei werden Nebelmaschinen, Licht

und Musik eingesetzt, was einen Wechsel der Puppen nahezu unsichtbar macht.

Auffällig ist, wie die Figur des Kasperls mit Sprache umgeht. Von Anfang an wird das Stück kommentiert. Kasperl bricht die Illusion wenn er offen darüber spricht, dass es sich hier um ein Spiel handelt indem er meint „eigentlich geht das Spiel so“. Außerdem zeigen sich immer wieder gesellschaftskritische Anspielungen, welche meiner Meinung nach für die Kinder unverständlich sind und sich somit an die Erwachsenen im Publikum richten. So unterstellt er der Hexe Okkultatia in Hinblick auf ihr großes Schloss, dass sie sich „beim Immobiliencrash das Schloss untern Nagel g´rissen hat“. Dieser Ausdruck im Wiener Dialekt bedeutet ins Hochdeutsche übersetzt: „Du hast das Schloss beim Immobiliencrash erworben“ und ist also ein Verweis auf die wirtschaftlich kritische Situation und die Ausnutzung derer. Bezugnehmend auf ihre Dummheit meint er „du brauchst ka Hirn, dass`d was wirst“. Also spielt er darauf an, dass Erfolg auch ohne Intelligenz möglich ist. Ein Aktualitätsbezug wird hergestellt, indem auf die TV-Show *Dschungelcamp* verwiesen wird und Pezi meint „da schauts aus wie im Dschungelcamp“. Damit meint er die übel riechende Sumpflandschaft als Assoziation auf die in der Sendung vorkommenden Schlammwettbewerbe.<sup>28</sup>

Die Partizipation des Publikums und deren aktive Herausforderung ist von Anfang an Teil der Vorstellung. Angefangen von der rhetorischen Frage „Kinder, kommt ihr mit?“, welche mit wildem Getrampel als Symbol des Mitlaufens kommentiert wird, werden die Kinder immer wieder eingebunden und zu verschiedenen Aufgaben befragt. Überspitzt wird diese Beteiligung bei ironischen Zurechtweisungen wie „bitte leise lachen!“, um das Anschleichen der Figuren nicht zu stören. Neben diesen Zurechtweisungen, der Offenlegung der Theatersituation und der

---

<sup>28</sup> Die Sendung war zum Zeitpunkt des Vorstellungsbisuches am Laufen und hatte hohe Seherzahlen.

Gesellschaftskritik, zitiert die Wiener Urania Puppenbühne in Ansätzen eine der ursprünglichsten Funktionen der Vorgänger der Kasperlfigur. Die Lustige Figur stellte im 18. und 19. Jahrhundert auf den Volkstheaterbühnen Europas das Exponieren und Thematisieren sämtlicher Stoffwechselforgänge dar. Themen wie „fressen, saufen, furzen, rülpfen, erbrechen oder auch vögeln“<sup>29</sup> wurden im Zuge dieser Theaterform angesprochen und ausgelebt. Zu dieser Zeit galt die Lustige Figur als gesellschaftskritischer Unterhalter für Erwachsene. Im Kindertheater der Gegenwart sind diese Themen zwar weit abgeschwächt, aber dennoch vorhanden. So erleben wir einen Pezi, der „das Klo g´funden hat, da stinkts“, oder einen Dagobert „der von der Flussfahrt speibt“. Diese Ausdrücke sprechen die Kinder im Publikum offensichtlich an und provozieren Gelächter. Hier findet sich eine Anspielung auf die Ventilfunktion des Kasperltheaters. Dabei können auf der Bühne Themen angesprochen und Wörter verwendet werden, die im höflichen Sprachgebrauch unüblich sind. Im Gegensatz zur ursprünglichen Form der Lustigen Figur, welche eine Pritsche oder einen Stock zum Schlagen verwendete, kommt dies in der Wiener Urania nicht mehr vor. Das Bestrafen findet in verbaler Form wie in Beschimpfungen statt. Als Pezi das erste Mal die Hexe sieht, erschrickt er über ihre Hässlichkeit und meint: „Mah, bist du schirch. Was fehlt dir, ein Frisörbesuch?“ und der Kasperl droht „Die Hexe kriegt was am Popsch!“. Diese körperliche Bestrafung wird allerdings nur angedroht und nicht durchgeführt. Am Ende des Stückes sprechen die Figuren gemeinsam mit den Kindern einen kurzen dem Publikum bekannten Spruch: „Liebe Kinder, liebe Leute, unser Spiel ist aus für heute, wir müssen jetzt nach Hause gehen und sagen euch Auf Wiedersehen“. Dies stärkt zum Abschluss nochmal, genau wie das Begrüßungslied, die Partizipation der Kinder.

---

<sup>29</sup> Vgl. Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.



## 1.2 Der Original Wiener Praterkasperl

Aus historischen Quellen etwas über den „Original Wiener Praterkasperl“ zu finden, gleicht einer Schnitzeljagd. Obwohl es den „Praterkasperl“ schon seit über 250 Jahren gibt, sind aussagekräftige Werke rar. Selbst im Pratermuseum, dem im Prater angesiedelten Museum mit Exponaten des Vergnügungsparkes, findet der Kasperl keinen angemessenen Platz. Erst nach telefonischer Rückfrage bei den aktuellen Betreibern der Bühne zeigen sich erste relevante Informationen und Namen, denen nachgegangen werden kann. So stützen sich meine Informationen auf ein Interview mit der Betreiberin des „Original Wiener Praterkasperl“, Frau Elis Veit, welches im Mai 2014 geführt wurde.<sup>30</sup> Weitere Erkenntnisse konnte ich aus Marcello La Speranzas (geb. 1964) Werk *Prater Kaleidoskop*<sup>31</sup> und aus einem der wichtigsten Bücher zum Thema Praterkasperl, aus Felix Saltens (1869 – 1945) *Wurstelprater* sammeln.<sup>32</sup> Gemäß dem Historiker La Speranza waren Handpuppenspieler „schon seit der Errichtung des Praters dort zu finden. (...) Laroche's typische Kasperlfigur bereicherte nun das Sortiment (...) und machte sich unter ihnen unentbehrlich.“<sup>33</sup> Der Volksschauspieler Johann Josef Laroche (1745 - 1806) gilt als Namensgeber der Kasperlfigur und benannte das Wiener Leopoldstädtertheater „Kasperl-Theater“. Näher werde ich im nächsten Kapitel darauf eingehen.

Zu Beginn gab es im Prater zwei Kasperlbühnen. Eine etwas gesittetere, welche auch „Kaiserwurstel“<sup>34</sup> genannt wurde und namensgebend für den Teil des Praters war, welcher den Vergnügungspark beherbergt. Dieser Abschnitt wird bis heute im Wiener Sprachgebrauch „Wurstelprater“ genannt. Auf der zweiten Bühne agierte der Praterkasperl, wie La

<sup>30</sup> Interview mit Elis Veit vom 29.5.14. Im Anhang ist das komplette Interview zu finden.

<sup>31</sup> La Speranza, Marcello: *Prater-Kaleidoskop*, Wien, Picus-Verlag, 1997.

<sup>32</sup> Salten, Felix: *Wurstelprater*, Wien (u.a.), Rosenbaum, 1912.

<sup>33</sup> La Speranza, Marcello: *Prater-Kaleidoskop*, Wien, Picus-Verlag, 1997, S. 38.

<sup>34</sup> Ebd.

Speranza schreibt, wo „der Urinstinkt durchbrach. Er war ein ungestümer Raufbold, der auch die niederen Instinkte des Publikums stellvertretend auslebte.“<sup>35</sup> La Speranza weist damit auf die Ursprünge der Lustigen Figur hin. Und bereits 1912 veröffentlichte der österreichisch-ungarische Schriftsteller Felix Salten das erwähnte Werk *Wurstelprater*. Schon im Titel betont er die Popularität des Kasperls, des „Wurstels“, für den Prater. Zudem stellt er fest, dass die Stücke, die dort gespielt wurden, „so alt, wie das Volkslied“<sup>36</sup> waren. So war es hochproblematisch, als bei der „Zerstörung des Praters im Jahr 1945“<sup>37</sup> sämtliche Puppenköpfe verbrannten. Der Wurstelprater lief Gefahr, seinen Namensgeber zu verlieren, da es sich als schwierig herausstellte, einen Betreiber des Kasperltheaters zu finden. Die 1958 gegründete Puppenbühne von Wolfgang Kindler „Kasperl und Strolchi“ übernahm diese Aufgabe und versuchte, den Kasperl im Prater wieder zu beleben. Dieses Vorhaben scheiterte allerdings und nachdem die Besucherzahlen stagnierten, musste das Theater schließen. Laut Elis Veit versuchte der „Schweizer Puppenspieler und Ensemblemitglied des Zirkus Knie Peter Meier (...) den Praterkasperl zu ‚retten‘. Für ihn war es aber sehr aufwändig, aus der Schweiz anzureisen.“<sup>38</sup> Dieser Umstand führte dazu, dass er seine Arbeit im Prater aufgeben und das Theater schließen musste. Letztendlich übernahm 1993 das Puppentheater „Zanni“ unter der Leitung der Puppenspieler Elis Veit und Thomas Ettl das Kasperltheater. Zu der Zeit befand es sich allerdings noch nicht am heutigen Standort am Rande des Wurstelpratens, sondern in der Mitte des Vergnügungsparks, neben einem traditionellen Wiener Gasthaus namens „Englischer Reiter“ und einem Sexkino mit der großen Aufschrift „Cinema erotica“. Die für das Theater problematische Nachbarschaft erschwerte es den Betreibern, vor allem

---

<sup>35</sup> Vgl. La Speranza, Marcello: Prater-Kaleidoskop, Wien, Picus-Verlag, 1997.

<sup>36</sup> Salten, Felix: Wurstelprater, Wien (u.a.), Rosenbaum, 1912, S. 116.

<sup>37</sup> La Speranza, Marcello: Prater-Kaleidoskop, Wien, Picus-Verlag, 1997, S. 40.

<sup>38</sup> Auszug aus dem Interview mit Frau Veit. S. 107.

Familien für einen Theaterbesuch zu gewinnen. Sie griffen zu ungewöhnlichen Werbemaßnahmen, wie Frau Veit schildert:

„Also haben wir uns einfach auf die Straße gestellt und in alter Pratertradition ‚ausgerufen‘ und mit den Puppen die Passanten angepöbelt. So wurden die Leute neugierig, sind ins Theater gekommen und es hat sich herumgesprochen, dass der Praterkasperl lustig ist.“<sup>39</sup>

Später fand die Kasperlbühne einen Spielort in einem Container auf einem „Grundstück gegenüber, welches der Familie Kolarik vom Schweizerhaus“<sup>40</sup> gehörte. Seit der Prater-Erneuerung im Jahre 2007 befindet sich der „Original Wiener Praterkasperl“ am Wurstelplatz 1.<sup>41</sup> Die Gruppe der Puppenspieler des „Original Wiener Praterkasperls“ ist seit 25 Jahren unverändert. Die Puppen wurden anfangs von Frau Veit selbst aus Pappmaché angefertigt. Später übernahm Georg Albert, Kasperl-Kapellmeister und Puppenschnitzer, diese Arbeit. Dabei wurden die Puppen nach genauen Vorgaben angefertigt. Der Kasperl sollte originalgetreu eine große Nase haben. Die Wahl der Farben für das Kostüm des Kasperls basiert laut Veit auf dem geschichtlichen Vorbild des altindischen Gottes Mani, welcher ein rotes und ein grünes Hosenbein tragen soll. Einen Beleg für diese Annahme konnte ich in keinem Lexikon finden. Unter dem Begriff „Mani“ findet sich: „Religionsstifter, Begründer des Manichäismus. (...) Dabei verstand er sich als Letzter der großen Propheten (...), predigte zunächst in Persien, dann auch in Indien.“<sup>42</sup> Unter „Manichäismus“ versteht man die „von Mani begründete dualistisch-gnost. Religion der Spätantike und des frühen Mittelalters.“<sup>43</sup> Dass der Kasperl im Prater eine Pritsche mit sich trägt und einsetzt, ist von der Tradition des Bestrafens in Form von Schlägen abgeleitet und kommt nur noch beim Praterkasperl vor. Die Publikumsreaktionen waren anfangs

---

<sup>39</sup> Auszug aus dem Interview mit Frau Veit. S. 108.

<sup>40</sup> Ebd., S. 107.

<sup>41</sup> Laut Elis Veit befand sich in dem Haus zuvor ein Casino. Die Betreiber übernahmen es im Rohbau und renovierten es innerhalb von zwei Wochen in Eigenarbeit.

<sup>42</sup> Brockhaus, die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. Auflage, Leipzig, 1998, Band 14, S.155.

<sup>43</sup> Ebd.

nicht nur positiv, doch Frau Veit begründet diese Entscheidung folgendermaßen: „Die Kinder sehen ja auch die Brutalität im Leben und im Fernsehen, also kann man auch eine spielerische Form finden im Theater.“<sup>44</sup> Wie in allen anderen Theatern hat im Prater der Kasperl einen treuen Freund an seiner Seite. Hierbei handelt es sich um eine Figur in der Gestalt einer blauen Ente namens Boing. Diese zeichnet sich durch verrückte und freche Aktionen und Reaktionen aus. Nach Rückfrage stellt sich heraus, dass die Entscheidung für die Figur eines Vogels bewusst und aus drei Gründen gewählt wurde. Zum einen soll er auf den Mithras-Kult verweisen, wo es laut Veit einen Vogel gibt, der Mithras zur Hilfe kommt. Weder im Werk des belgischen Historikers Franz Cumont (1868 – 1947) *Die Mysterien des Mithra*<sup>45</sup> noch in der 24-Bändigen Brockhaus-Enzyklopädie<sup>46</sup> war es mir möglich, einen Nachweis für diese Aussage zu finden. Eine weitere Erklärung für die Verwendung eines verrückten Vogels findet man im Wiener Sprachgebrauch. Hier benennt man eine verrückte Person mit „der hat einen Vogel“. Schlussendlich ist der Vogel für Veit ein Plüschtier, womit sich Kinder leicht identifizieren können.

Beim „Original Wiener Praterkasperl“ werden die Stücke im Stegreif gespielt. Fixiert wird lediglich der Titel in Anlehnung an die Jahreszeit oder an ein besonderes Fest. Für die Aufführung selbst entwickeln die jeweiligen Spieler am selben Tag nach dem Vorbild der Improvisation eine Art „Fahrplan“. Veit meint dazu:

„Ich lasse mir ein Programm einfallen, sodass es zur Saison passt, überlege mir aber nur die Stücktitel, und was wir genau an dem Tag spielen hängt vom Tagesgeschehen ab. So bauen wir aktuelle Ereignisse ein, also wenn ein großes Unwetter war, wird das ins Stück eingebaut.“<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Auszug aus dem Interview mit Frau Veit. S. 109.

<sup>45</sup> Cumont, Franz: *Die Mysterien des Mithra: ein Beitrag zur Religionsgeschichte der römischen Kaiserzeit*, 3. Auflage, Leipzig, Teubner Verlag, 1923.

<sup>46</sup> Brockhaus, die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. Auflage, Leipzig, 1998, Band 14.

<sup>47</sup> Auszug aus dem Interview mit Frau Veit. S. 105.

Damit greift das Ensemble tagesaktuelle Themen auf. Veit betont, wie wichtig es für sie ist, dass die Stücke nicht nur Kindern, sondern der ganzen Familie Spaß machen. Hier verweist sie auf die Utopie des Praters als Ort, wo Menschen ihre überschüssigen Energien loswerden konnten. Dazu meint die Germanistin Kristin Kopp in ihrem Aufsatz „The Ethnic Immigrant in the Metropolis, or Containing the ‚Slavic Flood‘ in the Viennese Wurstelprater“:

„Either temporarily or permanently useless for the industrial economy, visitors to the Wurstelprater will either find it a place of rejuvenation from which to launch a return into the metropolitan machinery, or a space in which they are led to let off dangerous excesses of non-productive energies.“<sup>48</sup>

Vorstellungen finden im Prater an drei Tagen der Woche, Dienstag, Samstag und Sonntag, jeweils zwei Mal pro Tag, statt. Der Eintritt beträgt pro Person 4,30 Euro und wird an den Krügerl-Preis, den Preis für einen halben Liter Bier, im renommierten Gasthaus gegenüber des Praterkasperls, dem Schweizerhaus, angepasst.

Nach diesen einleitenden Ausführungen über den „Original Wiener Praterkasperl“ bietet es sich an, einen Vorstellungsbesuch zu behandeln. Also besuchte ich die Vorstellung *Um den heißen Brei* am 25. Jänner 2014 um 15 Uhr. Baulich auffällig und einladend wirkt eine am Dach des Hauses platzierte, überdimensional große Kasperlfigur mit Schlagstock. Der darauf folgende Eingangsbereich ist vergleichsweise klein. Darin befinden sich eine Kassa und ein extra Waschraum. Die Wände sind liebevoll und reichlich mit Bildern von Kasperlfiguren und Tieren verziert. Vereinzelt gibt es auch Ziergegenstände wie Katzen aus Porzellan, die zur Wohnzimmeratmosphäre beitragen. Aus dem angrenzenden Hauptraum, welcher zugleich Vorstellungsraum ist, ist eine an Zirkusmusik erinnernde Melodie zu hören. Die Bestuhlung im Zuschauerraum ist simpel und

---

<sup>48</sup> Kopp, Kristin: The Ethnic Immigrant in the Metropolis, or Containing the ‚Slavic Flood‘ in the Viennese Wurstelprater, in: Mattl, Siegfried (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater, Wien, Promedia Dr.-u.Verl.-Ges, 2004, S. 186.

besteht aus verschiedenen, nicht zusammenpassenden Stühlen, Klappsesseln, Theatersesseln und bunten Bänken. An den Wänden stehen verschiedene Sofas und Heurigenbänke. Es herrscht freie Platzwahl. Pölster, Stoffe, Vorhänge, große und kleine Leuchter, Laternen und weitere Dekorationen unterstützen die Atmosphäre. An den Wänden hängen außerdem große Tafeln mit Bildern und Informationen zum Kasperl und seiner Entstehungsgeschichte in unterschiedlichen Ländern. Eine separate Garderobe, sowie einen Kartenabriss gibt es nicht. Kleidungsstücke und Kinderwägen können an den Seitenwänden aufgehängt bzw. deponiert werden. Nach Öffnung des Vorhanges ist ein dreidimensionaler Bühnenraum sichtbar, der den Figuren ermöglicht, aus unterschiedlichen Richtungen aufzutreten. Den Kasperl stellt eine männliche, aus Holz geschnitzte Handpuppe dar. Neben seinem Kopf sind auch seine Hände und Beine aus Holz. Er hat eine große, nach unten gebogene Nase. Auch in diesem Fall ist das Alter der Figur nicht definierbar. Seine Aktionen sind mutig, er ist frech und witzig. In der Interaktion mit den Kindern scheut er vor Kritik nicht zurück. Er trägt ein rot-grün kariertes Gewand mit daran befestigten Glöckchen und die obligatorische lange, rote Zipfelmütze. Die Pritsche, im Stück „Priprapritsche“ genannt, wird separat von ihm geholt. Durch dieses betonte Herbeiholen der Pritsche unterstreichen die Spieler dessen Vorhandensein. An Kasperls Seite zeigt sich die erwähnte kleine blaue Ente namens Boing. Die Wahl des sprechenden Namens lässt auf dessen Charaktereigenschaft schließen. So könnte, je nach Betonung, ein hüpfender Ball assoziiert und dessen Quirligkeit unterstrichen werden. Bei anderer Betonung liegt die Assoziation zu einem Flugzeug nahe, was auch die Wahl der Ente unterstreichen würde. Der polnische Theaterwissenschaftler David Krych (geb. 1985) erwähnt die Zweideutigkeit eines sprechenden Namens in seiner Diplomarbeit *Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven*:

„Es ist kaum davon auszugehen, dass ein bestimmter Begriff nur ‚eine‘ Bedeutung bzw. eine eindeutige Konnotation und Referenz behält; (...). Dementsprechend kann ein Begriff auch über widersprüchliche Bedeutungen gleichzeitig verfügen, da diverse Kontexte auch gleichzeitig existieren können. Damit ist folglich die Frage verbunden, aus welcher Perspektive ein Begriff betrachtet wird.“<sup>49</sup>

Boing zeigt sich als aufgeweckter, quirliger Geselle, der mit einer Heiterkeit Abenteuer erlebt, als ob er „auf einem Trampolin springen würde“. Weitere Figuren sind das Krokodil Igor, welches stets versucht, den Kasperl zu beißen. Dieser reagiert aber schnell und mit Hilfe der zurufenden Kinder gelingt es ihm, dem Krokodil mit seiner Pritsche auf den Kopf zu schlagen und es damit zu vertreiben. Auch bei dieser Puppenbühne wurde für das dumme und böartige Krokodil ein slawischer Name gewählt. Dadurch drängen sich antislawische Ressentiments auf. Dies wirft die Frage auf, ob damit eine Assoziation auf das Thema Ausländer und Ausländerfeindlichkeit gebildet werden soll. Die Großmutter des Kasperls, auch „Oma“ genannt, weist äußerlich eine große Ähnlichkeit zum Kasperl auf. Auch sie hat einen Holzkopf und eine große Nase. Die Hexe, eine in schwarz gekleidete Holzpuppe, spricht im Wiener Dialekt und weist selbst darauf hin, dass sie die einzige Holzpuppe ist, die „ein Dekolleté“ hat. Die Partizipation der Kinder ist auch hier ein Teil des Stückes. Vor allem, da die auf Improvisation basierende Handlung darauf aufbaut. Auch die Erwachsenen werden extra angesprochen und als „Ausg´wachsene“ bezeichnet. Einen Ausruf mit hohem Wiedererkennungswert stellt die zu Beginn der Diplomarbeit bereits erwähnte Nachfrage des Kasperls „Seid ihr alle da?“ dar. Diese wird mit schallendem Kindergeschrei bejaht. Es scheint, als ob das Publikum schon auf diese Frage gewartet hätte und sie sehr gut kennt. Anschließend wird gemeinsam mit den Kindern das „Kasperllied“ gesungen. Der Refrain des Liedes lautet folgendermaßen: „Ich bin der

---

<sup>49</sup> Krych, David: Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven, Diplomarbeit an der Universität Wien, Betreuer: Univ.Prof.Dr. Stefan Hulfeld, 2014.

Kasperl und ich der Boing. Wir sind heute für euch da und alle Kinder kennen uns genau und rufen ‚Kasperl – jö schau‘. Wenn ich dann frag: ‚Seid ihr alle da?‘, dann rufen alle Kinder ganz laut JAAAA.“<sup>50</sup> In diesem kurzen Lied werden nochmal die Protagonisten des Stücks vorgestellt, sowie auch die Einbindung des Publikums thematisiert. Die Kasperlfigur demonstriert Unwissenheit über das Stück und meint „jetzt können wir mit unserem Stück beginnen, ja wie heißt denn das Stück überhaupt, das wir heute spielen?“ und fragt sich, ob das eine „krokodillose Vorstellung heute wird“. Das Spiel mit der Illusion ist deutlich sichtbar. So meint die Hexe „Kinder, das steht aber nicht im Drehbuch“ als Zeichen ihres Erstaunens über den Handlungsverlauf. Trotzdem geht nichts von der Illusion des Theaters verloren. Der österreichische Theaterwissenschaftler Reinhard Urbach (geb. 1939) unterstreicht dieses Spiel mit Illusion schon 1973 und meint dazu: „Denn Hanswurst täuscht sein Publikum nie darüber, daß (sic!) es im Theater sitzt. Der ständige Illusionsbruch gehört zu ihm, ohne ihn wäre er nie geboren worden.“<sup>51</sup>

Als die Hexe im Hexenwald davon spricht, dass sie „ständig in Fortbildungen geht, um up to date zu bleiben“ wird auch hier klar, dass aktuelle Einflüsse und Hinweise gezielt eingebaut werden. Neben dem Schlagen mit der Pritsche, der Kasperl „drischt auf die Hexe drauf“<sup>52</sup> und will sie in den „Popo zwicken“, gibt es auch bei dieser Bühne weitere Referenzen zu den Ursprungsformen der Kasperlfigur. Die verbalen Beschimpfungen zeigen, dass der Kasperl all jenes ausspricht, was in geordneten Verhältnissen nicht gesagt werden darf. Ebenso werden die natürlichen Stoffwechselforgänge zum Thema. Nachdem Boing meint, er „hätte gepupst“, schlägt er sich selbst. Nach erfolgreicher Rückverwandlung Boings in einen großen Vogel bemerkt er

---

<sup>50</sup> Der Text und die Melodie des Liedes sind auf der Homepage des Praterkasperls zu finden. [www.praterkasperl.com](http://www.praterkasperl.com), Zugriff: 16.7.14.

<sup>51</sup> Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen, Wien/München, Jugend und Volk, 1973.

<sup>52</sup> Übersetzung: er schlägt die Hexe.



Veränderungen in der Umgebung und fragt den Kasperl: „Hast du einen Stinkebuh g'lassen?“. Äußerungen dieser Art stellen ein Ventil und Belustigung für den Menschen dar. Für den polnischen Puppentheater-Theoretiker Henryk Jurkowski (geb. 1927) „bot er Anlaß (sic!) zu einem befreienden Lachen, auch im Sinne des Freisetzens schöpferischer Kräfte. Diesem Gelächter kam im sozialen Leben eine Ventilfunktion zu.“<sup>53</sup> Damit zeigt sich, wie mit derber Komik Lachen erzeugt wird. Schon die Figur des Hanswursts nutzte im 18. Jahrhundert die Zoten, um das Publikum zu erheitern.

Das Ende des Stückes wird mit der Ankündigung des Verzehrs von Großmutters selbstgemachtem Brei eingeläutet. Dadurch wird gezeigt, dass die Ordnung im System durch ein gemeinsames Essen wieder hergestellt werden kann. Auf dieses Phänomen werde ich im dritten Kapitel näher eingehen. Nach einem Abschiedsspruch und der Ankündigung „das Stück ist jetzt aus“ ist die Vorstellung beendet. Die Spieler treten mit den Figuren vor die Bühne und geben den Kindern die Möglichkeit, diese zu bestaunen und zu berühren. Musik wird beim „Original Wiener Praterkasperl“ zwischen den Akten als Umbaumusik verwendet, sowie in der Pause und vor und nach der Vorstellung.

### **1.3 Die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“**

Die Informationen aus diesem Kapitel basieren auf einem Interview mit Hertha Kindler, der Witwe des Gründers und aktuellen Leiterin der Puppenbühne.<sup>54</sup> Die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ wurde 1958 vom Puppenspieler, Zauberer und Conférencier Wolfgang Kindler (gest. 1985) gegründet. Zu Beginn fertigte er die Puppen selbst

---

<sup>53</sup> Jurkowski, Henryk: Narr-Nationalheld-Sozialrebell, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 62.

<sup>54</sup> Interview mit Hertha Kindler vom 4.6.14. Im Anhang ist das komplette Interview zu finden.

aus Pappmaché an und spielte in seiner Wohnung für Nachbarn und Freunde. Im Laufe der Zeit gab er Holzpuppen bei Puppenschnitzern in Deutschland in Auftrag. Dem Wunsch seiner Eltern gemäß sollte er einen „ordentlichen Beruf“ erlernen. So ging er also erst nach Abschluss seiner Ausbildung zum Zolldeklaranten als Zauberer auf Tournee. Er machte Bekanntschaft mit verschiedenen Künstlern und gründete 1958 seine eigene Theaterbühne. Seit 1961 werden seine Stücke beim TV-Kasperl gespielt.<sup>55</sup> Nach dem Tod Kindlers im Jahre 1985 übernahm seine Frau Hertha Kindler die Leitung der Bühne. Ein „fixes“ Theater gibt es seit jeher nur im bereits erwähnten Freibad „Gänsehäufel“<sup>56</sup> während des Sommers. Die Gruppe der Spieler beschränkt sich auf wenige freie Mitarbeiter für Urlaubsvertretungen oder für den Krankheitsfall. Hauptsächlich wird die Bühne als Familienbetrieb geführt und von Frau Kindler und ihrer Tochter betrieben. Weitere Aufführungen finden nahezu täglich in unterschiedlichen Wiener Einkaufszentren und in Kindergärten statt. Nach Kindler umfasst der Fundus der Puppenbühne ca. 600 Puppenköpfe. Beim Großteil davon handelt es sich um Holzköpfe, darunter befinden sich aber auch Puppen aus Pappmaché und Stoffpuppen. Damit sei laut Kindler der Bedarf an Puppen gedeckt. Für Korrekturarbeiten an den Kostümen oder für neue Kostümanfertigungen wird eine Schneiderin engagiert. Für das Kostüm des Kasperls wählte Frau Kindler die Farben gelb und rot. Nach Rückfrage konnte sie keinen besonderen Grund nennen und unterstreicht, dass die Farben frei gewählt wurden:

„Mein Kasperl trägt ja gelb und rot und hat ein weißes Hemd an, dann wollte ich ihn in einer anderen Farbe sehen und ließ ihm eine grüne Jacke und eine rote Hose machen. Das legten wir aber gleich wieder ab. Das gefiel mir einfach nicht. Die Kinder haben auch nicht reagiert. Hätten sie eine Reaktion gezeigt und das Jackerl kommentiert, hätte ich es vielleicht

---

<sup>55</sup> Diese Information unterscheidet sich vom Interview mit Frau Kindler und basiert auf der Homepage der Puppenbühne. [www.kasperlundstrolchi.at](http://www.kasperlundstrolchi.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>56</sup> Ein Freibad im 22. Wiener Gemeindebezirk, siehe Kapitel 1.1.

gelassen weil wir etwas erreicht haben. Aber das war nicht der Fall und so ließen wir es wieder.“<sup>57</sup>

Bei der Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ wurde für den Freund an Kasperls Seite ebenso eine Tierfigur aus Stoff gewählt. Diese stellt einen struppigen, etwas kleineren grau-weißen Hund namens Strolchi mit spitzen Ohren dar. Eine Besonderheit dabei ist sicher die Tatsache, dass die Figur des Strolchi nicht spricht, sondern nur Hundelaute von sich gibt. Auf Nachfrage konnte Frau Kindler keinen besonderen Grund für diese Entscheidung nennen. Die fehlende Verbalisierung behindert die Kommunikation der Figuren nicht, da Strolchis Laute gut interpretierbar sind. Die Stücke wurden bei der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ selbst kreiert. Dabei legt Frau Kindler ebenso Wert auf die Tradition des Stegreifs und überlegt sich lediglich einen Titel sowie eine kurze Inhaltsangabe. Im Zuge der Aufführung wird auf die Zurufe der Kinder eingegangen und versucht, Ideen und Vorschläge in den Handlungsverlauf zu integrieren. Vollständige Manuskripte verfasst Kindler ausschließlich bei Stücken, die für den TV-Kasperl an den österreichischen Rundfunk (ORF) verkauft werden. Kindler betont, dass der Kasperl der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ versucht, seine Gegenspieler „gewaltfrei zu besiegen, indem er die Kinder bittet, den Strolchi zu rufen und der beißt diejenigen dann in den Popo.“<sup>58</sup> Generell beschreibt Kindler ihren Kasperl als Vorbild:

„Er ist ein sehr offener Typ, der immer versucht, alles ohne Gewalt zu lösen. Er hat auch keine bösen Hintergedanken. Ich finde, das ist etwas, das man weitergeben sollte, dass man in seinem Leben durch Gewalt und Falschheit nicht weit kommt und dass es auch andere Möglichkeiten gibt.“<sup>59</sup>

Auch bei dieser Bühne halte ich es für sinnvoll, eine Beschreibung eines Vorstellungsbesuches zu liefern. Dazu besuchte ich die Aufführung *Der Mondstaub* am 4. Februar 2014 um 15 Uhr. Diese fand in der „Lugner

---

<sup>57</sup> Auszug aus dem Interview mit Frau Kindler, S. 122.

<sup>58</sup> Ebd., S. 126.

<sup>59</sup> Ebd.

City“, einem Einkaufszentrum im 16. Wiener Gemeindebezirk statt. Diese bietet in der Mitte des Hauses ein Atrium mit einem Podest als Veranstaltungsplatz. Darauf finden regelmäßig Show-Einlagen oder andere Publikumsunterhaltungen statt. Auf diesem Podest errichtet Kindler mit ihrer Mitspielerin die mitgebrachte Bühne selbst. Dazu gehören auch ein Vorhang sowie Licht und Ton. Vor der errichteten Bühne wurden bereits Stühle für das Publikum von Seiten des Veranstalters bereitgestellt. Nach Beendigung des Aufbaus werden Kinderlieder vom Band abgespielt. Dies bezweckt, den baldigen Vorstellungsbeginn anzukündigen und das Publikum auf sich aufmerksam zu machen. Währenddessen lugt immer wieder eine Kasperlmütze hinter dem Vorhang hervor und baut die Spannung bei den Kindern auf. Als sich der Vorhang öffnet, ist ein plastisch gestaltetes Bühnenbild zu sehen. Der Bühnenraum ist tief und bietet viel Spielraum für Auf- und Abgänge. Als Dekorationen hängen große Holzplatten darin, die als Kulissen dienen. So sind Bäume, Palmen und das Haus der Großmutter zu sehen. Die Kasperlfigur stellt eine große Handpuppe mit Holzgesicht und Holz Händen dar. Die Nase ist hier ebenso überdurchschnittlich groß. Der Kasperl trägt ein rot-gelbes Samtgewand, eine weiße Bluse mit Borte sowie die bekannte rote Zipfelmütze. An seiner Seite ist der Stoffhund Strolchi zu sehen. Die „Mädls, die Jungs und die Ausg´wachsenen“ werden zu Vorstellungsbeginn freundlich begrüßt. Die Figuren leiten das Stück selbst ein, indem sie meinen „Jetzt spielen wir den Kindern etwas vor“ und nennen den Titel des Stückes. Wie der Anfang wird auch das Ende vom Kasperl kommentiert: „Schaut, schaut, schaut, dort läuft eine Maus, und die Geschichte ist jetzt aus“. Die Antagonistin des Stückes ist Schlurfi, die Räuberfrau. Hierbei handelt es sich ebenso um eine Handpuppe mit Holzkopf. Es drängt sich die Vermutung auf, dass der sprechende Name Schlurfi von der holprigen und schleppenden Gangart des Schlurfens abgeleitet wurde. Schlurfi entführt den Mond mit dem Vorhaben, dessen Mondstaub zu verkaufen und damit an Reichtum zu gelangen. Die Kinder,

welche gebannt das Geschehen zu verfolgen scheinen, helfen bei der Aufklärung mit. Auch hier wird die Partizipation des Publikums sichtbar. Die Auflösung kommt prompt, indem Kasperl Schlurfi in eine Falltür sperrt, bis die Polizei eintrifft. Ein komisches Element stellt eine Verfolgungsjagd dar. Die Figuren laufen einander nach, stoßen aneinander, fallen um und stolpern. Zudem punktet der Kasperl mit Wortspielen und witzigen Dialogen. Auf die Frage „Wo steckst du?“ antwortet er salopp mit „in der Unterhose“. Dies stellt für mich eine Referenz auf die sprachliche Schlagfertigkeit der Lustigen Figur, wie sie bereits erwähnt wurde, dar. Zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit Elementen der Bestrafung oder des derben Sprechens kommt es auf dieser Bühne nicht. Insgesamt betrachtet scheinen die Kinder trotz fehlender Ruhe aufgrund des Einkaufszentrums während der Aufführung gebannt das Schauspiel zu verfolgen. Sie lachen und interagieren mit den Puppen.

#### **1.4 Der Kasperl im TV**

Der österreichische Rundfunk (ORF) strahlte schon 1957, also zwei Jahre nach seinem ersten Sendetag am 1. August 1955, eine Folge des TV-Kasperls aus.<sup>60</sup> Beim TV-Kasperl, auch Fernsehkasperl genannt, wurden Kasperlaufführungen aufgezeichnet und ausgestrahlt. Die ersten Stücke stammten von der Kasperlbühne „Kasperl und Pezi“ von Hans Kraus, welcher auch die Kasperlpuppen zur Verfügung stellte. Ab 1961 schrieb die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ Stücke für den TV-Kasperl. Diese beiden Bühnen wurden in diesem Kapitel schon ausführlich behandelt. Seit den 1970er Jahren teilen sich insgesamt fünf Bühnen den Sendeplatz am Mittwochnachmittag.<sup>61</sup> Neben „Kasperl und Pezi“ und

---

<sup>60</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichischer\\_Rundfunk](http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichischer_Rundfunk), Zugriff: 19.3.14.

<sup>61</sup> [www.kasperl.tv](http://www.kasperl.tv), Zugriff: 19.3.14.

„Kasperl und Strolchi“ gibt es noch „Kasperl&Buffi“.<sup>62</sup> Der vielseitige Puppenspieler, Puppenmacher und Maler Arminio Rothstein (1927 – 1994), bekannt durch die Verkörperung des Clowns Habakuk, gründete 1957 ein Kasperlhaus namens „Fadenbühne im Künstlerhaus“. Es galt mit seinen 25 Sitzplätzen als kleinstes Theater in Wien und spielte ausschließlich Stücke für Erwachsene. Seit 1961 schrieb Rothstein Stücke für den TV-Kasperl und im Jahre 1967 wurde die Bühne in „Theater Arlequin Wien“ umbenannt. 1977 folgte die Gründung des „PUPPOMOBIL“. Darunter ist die einzige österreichische Verkehrserziehungs-Puppenbühne, welche laufend in Schulen auftritt und unter anderem auch 1980 die Figur des „Helmi“ entwarf, zu verstehen. Den Helmi stellt eine weiße, eiförmige Figur mit rotem Helm dar, die als didaktisches Hilfsmittel für Themen der Verkehrssicherheit dient. 1983 wurde das feste Theater geschlossen. Vorstellungen finden seither nur noch im Zuge des TV-Kasperls statt oder können separat gebucht werden. Das Theater besitzt ca. 800 selbst angefertigte Puppen und steht seit dem Tod des Gründers unter der Leitung seiner Witwe Christine Rothstein (geb. 1945). Die vierte Kasperlbühne, welche im Fernsehen zu sehen ist, nennt sich „Kasperl und Hopsi“.<sup>63</sup> Diese Produktion des Wiener Liliput Theaters wurde 1977 vom Puppenspieler Rudolf Watzinger (gest. 2012) gegründet. Seit 1984 war „Kasperl und Hopsi“ fester Bestandteil des TV-Kasperls. Als fünfte und letzte Kasperlbühne ist „Kasperl&Co“<sup>64</sup> zu nennen. Diese wurde 1989 als Eigenproduktion des ORF unter Mitarbeit des Linzer Puppenbauers Stefan Gaugusch gegründet und beinhaltet neben dem Kasperl auch noch weitere im TV bekannte Figuren wie das freche, gelbe Wesen mit grünen Haaren namens „Confetti“, die listige Ratte „Rolf Rüdiger“ und „Quaxi“, den Frosch. Vorstellungen finden neben den Fernsehauftritten außerdem im Linzer Theater Kuddelmuddel, in der „Roten Bar“ des Wiener Volkstheaters, sowie im Stadtsaal in der

---

<sup>62</sup> [www.kasperlundbuffi.at](http://www.kasperlundbuffi.at), Zugriff: 19.3.14.

<sup>63</sup> [www.kasperl.tv](http://www.kasperl.tv), Zugriff: 19.3.14.

<sup>64</sup> [www.kasperl.co.at](http://www.kasperl.co.at), Zugriff: 11.6.14.

Mariahilferstraße statt. Seit 2005 ist „Kasperl&Co“ auch als Tourneetheater tätig. Im Jahre 2008 wurde die Kasperl-Fernsehsendung umbenannt in „Servus Kasperl“ und seit 2010 gibt es ein rundum erneuertes und überarbeitetes Konzept der Kasperl-Idée. Der Dreh- und zugleich Wohnort der Figur ist seither die sogenannte „Kasperlvilla“. Auch der Kasperl selbst wurde einer Überarbeitung unterzogen. Er bekam deutlich kindlichere Züge, einen größeren Kopf allerdings ohne große Nase. Entworfen wurde er, ebenso wie die Kasperlvilla vom österreichischen Künstler Gottfried Kumpf (geb. 1930). Neu ist auch, dass es im Zuge der Fernsehsendung täglich eine Kasperl-Überraschung gibt. Dabei wird an einem fiktiven Glücksrad gedreht und je nach Ergebnis werden die Kinder angeregt, gemeinsam mit dem Kasperl zu singen, zu rätseln, zu turnen oder zu reimen. Robert Steiner (geb. 1969), der den TV-Kasperl schon seit über zehn Jahren begleitet, und Christina Karnicnik (geb. 1983) wurden als Moderatoren für die Sendung engagiert. Kinder sind im Publikum live bei der Aufzeichnung dabei und werden auch im Fernsehen gezeigt. Zu Ergänzung sind auf dem Web-Auftritt des TV-Kasperls weitere Materialien wie Malvorlagen, Kasperlspiele, Puzzles, Lieder zum Mitsingen und pädagogische Hinweise zu finden.

Nach der Darstellung der aktuellen Wiener Kasperlszene mit besonderer Berücksichtigung auf vereinzelte Theater und deren Vorstellungen möchte ich mich nun der historischen Entwicklung der Lustigen Figur widmen.

## 2. Kasperltradition in Wien

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den historischen Entwicklungen rund um die Kasperlfigur in Wien. Dazu möchte ich mich zuerst der Etymologie des Kasperlbegriffs und dessen Einzug in den deutschen Sprachgebrauch widmen. Im Anschluss daran werden die Ursprünge der Lustigen Figur geschildert, sowie die Etablierung der Wiener Kasperlfigur mit genauer Betrachtung der Transformation vom Schauspieler zur Handpuppe. Abschließend werden die Eigenschaften der Lustigen Figur zusammenfassend dargestellt.

### 2.1 Etymologie des Kasperlbegriffs

Bei der Erörterung des Themas ist es zunächst von Interesse, den Begriff an sich näher zu betrachten. Die Brockhaus-Enzyklopädie beschreibt das „Kasperltheater“ als ein „volkstüml. (Hand)Puppenspiel (seit dem 19.Jh.): Hauptperson ist die lustige Figur des Kasperl.(...)“.<sup>65</sup> Der DUDEN definiert den „Kasperle“ als „lustige männliche Hauptfigur des Puppenspiels (mit Zipfelmütze, einer großen Nase und einem großen, lachenden Mund): das Kasperle verprügelt die Hexe“<sup>66</sup> und in Grimms Wörterbuch findet sich für den Kasper die Erklärung „bezeichnet auch einen läppischen Menschen“.<sup>67</sup> Des Weiteren wird auf die Religion verwiesen und dargestellt: „Da der Kaspar in den mittelalterlichen Dreikönigsspielen als

---

<sup>65</sup> Der Brockhaus in 15 Bänden, Oldenburg, 1998, Band 7, S. 259.

<sup>66</sup> Der Duden in zwölf Bänden, Band 10 Das Bedeutungswörterbuch, 3. Auflage, Mannheim, 2002, S. 520.

<sup>67</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 11, K-Kyrie, 5. Band, bearbeitet von Dr. Rudolf Hildebrand, München, DTV, 1991, S. 258.

Weiterführende Literatur mit einer ausführlichen Genealogie des Namens „Hanswurst“ findet sich in der Diplomarbeit von David Krych. Vgl. Krych, David: Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven, Diplomarbeit an der Universität Wien, Betreuer: Univ.Prof.Dr. Stefan Hulfeld, 2014.



Mohr auftrat und lustige Einlagen brachte, wurde er allmählich zur lustigen Figur...“<sup>68</sup> Den Verweis zur religiösen Tradition der Heiligen Drei Könige konnte ich im Zuge meiner Recherchen nicht belegen. In den genannten Definitionen finden sich grundlegende Hinweise auf die Bedeutung des Kasperltheaters. Der Kasperl wird als namensgebende Hauptfigur deklariert, sein äußeres Erscheinungsbild, die Zipfelmütze und die große Nase aufgezeigt, sowie auch seine Funktion als Lustige Figur genannt. Das Prügeln der Hexe und das damit verbundene Bestrafen der negativ konnotierten Figur sowie die öffentlich zu Schau gestellte Gewaltbereitschaft werden erwähnt. Der heutige deutsche Sprachgebrauch liefert weitere Bedeutungen. Im ersten Band des DUDEN findet sich ein Eintrag zu „kaspern (ugs. für sich wie ein Kasper benehmen); ich kaspere.“<sup>69</sup> Darunter wird „herumalbern“, „blödeln“, „etwas nicht ernst nehmen“ oder „Spaß machen“ verstanden. „Sich zum Kasperl machen“ ist demnach keine Eigenschaft von großer Qualität. Müller-Kampel ergänzt in der Einleitung von *Hanswurst, Bernadon, Kasperl*: „Wie der Wurstel sickere auch Kasperl in die Alltagssprache ein und bezeichnet einen läppischen, närrischen Kerl, der ‚herumkasperlt‘ und ‚sich zum Kasperl macht‘.“<sup>70</sup> Der Verweis auf Tölpelerei und Unsinn ist gegeben. Ebenso unter dem Begriff des „Klassenkasperls“. Darunter versteht man einen Schüler, der größeres Interesse dem Ablenken und Bespaßen der Mitschüler widmet als seinen schulischen Pflichten. Einen „Herzkasperl“, also einen Herzinfarkt, erleidet jemand, bei dem das Herz „verrückt“ wird. Der „Suppenkasperl“ füllt gar ein ganzes Kapitel des Kinderbuches *Struwwelpeter* von Heinrich Hoffmann (1809 – 1894) aus dem Jahre 1845

---

<sup>68</sup> Den Verweis auf religiöse Wurzeln des Kasperls oder Kasperltheaters finde ich in keiner weiteren Quelle. Vgl. Der Duden in zwölf Bänden, Band 7 Das Herkunftswörterbuch, 3. Auflage, Mannheim, 2001, S. 394.

<sup>69</sup> Der Duden in zwölf Bänden, Band 1 Die deutsche Rechtschreibung, 23. Auflage, Mannheim 2004, S. 533.

<sup>70</sup> Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernadon, Kasperl*, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, Einleitung, S. 12.

aus.<sup>71</sup> Darin wird die Geschichte eines Jungen erzählt, der sich bis zum Tod durch Verhungern weigert, seine Suppe zu essen. Hier wird das Widersetzen gegen die Erziehung und gegen gesellschaftliche Regeln demonstriert und drohend aufgezeigt, dass dies verheerende Konsequenzen haben kann. Im Zuge der Politik wird das Wort „Kasperltheater“ verwendet, um abfällig die Arbeit der Politiker und das politische Geschehen zu kommentieren. Im Hinblick auf das offensichtliche äußere Merkmal der Kasperlfigur entwickelte sich eine Redewendung im deutschen Sprachgebrauch: „Jemandem eine lange Nase zeigen“ ist ein Synonym für „jemanden verspotten/auslachen, schadenfroh sein.“<sup>72</sup> Diese Beispiele zeigen die Popularität und den Reichtum an Bedeutungen rund um den Begriff des „Kasperls“. Es handelt sich um etwas nicht besonders Ernstzunehmendes und um keine Handlung von großer Vernunft. Der österreichische Bildhauer und Autor Gustav Resatz (1903 – 1962) verfasste ein Zeitzeugnis rund um den Kasperl, welches bis heute nicht an Aktualität verloren hat. Zu Beginn des 1949 erschienenen Werkes *Kasperlgeheimnisse* thematisiert er die fehlende Wertschätzung, als er sich selbst die Frage stellt:

„Kasperlgeheimnisse? Vom Kasperl und Kasperltheater soviel Aufhebens machen (sic!)? Es gibt doch Wichtigeres zu besorgen. Es gibt halt immer noch welche, die viel Zeit haben. Wie kann man über den Kasperl ein Buch schreiben!“<sup>73</sup>

Meiner Meinung nach stellt das eine paradoxe und provozierende Einleitung des Buches dar, da dieses ausschließlich von der Bedeutung des Kasperltheaters, den Hauptfiguren und baulichen Gegebenheiten wie Bühne und Zuschauerraum handelt. Als Antwort relativiert er zugleich:

---

<sup>71</sup> Hoffmann, Heinrich: *Struwwelpeter*, Frankfurt am Main, 1845. Das Buch ist eine Aufzählung von Situationen, in denen autoritärer Erziehungsstil demonstriert wird, sowie die Folgen für Kinder, die Fehlverhalten zeigen und keinen Gehorsam leisten. Diese können bis zum Tode reichen.

<sup>72</sup> [www.redensarten-index.de](http://www.redensarten-index.de) Zugriff am 18.3. 2014.

<sup>73</sup> Resatz, Gustav: *Kasperl-Geheimnisse*, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S.7.

„Wir halten natürlich das Puppenspiel, und zwar das Handpuppenspiel, nicht für das Wichtigste. Aber es ist doch etwas sehr Wichtiges und Wertvolles.“<sup>74</sup> Die deutschen Literaturwissenschaftler Norbert Miller (geb. 1937) und Karl Riha (geb. 1935) antworten im Nachwort ihres Werkes *Kasperletheater für Erwachsene* auf die Frage, ob das Kasperltheater eine „Kinderei“ bedeutet wie folgt:

„Solche Stücke zu verfassen ist doch keine Kleinigkeit;  
Kritisier´n und Bleibenlassen – Dazu findet man wohl Zeit.  
Sagen die erhab´nen Lichter: ‚Ach! Das sind nur Kinderei´n!‘  
Laden wir die großen Dichter derlei selbst zu machen ein!“<sup>75</sup>

Es bleibt also nur noch die Frage, weswegen die Geringschätzung für den Begriff Einzug in den deutschen Sprachgebrauch gefunden hat. Die Figur des Kasperls und deren Bedeutung wurden im Laufe der Zeit verändert. Vom geschätzten und beliebten Spiel der Lustigen Figur, das die Erwachsenen begeisterte, bis heute, wo das Kasperltheater hauptsächlich als Kindertheater definiert wird.<sup>76</sup> Im Laufe der Zeit kam es also zu einer Veränderung der Wertschätzung. Dazu möchte ich die historische Entwicklung weiter ausführen. Im Folgenden werde ich der Frage nach den Ursprüngen der Lustigen Figur mit Schwerpunkt auf den Harlekin nachgehen.

## 2.2 Ursprünge der Lustigen Figur

Zur Abstammung der Lustigen Figur meint Jurkowski in seinem Aufsatz „Narr-Nationalheld-Sozialrebell“, dass die „komischen Figuren des

<sup>74</sup> Resatz, Gustav: *Kasperl-Geheimnisse*, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S.7.

<sup>75</sup> Miller, Norbert (Hg.): *Kasperletheater für Erwachsene*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1978, S.425.

<sup>76</sup> Brauneck, Manfred: *Theaterlexikon 1*, 4. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2001, S. 522: Die Spielorte, meist Jahrmärkte, das spezifische Publikum (Kinder) und allseitige Verbreitung trugen zur starken Regionalisierung der hauptsächlich mündlich tradierten Kasperliaden bei.

europäischen Puppentheaters nach Ansicht eines beträchtlichen Teils der internationalen Forschung vom Narren (Fool) abstammen<sup>77</sup> und eben dieser Narr bereits im „alten Ägypten, Indien und Griechenland“ zu finden ist, „wo er einerseits als Talisman und andererseits als Sündenbock fungierte.“<sup>78</sup> Wie weit er hier tatsächlich von den Ursprüngen der Lustigen Figur spricht, wie es für mich von Interesse ist, oder ob er lediglich aufzeigt, dass es seit jeher in der Geschichte unterschiedliche Rollen gab, unter denen eine eher heiteren Charakters war, ist unklar. Ein Vorgänger des Kasperls in Österreich ist der Hanswurst. Dieser wiederum basiert offenbar auf der Figur des Harlekins. Der deutsche Theaterwissenschaftler Rudolf Münz (1931 – 2008) unterstreicht die Allgemeingültigkeit des Harlekin, indem er ihn als „Genius des Lebens überhaupt“<sup>79</sup> bezeichnet. Von den „Giullari“<sup>80</sup> abstammend, liegt eine seiner Besonderheiten in der Kommunikation mit dem Publikum, welche ohne Sprache funktionierte. Eine Verbindung zu den Zusehern fand er durch vertraute Gesten. Noch im Kasperl des 18. Jahrhundert in Wien erkennt Münz diese Funktion:

„Nun dreht Kasperl den Fuß auswärts, streckt seinen Kopf vorwärts, krümmt sich zusammen, macht einen Bockssprung, und siehe: da wird geklatscht und gelärmt, als wenn so eine elende Grimasse das größte Meisterstück des Witzes und der seltsamen Kunst und Laune wäre.“<sup>81</sup>

Es drängt sich die Frage auf, was das Wirkungsvolle an diesen Bewegungen darstellt. Eine Erklärung könnte darin liegen, dass die befreienden, unkonventionellen Bewegungen und Grimassen keiner Etikette entsprechen und somit eine Form der „Ausgelassenheit“ zeigen. Im Zuge der Recherche über die Ursprünge des Harlekins finden sich zudem weniger humorvolle Thesen. Eine hochproblematische Quelle aus der Zeit des Nationalsozialismus stellt das Werk *Pulcinella, Harlekin*,

<sup>77</sup> Jurkowski, Henryk: Narr-Nationalheld-Sozialrebell, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 61.

<sup>78</sup> Ebd., S. 62.

<sup>79</sup> Münz, Rudolf: Theatralität und Theater, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998, S. 60.

<sup>80</sup> Darunter versteht man „die Fahrenden“, Vgl. Münz, Rudolf: Theatralität und Theater, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998, S. 61.

<sup>81</sup> Münz, Rudolf: Theatralität und Theater, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998, S. 62.

*Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne* des deutschen Theaterwissenschaftlers und Funktionärs Herbert Hohenemser (1915 – 1992) dar. Einzig herausgreifen möchte ich daraus seine Behandlung der verschiedenen Dienertypen. So nennt er als weiteren Namen für die „nährische Dienerfigur (...) aus der Zeit des 17. Jahrhunderts“<sup>82</sup> den hauptsächlich aus der Provinz Bergamo in der italienischen Lombardei stammenden „Zanni“. Zanni ist ein Kosenamen für den italienischen männlichen Vornamen Giovanni, zu Deutsch Johann. Außerdem ist es eine Bezeichnung für eine lustige Figur in Italien, die unter den Namen Arlecchino oder Brighella vorkam. Später unterstreicht der russische Kunstwissenschaftler und Literat Aleksej Dizelegov in seinem Werk *Commedia dell'arte* aus dem Jahr 1958: Die Zanni „waren Bauern, und zwar, (...) entweder hoffnungslos dumme Tölpel (wie Arlecchino) oder aber schlaue Burschen, die allerlei (...) sehr boshafte Dinge im Schilde führten (wie Brighella)“<sup>83</sup> Demnach gab es für jede Gesellschaftsschicht einen vertretenden Dienertypus. Hohenemser untersucht das „Zusammenziehen aller Dienerrollen durch eine Schauspielerpersönlichkeit“<sup>84</sup> und erwähnt in diesem Zusammenhang den Harlekin. Konträr dazu meint er im Laufe des Buches, „unter den 49 Zanni-Namen ist der Name des Harlekin nicht zu finden; er ist zu dieser Zeit (...) noch nicht nach Italien gedrungen.“<sup>85</sup> Damit stützt er sich auf die Untersuchungen des deutschen Ex-Diplomaten und Autors Otto Driesen (1875 - 1943). Dessen Werk *Der Ursprung des Harlekin* stellt einen wesentlichen Beitrag im Zuge der Herkunftsgeschichte des Harlekins dar. Dabei geht gleich zu Anfang auf die Schwierigkeiten der Spurensuche des Harlekins ein indem er meint: „Der Ursprung des Harlekin liegt im tiefsten

<sup>82</sup> Hohenemser, Herbert: Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne, in: Niessen, C. (Hg.): Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Emsdetten, Lechte, 1940, S. 21.

<sup>83</sup> Dizelegov, Aleksej K.: *Commedia dell'arte*, Berlin, Henschel, 1958, S. 145.

<sup>84</sup> Hohenemser, Herbert: Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne, in: Niessen, C. (Hg.): Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Emsdetten, Lechte, 1940, S. 19.

<sup>85</sup> Ebd., S. 22.

Dunkel. Kein Zeuge bei der Geburt dieses rätselhaften Geschöpfes, (...), kein Bild, kein Denkmal – nichts.“<sup>86</sup> Sein Ziel ist es, für Aufklärung zu sorgen. So stellt er Überlegungen einer italienisch-deutschen Einflussnahme an und konstatiert schließlich, dass „der Harlekin der Komödie (...) kein anderer (ist) als der altfranzösische Teufel Herlekin.“<sup>87</sup> In diesem Zusammenhang ist erstmals von einem Teufel als Ursprung der Lustigen Figur die Rede. Diese „Herlekinleute“ sind bei Driesen „Leute des Fegefeuers, und viele von ihnen ziehen inmitten rotglühender Flammen dahin (...).“<sup>88</sup> In dem vom deutschen Germanisten und Literaturhistoriker Wolfgang Golther (1863 - 1945) verfassten *Handbuch der germanischen Mythologie* aus dem Jahr 1895 werden die Herlekinleute zwar ebenso als Geister, aber in friedlicher Form bezeichnet.<sup>89</sup> Dies unterstreicht Driesen mit der Aussage, dass das Geisterheer mit der Zeit an Furcht verloren hat und keine Gefahr mehr darstellt. Zudem hat sich aus der homogenen Masse des „wildes Heeres“<sup>90</sup> ein Einzelner herausgebildet. Er ist „nicht nur harmlos, sondern (er) hält alle Menschen, die sich vor ihm fürchten, für Narren. Um des zum Zeichen (sic!) nennt er sich Narrenbeißer.“<sup>91</sup> An diesem Punkt ist erstmals die Rede von einer einzelnen Person. Diese

---

<sup>86</sup> Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904.

<sup>87</sup> Driesen stellt fest, dass „die Pariser Bevölkerung (...) seit dem XIII. Jahrhundert eine ausgesprochene Vorliebe dafür (hat), e vor r durch a zu ersetzen, und zwar in betonter wie in unbetonter Silbe“ (S. 18) Dadurch wäre es möglich, dass sich aus dem Herlekin der Harlekin im französischen Sprachgebrauch entwickelt hat. Dies stellt also keinen italienischen Einfluss dar, sondern einen typischen Pariser Sprachgebrauch. Dies ist womöglich auch der Grund, weswegen sich verschiedene Schreibweisen finden, sowohl den Herlekin als auch den Harlekin, aber auch den Hellequin oder Herlequin.(S. 21) Driesen konstituiert aber: „das Wort Harlekin existiert in Frankreich unzweifelhaft vor dem Jahre 1100, d.h. wenigstens 450 Jahre vor der Geburt der Commedia dell'arte. (S. 22), Vgl. Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904, S. VIII, Vorwort.

<sup>88</sup> Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904, S. 30.

<sup>89</sup> Vgl. Golther, Wolfgang: Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1895.

<sup>90</sup> Darunter versteht Golther einen „Massenzug von Seelen, die ihre Strafe erhalten“. Vgl. Golther, Wolfgang: Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1895, S.284.

<sup>91</sup> Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904, S. 57.

stammt zwar von teufelsgleichen Gestalten ab, stellt aber keine Gefahr mehr dar. Der Begriff des Narren, der sich über andere Menschen lustig macht, wird formuliert. Dadurch entsteht ein Bild des „lustigen Teufels“.<sup>92</sup> Driesen erläutert dessen Charakteristika, die sich später durch sämtliche Formen der Lustigen Figur ziehen, wie folgt:

„a) ein grimassenhaft verzerrtes Gesicht und dessen stachelig-verstruwelte Umrahmung, b) die Frage ‚Steht sie mir gut, die Struwelfratze?‘, c) unaufhörliche, verschiedenartige, schnelle Bewegungen des an den Boden nicht gewöhnten Körpers, Bewegungen, die für das mittelalterliche Publikum die Hauptquelle der Komik dieses Luftdämons bilden.“<sup>93</sup>

Es werden das Grimassenschneiden und ungewöhnliche Aussehen, die direkte Anrede an das Publikum und schließlich die ungewöhnlichen Bewegungen, wie sie schon zu Beginn des Kapitels erwähnt wurden, angesprochen. Es lässt sich abschließend sagen, dass „der Harlekin unserer Tage (...) der zum komischen Menschen gewordene Teufel Herlekin des Mittelalters“<sup>94</sup> ist. So stellt sich die Frage, was von diesen benannten Ursprüngen des Harlekins als Vorgänger für sämtliche Formen der Lustigen Figur geblieben ist. Münz unterteilt dazu:

„Figuren wie Zanni, Pulcinella, (...) Bernadon, Kasperle, (...) repräsentierten aber zugleich auch die Welt des ‚Anderen‘, des ‚Jenseits‘, der ‚Unterwelt‘, des ‚Totenreiches‘, (...). Und dies unterscheidet sie prinzipiell (wenn auch durch die gemeinsame Zugehörigkeit zur ‚Lachkultur‘ gewissermaßen ‚Solidarität‘ besteht) von Figuren wie Hanswurst/Pickelhäring, (...), die diese ‚Jenseits‘-Beziehungen aufgegeben bzw. verloren haben, (...).“<sup>95</sup>

Eine weitere Referenz zur teuflischen Herkunft findet sich im Kostüm. Das älteste Kostüm war ein Trikot, auf das Fellfetzen aufgenäht waren, welche später, im Laufe der Jahre, zu farbigen Rhomben wurden. Das Wort

<sup>92</sup> Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904, S. 62.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Ebd., S.93.

<sup>95</sup> Münz, Rudolf: Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit, Berlin, Henschel, 1979, S. 234.

„Harlekin“ lässt sich vom italienischen „Arlecchino“ ableiten<sup>96</sup>, womit die komische Maske in der italienischen Komödie bezeichnet wird. Diese Maske wird manchmal mit dem Rest eines Teufelshorns dargestellt. Münz stellt bezugnehmend auf diese Dualität in einer Person fest: Er war

„Betrüger und Betrogener, Täter und Opfer, Schlauer und Dummer, Guter und Böser, (...)... aber auch Hanswurst und Eulenspiegel konnten – mit welchen Unterschieden auch immer – beides gleichermaßen und gleichzeitig sein; sie hatten Beziehungen zu ‚Himmel‘ und ‚Hölle‘, sie konnten auftreten als ‚Gespaltene/Zerrissene‘ und als ‚Doppelgänger‘. Sie waren MASKEN, und zwar noch einmal: in einer PERSON.“<sup>97</sup>

Diese Gespaltenheit und die damit verbundene Unsicherheit aufgrund des Unbekannten thematisiert er weiter:

„Sie waren Gestalten, von denen man nicht wußte (sic!), woher sie kommen, noch wohin sie gehen; oft gaben sie vor, besondere Beziehungen nach ‚Oben‘ oder ‚Unten‘ zu haben; offenbar gehörten sie zu einem ‚Außen‘, zu einer ‚anderen‘ Welt. Der Vorwurf des Aufklärers: ‚Sie haben kein Vorbild in der Natur‘ traf den Kern des Phänomens“<sup>98</sup>

Es ist zu hinterfragen, ob es eine Dualität des Menschen gibt, die jeder in sich trägt und die den Reiz des Spektakels ausmacht. Der Lustigen Figur war es möglich und erlaubt, negative Seiten auszutragen und Dinge anzusprechen, die in geordneten Verhältnissen tabu waren. Demnach konnte das Publikum seine guten und auch seine schlechten Seiten auf die Bühne projizieren, die Konsequenzen blieben aber aus. Womöglich erlangte sie deshalb große Beliebtheit. In diesem Zusammenhang sei hier nochmals das zentrale Werk für den Wiener Kasperl, Felix Saltens *Wurstelprater*<sup>99</sup> erwähnt. Darin beschreibt er den „Wurstel“, wie er in Wien auch genannt wurde, im Zuge der Darstellung einer Kasperlaufführung der damaligen Zeit. Dabei handelt es sich um einen Kasperl und seine Frau, die sich küssen und lustig mit einem Hammer herumschlagen. Da beide

<sup>96</sup> Vgl. Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904, S.1/Einleitung.

<sup>97</sup> Münz, Rudolf: Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit, Berlin, Henschel, 1979, S. 149.

<sup>98</sup> Ebd., S. 150

<sup>99</sup> Salten, Felix: Wurstelprater, Wien (u.a.), Rosenbaum, 1912.



aber ungeschickt sind, treffen sie nicht immer das gewünschte Ziel und „da trifft er sie auf den Kopf, da liegt sie nun und ist mausetot. Kasperl schüttelt sie, horcht zu ihrer Brust, dann weint er – sie ist ganz tot.“<sup>100</sup> Nach seiner Tat ist Kasperl verwundert und holt den Totenbeschauer. Als er die Vorgehensweise der Tat demonstrieren will, schlägt er in seiner Ungeschicktheit auch diesen nieder. Während seiner Ratlosigkeit über die weitere Vorgehensweise trifft er auf einen vorbeiziehenden Juden und kommt auf die Idee, diesem die Leichen zu verkaufen. Als der Jude den Preis verhandeln will, wird der Kasperl wütend und schlägt ein drittes Mal zu. So wird er innerhalb kurzer Zeit zum Dreifachmörder. Im letzten Fall allerdings nicht aus Ungeschicktheit, sondern aus Gram. Ein „Teufel mit roter, langer Zunge und schwarzen Hörnern“<sup>101</sup> erscheint und „schon hat ihn der Luzifer beim Krawattel, da erscheint ein Engel und rettet ihn.“<sup>102</sup> Seine Frau erwacht zum Leben, die beiden holen sich einen lebendigen Hasen, erfreuen sich daran und das Publikum lacht und applaudiert. „Er brächte es auch nicht über sich, ein schreckliches Mord- und Spektakelstück einmal schlecht endigen zu lassen. Nein. Das darf er seinem Publikum wirklich nicht antun.“<sup>103</sup>

In diesem Beispiel werden einige wichtige Punkte angesprochen. Zum einen ist der Kasperl ein erwachsener Mann, der mit seiner Frau öffentlich Zärtlichkeiten austauscht. Dies stellt einen Unterschied zum heutigen Kindertheater dar. Des Weiteren ist seine Ungeschicktheit und Tollpatschigkeit ein Thema und reicht so weit, dass er mehrere Menschen ermordet. Der Hang zum Übertreiben wird also hier auch demonstriert. Die Konsequenzen bleiben aus und er widersetzt sich sogar dem Recht in Form des Totenbeschauers. Im Jahre 1912 und somit in der Zeit des Antisemitismus in Wien stellten die Juden ein Feindbild der Wiener

---

<sup>100</sup> Mattl, Siegfried (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater, Wien, Promedia Dr.-u.Verl.-Ges, 2004, S. 118.

<sup>101</sup> Ebd., S. 120.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ebd., S. 123.

Bevölkerung dar. Im Aufsatz „Antisemitismus 1900-1938“ stellt der Politikwissenschaftler Albert Lichtblau (geb. 1954) fest: „Für die jüdische Bevölkerung war der Erfolg der Antisemiten erschütternd und zutiefst ernüchternd. (...)“<sup>104</sup> So „waren die antijüdischen Angriffe in einer Art und Weise in den Vordergrund gerückt, wie dies in den Jahren davor unvorstellbar gewesen wäre.“<sup>105</sup> Im Stück tötet Kasperl einen Juden, als dieser vorbeikommt. Der Grund dafür liegt vermutlich in Kasperls antisemitisch orientierter Boshaftigkeit. Verursacht wurde diese durch die Handelsfreudigkeit und Schlaueheit des Juden. Als weiteren Punkt werden die Verbindungen zu Himmel und Hölle gezeigt. Wie ein *deus ex machina* tauchen sowohl der Teufel als auch ein Engel auf und beraten über das Schicksal des Kasperls. Die Lösung ist banal und wird sehr einfach herbeigeführt. Kasperl wird nicht bestraft und seine Frau erwacht zum Leben. Der Ursprungszustand scheint damit wieder hergestellt. Damit wird die Schwere der Tat nicht kommentiert sondern übergangen. Der Zuschauer erfährt, dass es für den Kasperl, unabhängig von seinen Vergehen, keine Konsequenzen gibt. Zur Festigung der Ordnung und womöglich auch als Ablenkung für das Publikum wird ein lebendiges Tier auf die Bühne gebracht. Dadurch verlagert sich der Fokus, und die Verzückung darüber steht im Vordergrund. Die Brutalität wird weggelacht und die Tat übersehen. Es bleibt zu vermuten, dass hier ein unterdrückter Wunsch des Menschen zu Tage kommt, dessen dunkler Seite freien Lauf zu lassen und negativen Gefühlen nachzugehen. Hier wird die Ventilfunktion des Kasperlstückes deutlich. Dabei dient Kasperl als Stellvertreter für das Ausleben der eigenen Gelüste. Parallel dazu wirkt es skurril, dass die Geschichte in Saltens Buch illustriert wurde von wunderbaren Originalaufnahmen des österreichischen Juristen und

---

<sup>104</sup> Lichtblau, Albert: Antisemitismus 1900-1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte, in: Stern, Frank: Wien und die jüdische Erfahrung. 1900-1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus. Wien (u.a.), Böhlau, 2009, S.39.

<sup>105</sup> Ebd.

Fotografen Emil Mayer (1871 – 1938). Zu sehen sind kleine Kinder in weißen Kleidchen, die gebannt auf den Bänken stehen um genug zu sehen, dicht gedrängte Knaben und junge Mädchen, die mit hübschen Gewändern, Hüten und Kappen vom Stück gebannt sind und mitlachen. Ausgehend vom Inhalt des Stücks und abgesehen von den Fotografien scheint das Stück für Erwachsene geschrieben worden zu sein. Diese Bilder allerdings stehen im Gegensatz dazu und erwecken den Eindruck des Theaters für Kinder. In dem Aufsatz „Hanswurst, Bernadon, Kasperl und Staberl“, erschienen in seinem 1996 erschienenen Werk *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*<sup>106</sup> geht der Wiener Germanist Johann Sonnleitner (geboren 1958) der Frage nach der Publikumsstruktur im Wien des 18. Jahrhunderts nach. Dabei zitiert er den österreichischen Theaterhistoriker Otto Rommel (1880 – 1965) aus dessen Werk *Die Alt-Wiener Volkskomödie* aus dem Jahre 1952, welcher meint:

„(...) es macht die Besonderheit des Alt-Wiener Volkstheaters aus, daß (sic!) sich von den Tagen des Wienerischen Hanswurst bis auf die Zeit des späten Nestroy in den Volkstheatern Abend für Abend eine wohl ausgewogene Auslese aus allen Schichten der Bevölkerung zu gemeinsamem Genießen zusammenfand. Da saßen neben ‚einfachen Leuten‘ die Männer und Frauen des gebildeten Bürgertums, und selten fehlten in den Logen die Vertreter der ‚ersten Gesellschaft‘; ja auch des regierenden Hauses. (...) Den Grundstock der Zuhörer aber, das Stammpublikum, bildete doch ‚das Volk‘: Handwerker, kleine Kaufleute, Arbeiter und Angestellte jeder Art, die sich (...) den regelmäßigen Besuch der Vorstadttheater gestatten konnten (...).“<sup>107</sup>

Sonnleitner stellt die Aussage Rommels in Frage und hegt Zweifel, ob die Theater wirklich von „allen sozialen Schichten“<sup>108</sup> besucht wurden. Die Identifikation für das einfache Volk war durch die Pöbelhaftigkeit und die Zoten, sexuell konnotierte Witze, gegeben, was dafür spricht, eher ein Theater für die breite Masse gewesen zu sein. Dem gegenüber stehen

<sup>106</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 336.

<sup>107</sup> Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien, Schroll, 1952, S. 19.

<sup>108</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 336.

Aufzeichnungen, dass Stranitzky, der Schöpfer und Schauspieler des Hanswurst, „1714 vor dem Kaiserpaar ‚in polchinell‘ (...) spielte.“<sup>109</sup> Auf Stranitzky wird im nächsten Teil des Kapitels näher eingegangen. Ich vermute, dass diese Diskrepanz daher kommt, dass die Schauspieler der Alt-Wiener Volkskomödie ursprünglich herumzogen und keinen festen Spielort hatten. So waren sie zugänglicher für das einfache Volk. Ab „1712 fanden die deutschen Komödianten im Kärntnertortheater eine dauernde Bleibe“.<sup>110</sup> Bald „erfreute sich der Publikumsmagnet Stranitzky einer exzellenten Reputation und erhielt immer wieder problemlos die beantragten Spielgenehmigungen bis zu seinem Tode im Jahre 1726.“<sup>111</sup> Dies unterstreicht dessen großen Erfolg. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Lektüre Otto Rommels mit einer gewissen Distanz zu betrachten ist. Münz mahnt ebenso zur Distanzierung und meint: „Die Autorität von Otto Rommels imponierendem Lebenswerk hat hier lange den Erkenntnisfortschritt behindert, und erst in jüngster Zeit hat man begonnen, sich behutsam und respektvoll von dieser Autorität zu lösen.“<sup>112</sup> Als Grund dafür nennt er unter anderem die „vom Welttheater isolierte Sicht der Alt-Wiener Volkskomödie als Phänomen an sich und in sich“.<sup>113</sup>

### **2.3 Vom Schauspieler zur Puppe - Der Wiener Wurstel**

Das folgende Kapitel behandelt die Entwicklung der Lustigen Figur in Österreich mit Schwerpunkt auf Wien bis zur Entstehung des Kasperls. Sonnleitner behauptet „die lustige Figur der Wiener Komödie nahm ihren

---

<sup>109</sup> La Speranza, Marcello: Prater-Kaleidoskop, Wien, Picus-Verlag, 1997, S. 37.

<sup>110</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 338.

<sup>111</sup> Ebd., S. 339.

<sup>112</sup> Münz, Rudolf: Theatralität und Theater, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998, S. 232.

<sup>113</sup> Ebd.

Ausgang von Stranitzkys Kreation des Hanswurst (...).“<sup>114</sup> Diese These findet sich auch an anderen Stellen. Das kommt daher, dass ab Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Wandertruppe „Teutsche Comoedianten“ unter der Leitung Stranitzkys in Wien sesshaft wurde. Davor waren die Lustigen Figuren nur auf fahrenden Bühnen zu bewundern. Der Grazer Schauspieler und spätere Direktor des Kärntnertortheaters Josef Anton Stranitzky (1676 - 1726), welcher auch als Begründer der Wiener Volkskomödie gilt, feierte seine Erfolge als Hanswurst ab 1712 am Wiener Kärntnertortheater.<sup>115</sup> Das im heutigen ersten Wiener Gemeindebezirk situierte Theater wurde 1709 eröffnet und galt als wichtigstes Theater der damaligen Zeit neben dem Leopoldstädtertheater, welches 1781 in der damaligen Wiener Vorstadt, wo sich heute der zweite Wiener Gemeindebezirk und der Prater befinden, eröffnet wurde. 1787 kam das Theater an der Wieden im vierten Wiener Gemeindebezirk hinzu, welches nicht zu verwechseln ist mit dem 1801 eröffneten Theater an der Wien. Dieses befindet sich zwar in unmittelbarer Nähe, aber an einem anderen Standort. 1788 folgte die Eröffnung des im heutigen achten Wiener Gemeindebezirk angesiedelten Theater in der Josefstadt. Von den genannten Theatern wird dieses als einziges in seiner ursprünglichen Form, abgesehen von baulichen Erweiterungen, bespielt. Die letzten drei genannten Theater, Leopoldstädtertheater, Theater an der Wieden und Theater in der Josefstadt zählten zu den Wiener Vorstadttheatern, da sie sich außerhalb der damaligen Stadtmauer befanden. Außerdem waren sie im Gegensatz zum Kärntnertortheater in privatem Besitz. Stranitzky wurde „1676 vermutlich in Graz“<sup>116</sup> geboren und war nach Müller-Kampel als

---

<sup>114</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 334.

<sup>115</sup> Vgl. Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

<sup>116</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 338.

„Wanderschauspieler, Prinzipal, Zahnarzt und Weinhändler“<sup>117</sup> bekannt. Müller-Kampels Meinung nach ist „(...) Stranitzky freilich nicht als genuiner Schöpfer der Figur anzusehen, griff er bei der Verfertigung der Figur doch auf die Lustigen Figuren der Englischen Komödianten, des Jesuitentheaters, vermutlich auch der Commedia dell'arte (...) zurück“.<sup>118</sup> Sonnleitner unterstreicht diese These und meint, „der Hanswurst ist zwar keine Erfindung Stranitzkys, aber dieser hat ihm durch das Kostüm und die mimischen Eigenarten ein unverwechselbares Gepräge gegeben.“<sup>119</sup> Also gilt er nicht als Schöpfer der Lustigen Figur, jedoch verbesserte er die spezielle Figur des Hanswursts und machte sie in Wien bekannt. Dabei änderten sich das Aussehen und die Herkunft des Hanswursts in den verschiedenen Szenen nicht. Er stammt aus Salzburg und ist von Beruf Sau- und Krautschneider. Die Haare trägt er an der Schädeldecke zu einem Knoten gebunden, was nach Sonnleitner als Insigne für seinen Beruf steht.<sup>120</sup> Im Gesicht trägt er einen Vollbart. Kafka zufolge ist er ausgestattet mit einem „grünen Spitzhut, einer Narrenkrause, mit einer roten Jacke und gelben Hose“.<sup>121</sup> Er trumps mit Schlagfertigkeit und Witz auf, handelt stets mit Hausverstand und gilt als Diener eines Herrn als Stellvertreter des niederen, einfachen Volkes. Nach Jurkowski lautet sein Vorsatz „besser niedrig überleben als hoch hängen“.<sup>122</sup> Kafka unterstreicht ein wichtiges Kennzeichen des Theaters der Lustigen Figur und nennt das extemporierte Stegreifspiel.<sup>123</sup> Dabei gibt es keinen

---

<sup>117</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, S. 10, Einleitung.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 340.

<sup>120</sup> Ebd., S. 341.

<sup>121</sup> Vgl. Kafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

<sup>122</sup> Jurkowski, Henryk: Narr-Nationalheld-Sozialrebell, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 67.

<sup>123</sup> Vgl. Kafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006, S. 3

schriftlich fixierten Text, sondern lediglich sogenannte „Fahrpläne“.<sup>124</sup> Bei diesen sind nur die Auf- und Abgänge, sowie der Ablauf in Stichworten fixiert. Im Zuge der Aufführung hatten die Schauspieler somit genug Freiraum für Ideen und die Möglichkeit, auf Zurufe des Publikums einzugehen. Auch tagesaktuelle Ereignisse wurden integriert. Die Kostüme und dargestellten Figuren waren stets dieselben und auch durch Gestik und Kostüm konnten die Schauspieler einen Wiedererkennungswert beim Publikum erzielen. Sie wurden zu sogenannten „Typen“. Aus diesem Grund bezeichnet man diese Form des Spielens als „Typenkomödie“<sup>125</sup>. Die Gagen wurden je nach Aufwand ausbezahlt. Für Sonderleistungen im artistischen oder akrobatischen Bereich gab es Zuschläge. Nach Sonnleitner erhielt der Schauspieler Felix von Kurz, welcher berühmt wurde durch seine Darstellung des Bernadon, eines weiteren Nachfolgers und Konkurrenten des Hanswurst neben dem Kasperl und Staberl, für einen Flug durch die Luft und einen Sprung ins Wasser jeweils 1 Gulden, für zwei Ohrfeigen 1 Gulden und 8 Kreuzer und für einen Fußtritt 34 Kreuzer.<sup>126</sup> Krafka bietet dazu einen Vergleich an und meint „1 Mahlzeit kostete 2 Gulden“.<sup>127</sup>

Parallel zum Volkstheater entwickelte sich bekanntermaßen die Regeldramatik, eine konträre Theaterform zum extemporierten Stegreifspiel.<sup>128</sup> Deren Vertretern, allen voran der deutsche Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), war die „unersättliche Freß-, Sauf- und Liebeslust des Hanswurst ebenso ein

---

<sup>124</sup> Vgl. Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

<sup>125</sup> Weiterführende Literatur findet sich bei: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon 1, 4. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2001, S. 1148.

<sup>126</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 346.

<sup>127</sup> Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006, S. 2.

<sup>128</sup> Ebd., S. 3.

Schreckbild wie die unbegrenzte Verwandlungsfähigkeit der Lustigen Figur.“<sup>129</sup> Die Möglichkeit der vielen Charaktere auf einer Bühne sowie die vielen Überraschungen waren nicht gern gesehen. Es entstand die Forderung nach schriftlich fixierten Texten mit logischen, vernünftigen Handlungsabläufen. Zudem drängte sich der Wunsch nach ernsthafteren Themen und mehr Tragödien auf. Unterstützung fand Gottsched bei der Neuberschen Truppe, einer Gruppe unter der Leitung der deutschen Schauspielerin Friederike Caroline Neuber (1697 - 1760). Gemeinsam wurde das extemporierte Stegreifspiel mit seiner Lustigen Figur boykottiert und 1737 der Harlekin schließlich öffentlich von der Bühne verbannt. Enno Podelhl (geb. 1944) nennt in seinem Aufsatz „Der unzeitgemäße Narr“, erschienen in Olaf Bernstengels (geb. 1952) *Die Gattung leidet tausend Varietäten* aus dem Jahr 1994, vier Aspekte, die der Lustigen Figur vorgeworfen wurden:

- „1. Sie frönt ausgelassen allen leiblichen Bedürfnissen und Trieben und akzeptiert keine moralischen Grenzen.
2. Sie ist widersinnig, unberechenbar, will sich nicht auf einen festen Text festlegen (extemporieren!) und steht für das ‚unregelmäßige‘ Theater.
3. Sie verführt Kinder und Jugendliche.
4. Sie verleitet zur Zeitvergeudung, hält von der Arbeit ab, bewirkt Produktionsausfälle.“<sup>130</sup>

Zu der Zeit der sogenannten Verbannung des Hanswursts war Stranitzky bereits gestorben. Sein offizieller Nachfolger, der österreichische Schauspieler Gottfried Prehauser (1699 - 1769), war auch ein Bekannter Gottscheds und feierte bis zu seinem Tod zuerst in Salzburg, anschließend in Wien Erfolge als Hanswurst. Seine „urbanere, verfeinerte“<sup>131</sup> Darstellung des Hanswurst vereinte beide Stile, sowohl

<sup>129</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 335.

<sup>130</sup> Podelhl, Enno: Der unzeitgemäße Narr, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 80.

<sup>131</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 347.



Stegreifspiel als auch Regeldramatik. Krafka findet dafür die Bezeichnung „hanswurstisierte Regeldramatik“.<sup>132</sup> Dies zeigt auf, dass beide Stile nebeneinander funktionierten, wenn auch die Lustige Figur sich vom „derb-deftigen Sauf- und Raufbold, Sexprotz und bramarbasierend-extemporierenden Feigling bis hin zum Diener in der ‚Regeldramatik‘ mit hanswurstischen Zügen“<sup>133</sup> entwickelte. Ernsthafte Konkurrenz bekam Prehauser von Johann Joseph Felix von Kurz (1717 - 1784). Dieser gilt auch als Nachfolger des Hanswurst und Erfinder des Bernadon. Sonnleitner dazu: „Schauspieler und Figurentyp wurden von der Öffentlichkeit derart miteinander identifiziert, daß (sic!) er sich den Doppelnamen Kurz-Bernadon zulegte.“<sup>134</sup> Der österreichische Theaterwissenschaftler Ulf Birbaumer (geb. 1939) verfasste 1969 eine Dissertation zum Thema *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernadon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernadoniade*<sup>135</sup> und meint darin: „Kurz ist es zuzuschreiben, daß (sic!) um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien ‚eine Zeit des schrankenlosen mimischen Theaters‘ ausgebrochen ist.“<sup>136</sup> Im Gegensatz zum Hanswurst war die Rolle des Bernadon geprägt von vielen Kostüm-, Rollen- und sogar Geschlechterwechseln. Dazu Birbaumer im Vorwort seiner Dissertation:

„Die vorliegende Arbeit versucht nachzuweisen, daß (sic!) die Bernadon-Rolle nicht als stehende Maske wie Hanswurst verstanden werden darf, sondern daß Kurz den Namen Bernadon nur als ‚Markenzeichen‘ für eine

---

<sup>132</sup> Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006, S. 4

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 348.

<sup>135</sup> Birbaumer, Ulf: *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernadon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernadoniade*, Dissertation an der Universität Wien, Betreuer: Prof. Dietrich, 1969.

<sup>136</sup> Ebd., S. 456.

schillernde Vielfalt von Rollen gewählt hat, die er jeweils bis zur mimischen Selbstentäußerung ausfüllte.“<sup>137</sup>

Im weiteren Verlauf unterstreicht er:

„Wohl spielt Kurz in den ersten Jahren (...) diesen Typus und behält auch den Rollennamen Bernadon bei, doch kann im Laufe der Entwicklung von einer stehenden Maske des Bernadon keine Rede sein. Darin unterscheidet sich Kurz-Bernadon grundlegend von seinem Lehrmeister Prehauser-Hanswurst (...)“<sup>138</sup>

Auch bei Urbach findet sich ein Beleg für die Wandlungsfähigkeit des Bernadon, wenn er meint:

„Aber Bernadon konnte bald verschieden alt sein. Bernadon wechselt die Lebensalter wie die Kostüme. Und mit den Kostümen wechselt er die Geschlechter. Er ist durch kein typisches Gewand, das ihn als lustige Person ausweise, beschränkt. Bernadon kann alles tun und alles sein. In einem Spiel verwandelt er sich fünfundzwanzigmal.“<sup>139</sup>

Neben dem Bernadon sei schließlich noch als Nachfolger des Hanswurst der Volksschauspieler Johann Josef La Roche (1745 - 1806) zu erwähnen.<sup>140</sup> La Roche spielte ab 1781 im Leopoldstädtertheater eine Figur mit Namen „Kasperl“ in Stücken, die nach Rommel „für ihn und um ihn herum geschrieben waren.“<sup>141</sup> Der österreichische Theaterwissenschaftler Otto G. Schindler (1941 – 2008) dazu:

„Als ‚letzter Wiener Volksnarr‘ begründet Laroche den späteren Ruf dieser Bühne (Anm.: des ersten Vorstadttheaters) als ‚Lachtheater Europas‘ (Rommel); und obwohl sein Kasperl heute nur mehr im Puppentheater unserer Kinder weiterlebt, ist er das wichtigste Bindeglied zwischen den

---

<sup>137</sup> Birbaumer, Ulf: Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernadon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernadoniade, Dissertation an der Universität Wien, Betreuer: Prof. Dietrich, 1969, S. 5.

<sup>138</sup> Ebd., S. 406.

<sup>139</sup> Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen, Wien/München, Jugend und Volk, 1973, S. 42.

<sup>140</sup> Dieser Name findet sich in unterschiedlichen Schreibweisen. Rommel und La Speranza verwenden die zusammengesetzte Form „Laroche“, im Gegensatz zum „La Roche“ bei Müller-Kampel und Krafka.

<sup>141</sup> Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, Schroll, 1952, S. 431.

Typenkomödien der Kärntnertor-Zeit und der Wiener Volkskomödie von Raimund und Nestroy<sup>142</sup>

Rommel bezeichnet ihn als den „Schauspieler, der die Figur des ‚Wiener Kasperl‘ schuf und sie zum unsterblichen Typus machte.“<sup>143</sup> Zwar weist Müller-Kampel „Kasperl-Figuren bereits seit den 1730er Jahren“<sup>144</sup> nach, aber erst durch die Figur des Kasperl-La Roche, wie er bezeichnet wurde, erlangte er so großen Erfolg beim Wiener Publikum, dass das Leopoldstädtertheater umgangssprachlich „Kasperl-Theater“ genannt wurde. Bald wurde der Eintrittspreis des Theaters, eine 34 Kreuzer-Münze, kurz „ein Kasperl“ genannt.<sup>145</sup> Um es mit Rommel auszudrücken, war dieser Kasperl, „der sich (...) unter allgemeiner Zustimmung als der wiedergeborene Hanswurst vorstellte, (...) definitiv der letzte Vertreter dieser Frühform der Wiener Bühnenkomik.“<sup>146</sup> Hierbei handelte es sich noch um eine Theaterform für Erwachsene. Wie es zur Etablierung der Kasperlfigur auf der Puppenbühne und im Kindertheater kam, werde ich im Folgenden erläutern.

## 2.4 Pädagogisiertes Prinzip

Die Figur des Kasperls von La Roche schien im Gegensatz zum Hanswurst domestiziert und war längst nicht mehr von so großer Derb- und Grobheit geprägt. Selbst die Namen der weiteren Lustigen Figuren wurden verniedlicht. So hießen „die komischen Diener des Wiener

---

<sup>142</sup> Schindler, Otto G.: Stegreifburlesken der Wanderbühne: Szenare der Schulz-Menningerschen Schauspielertruppe, nach Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, St. Ingbert, Röhrig Verlag, 1990, S. 9.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, S. 13.

<sup>145</sup> Vgl. Ebd., S. 13.

<sup>146</sup> Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, Schroll, 1952, S. 380.

Unterhaltungstheaters fortan Jackerl, Kratzerl, Lipperl (...).<sup>147</sup> Nach dem Tod von La Roche im Jahre 1806 kam es zum Rückzug der Lustigen Figur von der Schauspielbühne. In diesem Punkt sind sich die Autoren Müller-Kampel, Otto Rommel und Elke Krafka einig - dieser Zeitpunkt markiert zugleich das Ende des Kasperls im Personentheater und leitet, wie es Krafka nennt, „schlussendlich die Entwicklung der ‚Lustigen Figur‘ vom Schau- zum Puppenspiel im 19. Jahrhundert ein.“<sup>148</sup> Anfangs war die Figur noch für Erwachsene konzipiert, sukzessive kam es zu einer Entsexualisierung. Der Kasperl wurde „entzaubert und verharmlost“<sup>149</sup> und veränderte sich langsam vom „männlichen Mimen voller Saft und Kraft“<sup>150</sup> zum Buben, sowie vom „personifizierten Lebensprinzip zum pädagogisierten Lebenstraining.“<sup>151</sup> Die Derbheit auf der Bühne verschwand, sodass der Kasperl „stubenrein“ und gesellschaftsfähig wurde. Sonnleitner dazu: „Seine Sexualkomik ist zurückgedrängt, die Fäkalkomik fast eliminiert, er ist stubenrein, und seine Späße sind damit tolerabel geworden.“<sup>152</sup>

Als wichtiger Vertreter dieser Entwicklung gilt der deutsche Hofbeamte, Zeichner und Komponist Franz Graf von Pocci (1807 - 1876). Er kreierte auf Bitte des Marionettenspielers Joseph Leonhard Schmid (1821-1912) den Kasperl Larifari. Dieser war wohl kritisch, jedoch dank Pocci salonfähig und galt als „neue Identifikationsfigur für Kinder.“<sup>153</sup> Der

<sup>147</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, S. 188.

<sup>148</sup> Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

<sup>149</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, S. 187.

<sup>150</sup> Ebd., S. 188.

<sup>151</sup> Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

<sup>152</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 364.

<sup>153</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003.

Ausdruck Larifari steht im deutschen Sprachgebrauch für ein sinnloses Gerede oder ein leeres Geschwätz. Schmid wandte sich laut Müller-Kampel 1858 deshalb an Pocci, weil er den Eltern die Möglichkeit geben wollte, den Kindern Unterhaltung zu bieten, jedoch die Moral und die Erziehung nicht außer Acht zu lassen. Die 50 Stücke, auch Kasperliaden genannt, die während dieser Zusammenarbeit entstanden, lehnten sich an die „süddeutsch-österreichische Tradition“<sup>154</sup> und zielten darauf ab, die Kinder in ihren Werten zu stärken. So wurde der Kasperl immer mehr zur pädagogisierten Erzieherfigur. Im späten 18. und 19. Jahrhundert wurde die Sprachrohrfunktion der Figur für politische und propagandistische Zwecke genutzt und entfremdet. Die verschiedenen politischen Lager fanden darin eine Möglichkeit, deren politische Parolen und Ideologien zu verbreiten. Beispielsweise war der sogenannte „rote Kasperl“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein „Vertreter des Proletariats, der Arbeiterklasse“.<sup>155</sup> Er bekam parteigetreue Eigenschaften und Weltanschauungen eingeschrieben. Während der NS-Zeit war der Kasperl für die Nationalsozialisten eine Möglichkeit, antisemitische Einstellungen zu verbreiten. Wie in Kapitel 2.2 dargestellt wurde, verprügelt der Kasperl bereits 1912 bei Felix Salten im Prater kein Krokodil, sondern einen vorbeikommenden und völlig unschuldigen Juden.<sup>156</sup> Auffällig dabei scheint mir, dass kein Beleg für eine Reaktion im Publikum darin zu finden ist. Somit drängt sich die Idee des alltäglichen Antisemitismus auf. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und dem Zusammenbruch des Deutschen Reiches versuchten die Puppenspieler die Figur von den politischen Aktivitäten zu befreien. Der Kasperl wurde pädagogisch reformiert und „wird (...) vom Mann zum Kind zurückgestuft“<sup>157</sup>. Ebenso wurde sein Äußeres verniedlicht. Er hat bis heute ein breites, freundliches

---

<sup>154</sup> Ebd., S. 189.

<sup>155</sup> Minuth, Johannes: Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte, Frankfurt am Main, Puppen&Masken-Verlag, 1996, S. 119.

<sup>156</sup> Vgl. Salten, Felix: Wurstelprater, Wien (u.a.), Rosenbaum, 1912, S. 119.

<sup>157</sup> Minuth, Johannes: Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte, Frankfurt am Main, Puppen&Masken-Verlag, 1996, S. 84.

Lachen und lachende Augen. Einzig die große Nase und an mancher Stelle das vorgezogene Kinn sind noch erhalten. Müller-Kampel dazu:

„Am Ende der Figurengeschichte hat Kasperl sich somit in das Gegenteil dessen verkehrt, worin Hanswurst bestanden hatte: Der Mann von fabelhafter Virilität ist zum geschlechtslosen Kind geworden, und immer jüngere Kinder bilden nunmehr sein Publikum.“<sup>158</sup>

Die Gefräßigkeit zügelte sich und der Kasperl verspeist heute anstatt sämtlicher Fleischsorten und Alkohol lieber den Gugelhupf, eine traditionelle Wiener Süßspeise, seiner Großmutter. Die deutsche Germanistin Ingrid Ramm-Bonwitt dazu:

„Im 20. Jahrhundert wurde aus dem trinklustigen Kasper mit seinem rebellischen Geist ein strahlender Kasper, ein hilfsbereiter Junge mit viel Herz und Lebensfreude, ein pädagogisch einwandfreies Vorbild für die Kinder.“<sup>159</sup>

Nach dieser Erläuterung der Entwicklung der Kasperlfigur vom Schauspieler zur Handpuppe, sowie vom Mann zum Kind, lässt sich eine Erklärung der anfangs gestellten Frage erkennen. Darin war unklar, weswegen die bei Kindern der Gegenwart beliebte Handpuppe keine Eltern hat und bei der Großmutter lebt. Die erste Vermutung drängt sich auf, dass der Grund dafür in der Tatsache liegt, dass der Ursprung der Figur keine Kinderfigur, sondern die eines erwachsenen Mannes zeigt. Dem zufolge wäre die anfangs gestellte Frage nach den ordentlichen Familienverhältnissen und dem Fehlen der Eltern irrelevant. Als Abschluss dieses Kapitels möchte ich auf die Bedeutung der Lustigen Figur eingehen und deren Grundzüge zusammenfassen.

---

<sup>158</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, S. 190.

<sup>159</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 157.

## 2.5 Bedeutung der Lustigen Figur

Es gibt mehrere Bezeichnungen für den Spaßmacher. Am häufigsten taucht der Name „Lustige Figur“ auf, auch wenn sie per se eigentlich nicht lustig ist, sondern eher durch Tollpatschigkeit und Dummheit in daraus resultierende komische Situationen gerät. So liest man bei Ramm-Bonwitt von einer „Komischen Figur“<sup>160</sup> und bei Schindler wird vom „Narren“<sup>161</sup> gesprochen. Sonnleitner bevorzugt den Begriff der „Lustigen Figur“: „Die lustige Figur der Wiener Komödie nahm ihren Ausgang von Stranitzkys Kreation des Hanswurst (...).<sup>162</sup> Zum Zwecke der Einfachheit sei hier festgehalten, dass ich im Zuge meiner Arbeit den am häufigsten gebrauchten Begriff „Lustige Figur“ gewählt habe. Fakt ist, dass es von unserer Lustigen Figur viele verschiedene Versionen gibt, je nach Herkunft und Entwicklungsgeschichte trägt sie unterschiedliche Namen und Kleider. Allerdings kommen auch – sowohl im Figurentheater als auch im Schauspiel – Gemeinsamkeiten vor. Diese möchte ich in diesem Kapitel aufzeigen.

Als erste sei der Sieg über den Tod erwähnt. So besitzt die Lustige Figur die überlebensgroße Fähigkeit, sämtliche Sorgen „wegzulachen“ und gilt dadurch als „personifiziertes Lebensprinzip“.<sup>163</sup> Darin „bot er (Anm.: der Narr) Anlaß zu einem befreienden Lachen – auch im Sinne des Freisetzens schöpferischer Kräfte. Diesem Gelächter kam im sozialen

---

<sup>160</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 4. Pulcinella, Kasper & Co. Eine multikulturelle Puppenposse, Frankfurt am Main, Nold, 1997, S. 7.

<sup>161</sup> Vgl. Schindler, Otto: Von Arlecchino zu Kasperl – Commedia dell’Arte in Österreich, in: Plaschka, R. (Hg.): Zentraleuropa-Studien, Band 5, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1999, S. 588.

<sup>162</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 334.

<sup>163</sup> Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

Leben eine Ventilfunktion zu“ meint Jurkowski.<sup>164</sup> Münz erwähnt im Zuge seines Werkes *Theatralität und Theater*:

„Lachen = Ausdruck des Menschlichen schlechthin; = lebensspendend und lebensfördernd (in der modernen Medizin wurde nachgewiesen, daß eine Minute Lachen 45 Minuten körperlicher Gymnastik/Bewegung entspricht) und damit ‚todüberwindend‘“<sup>165</sup>

Lachen hat also, ebenso wie das Weinen im Zuge der Tragödie, eine reinigende Wirkung. In meinen Augen hat das Lachen noch mehr Bedeutung, da es zusätzlich zur Empathie Mut erfordert. In einer traurigen Situation schickt es sich nicht, „unempathisch“ zu reagieren. Sich schallendem Gelächter aufgrund einer lustigen Begebenheit hinzugeben – wie auch immer man diese definiert, ob es sich nun um eine freundliche Art des Humors handelt oder doch um den Ursprung des Witzes schlechthin, die Schadenfreude – erfordert Selbstbewusstsein und Mut. Neben dem Lachen als befreiendes Ventil ist eine weitere Gemeinsamkeit der Lustigen Figur das Offenbaren und Ausleben sämtlicher menschlicher Stoffwechselforgänge. Münz dazu:

„Indem er das Leben auf seine körperlichen Funktionen reduziert, wersetzt er sich jedem ethisch-kulturellen Anspruch, dem er Magen Arsch entgegensetzt: Ein deutliches Zeichen der Weigerung, erwachsen und produktiv zu werden.“<sup>166</sup>

Diese Stoffwechselforgänge wurden schamlos und im Übermaß auf offener Bühne präsentiert und teilweise auch kommentiert. Nicht umsonst trägt die Lustige Figur in all ihren Facetten und Ausführungen immer wieder den Beinamen des derben, deftigen Sauf- und Raufboldes als einen Vertreter des tölpelhaften Bauerntums. Die Zuschauer bestaunten diesen Vorgang und lachten. Sie nahmen zwar nur als Zuschauer teil, durften sich aber auch wie ein Teil der Aufführung fühlen. Das kommt

<sup>164</sup> Jurkowski, Henryk: Narr-Nationalheld-Sozialrebell, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 62.

<sup>165</sup> Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater*, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998, S.77.

<sup>166</sup> Münz, Rudolf: Hanswurst – eine Strukturfigur „auf Zeit“? in: Baumbach, Gerda (Hg.): Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010, S.65.



daher, dass die Lustige Figur sich direkt an das Publikum wandte und somit die vierte Wand durchbrach. Diese direkte Anrede und die Partizipation des Publikums ist eine weitere Eigenheit der Lustigen Figur und Bestandteil des Kasperltheaters. So meint Resatz:

„Wenn der Kasperl auf der Spielleiste erscheint und sein wohlbekanntes „Seid’s alle da?“ ruft, befinden wir uns schon inmitten der eigentümlichen Welt des Puppentheaters(...). Durch die Anrede, die eine Antwort erheischt, wird der Zuschauer in das Spiel hineingezogen und im Verlauf des Spieles immer wieder zur direkten Mitarbeit herausgefordert.“<sup>167</sup>

Und auch wenn dadurch die Distanz durchbrochen und eine Nähe geschaffen wird, welche typisch für das Kasperltheater der heutigen Zeit ist, tritt die Figur immer wieder auch einen Schritt zurück und thematisiert die Theatersituation, indem sie das Stück ankündigt und betitelt. Somit wird die nötige Distanz wieder hergestellt. Als „Vertreter der unteren Volksschichten“ bringt die Lustige Figur nach Bernstengel auch „deren Sehnsüchte und Hoffnungen direkt oder in Metaphern zum Ausdruck“<sup>168</sup> und zeigt ein letztes wichtiges Merkmal: die Gefräßigkeit. Ramm-Bonwitt ergänzt: „Der Hunger, von dem dieser lustige Kerl geplagt wird, deutet auch auf seine Bindung ans Volk hin. Der ständige Kampf um die Stillung des Hungers war gleichzusetzen mit dem um die Behauptung der Existenz.“<sup>169</sup> Die Lustige Figur hat ständig Hunger und spricht vom Essen. Die Nahrungsaufnahme im Stück ist ein Antrieb und dient im Kasperltheater der heutigen Zeit als Besänftigung in unangenehmen Situationen. Es liegt die Vermutung nahe, dass das gemeinsame Essen am Ende eines Stückes die Harmonie der Gesamtsituation wieder herstellt. Aus diesem Merkmal der Gefräßigkeit und des Essens entwickelten sich vermutlich manche sprechenden Namen der Figuren. So gibt es einen „PickelHERING“ und einen „HansWURST“ in Deutschland,

---

<sup>167</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S.15.

<sup>168</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S.173.

<sup>169</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 89.

wobei die Wurst, das Fleisch, auch ein Hinweis auf die fleischliche Lust der Figur und dessen Geschlechtsteil sein kann. Besonders im Hinblick auf die Bedeutung des Namens Hanswurst weist Krych in seiner Diplomarbeit auf die „Dreierbeziehung zur Wurst – als Penis, Speise und Kot - ...“<sup>170</sup> hin. Des Weiteren zitiert er die Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach (geb. 1950) aus ihrem Beitrag *Seiltänzer und Betrüger*.

„Bei allem, was im weitesten Sinne als ‚komisch‘ bezeichnet wird, spielen Sexualität, Nahrungsaufnahme und Ausscheidungen eine wichtige Rolle. Gerade die Bereiche, die eben durch primäre kulturelle Verbote und Normen reguliert und eingeschränkt sind, kommen im sogenannten Komischen zur Geltung, was womöglich auf das Alter ‚komischer‘ Strukturen und ihrer Funktion schließen lässt.“<sup>171</sup>

Der Vertreter in England wird vergleichsweise dazu an manchen Stellen „Jack PUDDING“ genannt, in Italien taucht unter anderem der Name „MACCARONI“ auf. Das Essen, die kulinarische Lust, manifestiert sich also im Namen. Dadurch wird die Gewichtung des Essens unterstrichen und ein Hinweis auf die ungebändigte Lebenslust der Figur gegeben. Nicht verwunderlich ist es daher, dass die Kirche die Lustige Figur missbilligte und dem Figurentheater „vor allem aufreizende Liebeshändel (sic!), Narretei und Teufelsbeschwörungen“<sup>172</sup> vorwarf. Die freche Antwort darauf bewirkt der Wahlspruch der Lustigen Figur „Ede, bibe, lude, post mortem voluptas.“<sup>173</sup>

Neben der Überwindung über den Tod durch Weglachen, der Zurschaustellung von Lebensäußerungen, der direkten Anrede an das Publikum und der Gefräßigkeit sei als letzte Gemeinsamkeit der Lustigen

<sup>170</sup> Krych, David: Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven, Diplomarbeit an der Universität Wien, Betreuer: Univ.Prof.Dr. Stefan Hulfeld, 2014, S. 68.

<sup>171</sup> Baumbach, Gerda: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 13), Tübingen/Basel, Francke, 1995, S 69.

<sup>172</sup> Podehl, Enno: Der unzeitgemäße Narr, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 77.

<sup>173</sup> sinngemäß: „Iß, trink, spiel, nach dem Tod kannst du dir nichts mehr wünschen“ Vgl. Podehl, Enno: Der unzeitgemäße Narr, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 77.

Figur trotz der vielen verschiedenen Varianten in den verschiedenen Ländern der Hang zum Übertreiben zu erwähnen. Denn das ostentative Übertreiben ist ein wichtiges Mittel der Komödie und daher unverzichtbar für dieses Genre.

### 3. Personal in den Stücken

Das folgende Kapitel bezieht sich auf das Kasperltheater der Gegenwart, im Speziellen auf die Vorstellungen, die ich im Zuge meiner Recherchen im Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“, beim „Original Wiener Praterkasperl“ und bei der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ gesehen habe. Dabei sollen die Figuren des Kasperls, seines Freundes und der Großmutter als Elternersatz untersucht werden. Zudem wird das Thema der Auflösung durch Essen in den Stücken behandelt und eine gesonderte Betrachtung des Bösen im Stück und den Umgang damit vorgenommen. Bei den Vorstellungen stellt der Kasperl schon eine entsexualisierte und pädagogisierte Handpuppenversion der Lustigen Figur dar. Hauptquelle meiner Erkenntnisse ist neben den genannten Vorstellungsbesuchen das bereits im letzten Kapitel erwähnte Werk *Kasperl-Geheimnisse*<sup>174</sup> von Resatz. Dieses Werk liefert eine Dokumentation des Kasperltheaters, welche bis heute nicht an Aktualität verloren hat. Dadurch wird die langanhaltende Tradition des Kasperltheaters für mich unterstrichen. Außerdem konnte ich wertvolle Informationen der neueren Forschung aus Ramm-Bonwitts Bänden *Die komische Tragödie*<sup>175</sup> gewinnen.

„Das Wichtigste beim Puppenspiel sind nicht die Puppen, sondern die Spieler“<sup>176</sup>. Jedes der drei genannten Figurentheater zeigt einen anderen Umgang mit den Figuren. Beim Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“ sind die Figuren fixen Schauspielern zugeteilt. Wie im ersten Kapitel des Kasperltheaters in Österreich angesprochen, wurde dort die Rolle des Kasperl seit der Gründung im Jahre 1949 vom Gründer Hans

<sup>174</sup> Resatz, Gustav: *Kasperl-Geheimnisse*, Wien, Fährmann-Verlag, 1949.

<sup>175</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Die komische Tragödie*, Band 2. *Possenreißer im Puppentheater*, Frankfurt am Main, Nold, 1999; Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Die komische Tragödie*, Band 3. *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: Die Traditionen der komischen Theaterfiguren*, Frankfurt am Main, Nold, 2000; Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Die komische Tragödie*, Band 4. *Pulcinella, Kasper & Co. Eine multikulturelle Puppenposse*, Frankfurt am Main, Nold, 1997.

<sup>176</sup> Resatz, Gustav: *Kasperl-Geheimnisse*, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 65.

Kraus selbst verkörpert. Nach dessen Tod übernahm diese Aufgabe der heutige Eigentümer Manfred Müller. Auch die Rolle des Pezi wird stets von derselben Spielerin übernommen. Dadurch entsteht eine Kontinuität der Figur. Passend dazu meint Resatz:

„Die Sprache des Dichters und ihr Bild, die Maske, wecken in dem Spieler, zumindest augenblicksweise, jene Charakterzüge, die den Kasperl, den Teufel, die Großmutter auszeichnen. Und der so verwandelte Spieler leiht der Puppe nur mehr Stimme und Bewegung (...)“<sup>177</sup>

Im Gegensatz dazu sind die Spieler des „Original Wiener Praterkasperls“ zwar seit 25 Jahren im selben Team, die Sprecher der Figuren und die jeweiligen Mitspieler wechseln aber ständig. Darum kann es passieren, dass jeder Spieler spezifische Eigenheiten der von ihm gebrachten Kasperlversion liefert. Und doch schaffen es die Spieler, dem Kasperl im Prater eine Art „zu Hause“ zu geben. Der Ort ist, wie erwähnt in sehr heimischer und freundlicher Art gestaltet. Die Spieler sind um eine entspannte Atmosphäre bemüht und übernehmen sämtliche Tätigkeiten selbst. Vom Betreten des Eingangsbereiches an gewinnt man den Eindruck, als ob es sich beim Kasperl nicht um eine Holzpuppe handelt, die von Spielern animiert wird, sondern dass man bei Kasperl zu Besuch ist und dieser nur darauf wartet, auftreten zu können. Dies macht einen besonderen Zauber dieses Theaters aus.

Abgesehen davon, dass es ohne Publikum keinen Kasperl gäbe, ist auch die Interaktion mit dem Publikum ein wesentliches Element. Schon seit dem ersten Auftauchen einer Lustigen Figur gilt diese Theaterform nicht nur als Möglichkeit der Unterhaltung, sondern auch, die Gesellschaft per se zu hinterfragen. Dabei können in ironischer und wortwitziger Form Dinge aufs Korn genommen werden, die sonst tabu sind. Zudem wird dem Publikum eine Identifikationsmöglichkeit gegeben. Sonnleitner dazu:

---

<sup>177</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S.25.

„Die aufklärerische Kritik wurde es nicht müde, die Pöbelhaftigkeit dieser Stücke herauszustreichen, und kam zugleich mit dem offensichtlichen Widerspruch nicht zu Rande, daß (sic!) eben gerade der Hof und der Adel an dieser angeblich zotenhaften und unsittlichen Theaterform Gefallen finden konnten. Die soziologischen Implikationen der denunziatorischen Kritik dürften auch zum irrigen Schluß geführt haben, daß (sic!) die ausgeprägt plebejischen Elemente in der Nebenaktion des Hanswurst ein Identifikationsangebot an die niedrigen Publikumsschichten dargestellt hätten.“<sup>178</sup>

Heute zählt das Kasperltheater hauptsächlich zur Theaterform für Kinder. Sichtbar wurde dies auch durch die Verwunderung, die mir entgegengebracht wurde, als ich im Zuge der Recherche die Vorstellungen alleine, also ohne Kind, besuchte. Beim „Original Wiener Praterkasperl“ entgegnete man mir beim Kauf einer Einzelkarte: „Welche Nase traut sich da alleine ins Theater gehen?“. Erstaunt war auch der Herr beim Kartenabriss beim Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“. Als ich ihm meine Karte entgegenhielt, fragte er verwundert: „Und wo ist das Kind?“. Dies unterstreicht die Aussage, dass es sich beim Kasperltheater um eine Unterhaltungsmöglichkeit für Kinder handelt und es ungewöhnlich ist, Erwachsene alleine anzutreffen.

Im Folgenden werden die gebräuchlichsten Figurenarten des Kasperltheaters behandelt. Dabei sind hauptsächlich die Handpuppe und die Marionette zu erwähnen, wobei sich die Handpuppe in den meisten Fällen durchsetzen konnte. Unter einer Handpuppe versteht man eine Puppe, die wie ein Handschuh über die Hand gezogen wird und deren Hände und Kopf ohne Hilfsmittel und nur durch die Finger des Spielers bewegt werden. Oft haben Handpuppen keine Beine, der Wiener Kasperl stellt hier eine Ausnahme dar. Durch das Fehlen der Beine verlagern sich der Ausdruck und die Handlungsmöglichkeit auf den Kopf und die Hände der Figur. Ramm-Bonwitt unterstreicht diese Aussage:

„Die große Wirkung der Handpuppe auf das Publikum liegt in der Unmittelbarkeit, mit der sich die physischen und psychischen

---

<sup>178</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 336.

Bewegungen des Spielers auf die Bewegung der Hand und somit auf die Puppe übertragen.“<sup>179</sup>

Dies ist beispielsweise für das Zuschlagen sehr wichtig. So kann eine Pritsche, wie sie im Prater vorkommt, einfach mit den Fingern des Puppenspielers gehalten und bewegt werden. Im Gegensatz zur Handpuppe wird die Marionette von Fäden gehalten, die von oben geführt werden. Mit Hilfe von Stäben, welche an deren Händen befestigt sind, können die Arme der Figur bewegt werden. In diesem Fall ist das Schlagen mit der Pritsche deutlich komplizierter. „Zwar wird die Marionette auch von der Hand des Spielers geführt, aber durch die Fäden befindet er sich in einer Distanz zu ihr und überträgt seine eigenen psychischen Bewegungen nur mittelbar auf die Bewegungsfähigkeit der Puppe.“<sup>180</sup> Je nach Auswahl der Figur erhält sie also dadurch einen veränderten Charakter. Es macht einen Unterschied aus, ob sie schwebend und von oben in die Guckkastenbühne auftritt, wie bei einer Marionette - was zu Figuren wie Geistern oder Feen passen würde – oder ob sie vom unteren Rand auftritt. Dadurch können die Figuren stabiler geführt werden und wirken „erdverbunden“.<sup>181</sup>

Zum Hauptpersonal in den Stücken gehören neben dem Kasperl und seinem Freund in verschiedenen Varianten vor allem die Großmutter und eine Reihe weiterer Figuren. Dabei zeigt sich eine klare Unterscheidung zwischen positiv und negativ besetzten Figuren. Zu den positiv konnotierten Figuren zählen unter anderem auch die Gretel, eine Freundin des Kasperls, der König und die Prinzessin, ein Prinz, der Ritter und der Polizist. Als negativ konnotierte Figuren sind der Räuber, die Hexe, der Tod, der Teufel, Geister, Intriganten und Störenfriede zu sehen. Zudem werden auch Tierfiguren animiert, welche sowohl zu den wohlwollenden als auch zu den böartigen Figuren zählen können. Im Folgenden möchte

---

<sup>179</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 31.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd.

ich die Figur des Kasperls, die Figur seines Freundes und die Figur der Großmutter näher erörtern.

### 3.1 Kasperl ist immer da

Die historische Verortung der Kasperlfigur wurde bereits im letzten Kapitel ausführlich behandelt. Bezugnehmend auf dessen Alter lässt Resatz Kasperl selbst sprechen „ach, im Grunde bin ich ja schon uralt, ich seh‘ nur so jung aus“<sup>182</sup>. Damit spielt er auf die lange Kasperltradition an.

Alt ist die Tradition, an dessen Anfang Schauspieler standen, die in derber und witziger Manier dem Publikum Spiegel vorhielten und sie so zum Reflektieren und Nachdenken bringen wollten. Diese Forderung nach Reflexion blieb erhalten. So meint Resatz:

„Er trifft nicht, um zu verletzen, sondern um zu befreien, zu einem aufatmenden Lachen zu befreien, denn sein wohlgemeinter, wohlwollender Witz hat eine beengende, quälende Kruste gesprengt, hat diesem oder jenem den Nagel aus dem Hirn gezogen und ihn von dem gewissen Brett vor der Stirn befreit. Dem andern nimmt er die Scheuklappen, der jetzt erst weiß, daß (sic!) er diese Dinger ganz umsonst herumschleppte, weil gar keine Scheu mehr sein Wesen verwirrt und verängstigt.“<sup>183</sup>

Darin betont er die Wichtigkeit der direkten Ansprache von unangenehmen Themen. Als Mittel zum Zweck verwendet der Kasperl seinen Wortwitz und seine sprachliche Gewandtheit. „Zu Kaspers wichtigsten Waffen zählen jedoch seine Schlagfertigkeit, sein Mutterwitz und sein Humor.“<sup>184</sup> Auch dass er vieles wörtlich nimmt führt zu lustigen Situationen, die bis heute das Publikum zum Lachen bringen. („Wo steckst du?“ – „In meiner Unterhose“) Die Sprache im Kasperltheater wird

<sup>182</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S.10.

<sup>183</sup> Ebd., S. 29.

<sup>184</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: Die Traditionen der komischen Theaterfiguren, Frankfurt am Main, Nold, 2000, S. 69.



bewusst eingesetzt. Der Kasperl spricht bei allen drei Bühnen einen Wiener Dialekt. Dadurch entsteht eine Zuordnung der Figur in den Wiener Sprachraum. Zudem unterstützt dies die Umsetzung der typisch regionalen Witze, auch „Wiener Schmä“ genannt. Die restlichen positiv besetzten Figuren sprechen entweder Hochdeutsch oder haben einen leichten Wiener Akzent. Wie bereits erwähnt ist es auffällig, dass das Krokodil auf zwei Bühnen einen slawischen Akzent spricht. Somit wird das Bild des „Fremden“ unterstrichen und die Bedeutung des Feindbildes gestärkt.

Das Alter des Kasperls lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Wie im Vorfeld erwähnt, wurde die Figur seit dem 19. Jahrhundert ins Figurentheater verlagert und spätestens seit dem 20. Jahrhundert verniedlicht und verkindlicht. So weit, dass es sich heute, in der aktuellsten Version der Kasperlfigur, dem TV-Kasperl, um eine Figur mit kindlicher Physiognomie, einem im Vergleich zum Körper sehr großen Kopf und einer kleinen Nase handelt. So ist es von Bühne zu Bühne unterschiedlich, ob man den Kasperl als Identifikationsfigur auf gleicher Ebene für Kinder oder als ein junger Mann erlebt. Fest steht, dass es den derben Spaßmacher im erwachsenen Stil nicht mehr gibt. Die Thematik des Hinterfragens und kritischen Ansprechens gesellschaftspolitischer Themen hat sich am ehesten ins Kabarett verlagert. Auch bei den drei besuchten Bühnen ist es nicht eindeutig, ob es sich beim Kasperl um einen Mann oder um ein Kind handelt. Seine Handlungen sind fürsorglich seinem Freund gegenüber. Wie ein großer Bruder kümmert er sich um dessen Sicherheit und hilft ihm aus Misere. Durch seine markanten Gesichtszüge, die große Nase und das vorgezogene Kinn wirkt er erwachsen. Daher ist es skurril, dass er noch bei seiner Großmutter wohnt. Seine Kleidung ist in jedem Fall bunt, wenn auch die Farben des Kostüms bei den Bühnen je nach Geschmack und Begründung variieren. Die Zipfelmütze stellt ein zentrales Erkennungsmerkmal für den Kasperl

und das Kasperltheater an sich dar und darf nicht fehlen. So ist auch zu erwähnen, dass sie nie oder nur in ganz seltenen Fällen abgenommen wird. Des Weiteren taucht die Zipfelmütze in den Dekorationen und auf Werbematerialien für das Kasperltheater auf. Beim „Original Wiener Praterkasperl“ ist sie auf dem Rahmen für die Guckkastenbühne montiert und unterstreicht damit das dargebotene Geschehen. Am Ende der langen, roten Zipfelmütze ist ein Glöckchen befestigt. So kann das Herumwirbeln mit der Zipfelmütze auch akustisch unterstrichen werden. Vor den Vorstellungen dient die Zipfelmütze als Ankündigung auf den Kasperl. Bei der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ wird sie vor dem Öffnen des Vorhanges immer wieder kurz gezeigt. Beim „Original Wiener Praterkasperl“ ist das Glöckchen allein zu hören, um den Beginn zu signalisieren. Diese beiden Handlungen machen die Kinder neugierig und bereiten auf das Stück vor.

Der Kasperl ist nach wie vor frech und bestraft seine Gegenspieler. Besonders die Spieler des „Original Wiener Praterkasperls“ legen Wert darauf, den Kasperl nicht zu sehr zu verniedlichen. Hier wird die Pritsche als dramaturgisches Mittel zur Lösung eines Problems eingesetzt. Der Kasperl setzt die Pritsche ein, um den Gegnern auf den Kopf zu schlagen, was häufig zur Lösung des Problems führt. Im Gegensatz dazu wird auf den anderen beiden Bühnen auf offene Gewalt verzichtet. Hier darf der Kasperl schimpfen, drohen und Gewalt ankündigen, er darf fesseln, festhalten und einsperren. Solche Handlungen werden mithilfe von Requisiten wie Seilen und Netzen durchgeführt.

Auffallend ist, dass bei allen drei Bühnen nie von Eltern des Kasperls die Rede ist. Auf Nachfrage bei der Praterkasperlbetreiberin Elis Veit meint sie, er hätte für sie Züge einer Helferfigur. Die Parallele dazu sieht sie im Harlekin, einem Vorläufer der Lustigen Figur. Dieser hat keine Eltern, was für sie die Abwesenheit der Eltern im Kasperltheater rechtfertigt. Da es aber den Begriff „Des Teufels Großmutter“ gibt, ist es möglich, eine

Großmutter an Kasperls Seite zu etablieren.<sup>185</sup> Bevor dieses Thema beleuchtet wird, möchte ich die Aufmerksamkeit auf die zweite Hauptfigur richten, den Freund an Kasperls Seite.

### 3.2 Kasperls Freund

Traditionell agiert der Kasperl im Figurentheater nicht alleine. Ihm zur Seite steht eine zweite Hauptfigur als sein Freund. Welche Gestalt und welchen Namen diese Figur trägt, variiert je nach Kasperlbühne. Spricht man von der Figur eines Buben, taucht vermehrt der Name „Seppel“ auf. Seppel ist die Koseform von Johann, somit drängt sich eine Assoziation des veralteten traditionellen Taufnamens für Männer auf. Kasperls Freund hat ähnliche Eigenschaften wie der Kasperl selbst, ist aber immer etwas tollpatschiger, verrückter und fehlerhafter als er. Er schläft gerne, ist etwas faul und unglaublich gutmütig. Auf Kasperls Freund ist Verlass. Sie erleben Abenteuer fast immer zusammen, denn „wenn er etwas alleine macht, geht es meistens schief und der Kasperl muß (sic!) ihn dann immer heraushauen.“<sup>186</sup> Zu dessen Bedeutung fügt Ramm-Bonwitt hinzu: „Seppel, der wie die Großmutter erst seit der pädagogischen Reformierung auf der Bühne erscheint, hat die Funktion des Gesprächspartners und Begleiters des Helden.“<sup>187</sup>

Der Freund des Kasperls kann auch weiblich sein, in diesem Fall handelt es sich um Figuren namens Gretel, Mitzerl oder Christl. Auch hier verweisen die Koseformen der Namen Margarethe, Maria und Christine auf traditionelle Frauennamen, die häufig getauft wurden und werden. Sie ist dem Kasperl in den Grundzügen ähnlich, ist lustig, wortgewandt und

---

<sup>185</sup> Vgl. Interview mit Elis Veit, S.105.

<sup>186</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 31.

<sup>187</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: Die Traditionen der komischen Theaterfiguren, Frankfurt am Main, Nold, 2000, S. 72.

frech. Ramm-Bonwitt spricht von einer Frau an Kasperls Seite: „Gretel, Kaspers Frau oder Gefährtin, ist wie dieser nicht auf den Mund gefallen. Stoff vieler Jahrmarktspiele ist das Verhältnis Kaspers zu seiner Frau.“<sup>188</sup> Resatz fügt hinzu: „Sie schreckt vor nichts zurück, tritt für alles ein, was der Kasperl für richtig hält, denn sie liebt ihn ja und ist ihm immer treu.“<sup>189</sup> Diese „Liebe“ zeigt sich in den neueren Stücken in Form einer tiefen Freundschaft oder einer Schwärmerei. Seit der Pädagogisierung des Kasperls als Kinderheld hat er zumindest in Wien keine Frau mehr. Er wurde zu einer kindlicheren Figur, die bei ihrer „Großmutter“ lebt. Im Gegensatz dazu spricht Salten noch von einem Kasperl und seiner Frau, die Zärtlichkeiten austauschen.<sup>190</sup> Diese Figur hat sich mit der Zeit mehr und mehr zur guten Freundin entwickelt. In England nennt sich die Variante der Lustigen Figur „Punch“. Diese hat nach wie vor eine Frau und auch ein Baby. Dort ist die Frau derart etabliert, dass sie sogar im Titel, der „Punch-and-Judy“-Show, vorkommt.<sup>191</sup>

In den Stücken der beschriebenen Wiener Kasperlbühnen handelt es sich bei dem Freund des Kasperls um eine Tierfigur. Beim Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“ gibt es den traditionellen Pezi, eine im Gegensatz zum Kasperl sehr viel kleinere Handpuppe in der Gestalt eines Bären. Pezi ist ebenso beliebt wie der Kasperl und kommt daher auch im Namen der Bühne vor, die sich in der Kurzfassung „Kasperl&Pezi“ nennt. Er hat ein eigenes Auftrittslied, welches lautet: „Pezibär, der kleine Wicht, fehlt auch heute wieder nicht. Und er schickt euch, Groß und Klein, viele viele Busslein“<sup>192</sup> Er ist wie der Kasperl leicht tollpatschig und wird ständig

---

<sup>188</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: Die Traditionen der komischen Theaterfiguren, Frankfurt am Main, Nold, 2000, S. 72.

<sup>189</sup> Ebd., S. 33.

<sup>190</sup> Vgl. Salten, Felix: Wurstelprater, Wien (u.a.), Rosenbaum, 1912, S. 117.

<sup>191</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 112.

<sup>192</sup> Ausschnitt aus dem Vorstellungsbuch in der Wiener Urania am 26.1.14 „Dagobert und Lalobe“.

belehrt. Pezi spricht bevor er denkt und gerät so in brenzlige Situationen, aus denen ihm der Kasperl heraushelfen muss. Durch die Art, wie beide miteinander umgehen, entsteht die Vermutung, dass sie eine Sympathie füreinander entwickelt haben. Beim „Original Wiener Praterkasperl“ ist eine blaue Ente namens Boing zu sehen. Boing ist allerdings viel verrückter und schriller als Pezi. Er ist tollpatschig und laut. Boing hat einen speziellen „Stinkedüsenantrieb“. Veit dazu: „Wenn er es besonders eilig hat und dem Kasperl nachläuft, schaltet er seinen Stinkedüsenantrieb ein und dann stinkt auf der Bühne.“<sup>193</sup> Dies dient der Belustigung der Kinder. Hier ist ein Verweis auf die ursprüngliche Funktion der Lustigen Figur gegeben, die Stoffwechselforgänge auf der Bühne auszuleben. Die Wiener Handpuppenbühne Kindler nennt sich auch „Kasperl&Strolchi“, weil es hier an Kasperls Seite einen weiß-grauen Stoffhund namens Strolchi gibt. Strolchi agiert wortlos, seine Kommunikation beschränkt sich auf Bellen. Dennoch ist ein sinnvolles Gespräch mit dem Kasperl möglich. Strolchi ist übermütig und frech. Zudem hilft er dem Kasperl aus der Not, indem er Gegenspielern, die den Kasperl überwältigen wollen, ins Gesäß beißt. Bei allen drei Bühnen handelt es sich also um Tierfiguren. Auf Rückfrage erhielt ich als Grund dafür die Information, dass Kinder häufig Tierfiguren als Stoffspielzeug verwenden und dies daher für diese Zielgruppe ansprechend sein könnte. Ich stelle die Behauptung auf, dass diese Entscheidung auf Kasperlstücken des 19. Jahrhunderts basiert. Im Vergleich mit den Entwicklungen der Lustigen Figur in anderen europäischen Ländern ist zu sehen, dass lebende Tiere meist gegen Ende des Stückes aufgetreten sind. Ramm-Bonwitt erklärt dazu:

„Typisch für das europäische Handpuppenspiel (...) war auch das Mitspielen lebender Tiere auf der Spielleiste: in Österreich ein Kaninchen, (...) in Hamburg eine Taube, in England ein Hund und in Frankreich früher

---

<sup>193</sup> Auszug aus dem Interview mit Frau Veit. S. 112.

der Affe und dann die Katze (...). Welche Tradition das Mitspielen lebendiger Tiere auf der Bühne hatte, weiß man nicht.“<sup>194</sup>

Diese Tiere waren oft nicht in die Handlung eingebunden, sondern tauchten zur einfachen Belustigung des Publikums als Statisten auf. So drängt sich die Vermutung auf, dass hier der Ursprung für die Wahl einer Tierfigur als Freund bei den Wiener Kasperlbühnen liegt.

### 3.3 Die Großmutter als Elternersatz

„Indirekt stamme ich davon ab, daß (sic!) die Menschen halt sehr gerne lachen, aber selber nicht immer gut aufgelegt sind, daher einen Lustigmacher brauchen. So haben sie halt mich dafür schon vor langer, langer Zeit (...) dazu ausersehen, aber leider nicht immer gut bezahlt und behandelt.“<sup>195</sup>

In diesem Zitat wird die Unklarheit über die familiäre Abstammung des Kasperls ausgedrückt. Seit er in kindlicherer Form seine Abenteuer erlebt, wohnt er bei seiner Großmutter im Haus. Eltern kommen weder sichtbar auf der Bühne, noch in indirekter Form im Text vor. In Resatz' Buch ergänzt der Kasperl dazu: „Abstammen tue ich (...) besonders von meiner Großmutter. Andere Verwandte habe ich nicht.“<sup>196</sup> Im Zuge meiner Recherchen konnte ich keine Bühne ausfindig machen, die den Kasperl bei seinen Eltern wohnen lässt. Dies wirkt ungewöhnlich, da sich das Zielpublikum in einem Alter befindet, in dem die Eltern die absoluten Bezugspersonen darstellen. Dennoch hat der Kasperl „weder Vater noch Mutter, auch keinen Großvater, sondern nur eine Großmutter. Wieso das so ist, weiß niemand, auch nicht der Kasperl selbst.“<sup>197</sup> Es wird somit als Gegebenheit hingenommen. Auch Ramm-Bonwitt unterstreicht diese Annahme, indem sie feststellt:

---

<sup>194</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 46.

<sup>195</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 10.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Ebd., S. 32.

„Die Großmutter, die erst seit der pädagogischen Reformierung des Kaspertheaters in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts auf die Bühne trat, verkörpert die ‚gute Mutter‘, die Kasper umsorgt, ihn berät und ihm verzeiht, wenn er vom rechten Weg abkommt.“<sup>198</sup>

Die Aufgabe der Großmutter ist es also, dem Kasperl ein warmes, wohliges zu Hause zu bereiten, zu dem er nach erfolgreichem Ausgang seiner Abenteuer zurückkehren kann. Darüber hinaus ermahnt sie ihn. Wenn er etwas vergessen hat, „berät (sie) ihn immer sorgend und achtet auf die Lauterkeit seiner Handlungen.“<sup>199</sup> Darin steckt eine gewisse erzieherische Funktion. Schließlich bietet die Figur der Großmutter dem Kasperl die Gelegenheit, das Geschehene zu reflektieren oder für das Publikum den Ablauf wiederzugeben. Außerdem erhält er bei ihr nach Beendigung des Tages etwas zu essen. So wird die Ordnung des Systems wieder hergestellt. Im Märchen ist die Großmutter eine stets positive Gestalt, die die Kinder vor sämtlichen Gefahren schützt und einen Zufluchtsort bietet, wenn die Eltern zu streng waren. Denn bei den Märchen der Gebrüder Grimm sind die Eltern auch nicht vorhanden oder sind negativ konnotiert. Hänsel und Gretels Eltern wirken zwar gutmütig, schicken ihre Kinder aber weg. Schneewittchens Mutter ist tot, ihr Vater wird von seiner zweiten Frau dominiert, welche Schneewittchens Tod herbeisehnt.

Gemeinsam mit der Großmutter wohnt der Kasperl in einem Haus, welches das Zentrum und Ausgangspunkt sämtlicher Geschichten darstellt. Bei den drei von mir beschriebenen Bühnen ist der Außenraum des Hauses bunt und mit Vorhängen dekoriert. Es besitzt außerdem eine Tür aus der der Kasperl auftreten kann. Es ist frei von Gefahren, das Böse in Form der Hexe oder des Räubers kann nicht in diese geschützte Zone eindringen. Auch das Innere des Hauses ist nicht zu sehen, es dringen

---

<sup>198</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: Die Traditionen der komischen Theaterfiguren, Frankfurt am Main, Nold, 2000, S. 72.

<sup>199</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 32.

lediglich Stimmen und über den Text erkennbare Gerüche heraus. Die Großmutter selbst ist auch niemals wirklich in Gefahr, wenn sie sich in ihrem Haus befindet. Zwar wird sie bedroht oder geärgert, manchmal kommt es auch zu dem Versuch, ihr etwas anzutun, dies bleibt aber ohne Konsequenzen. Der kindliche Zuschauer darf sich darauf verlassen, dass es selbst bei größten Gefahren keine größeren Folgen für den Kasperl und seine Großmutter geben wird.

Traditionell ordentliche Familienverhältnisse gibt es im Zuge des Kasperltheaters nur bei der Königsfamilie. Der König und seine Frau, die oft lediglich erwähnt wird, wohnen in einem Schloss und haben eine Tochter, die Prinzessin. Der König kann sowohl streng als auch böse und ermahnend sein, oder auch gütig, weise und erhaben. Wie auch immer er sich verhält und mag er sich „noch soviel zuschulden kommen lassen, am Ende wird er immer den Weg zur Einsicht, zum Gesetz finden, das ihm von der Würde der Krone auferlegt wurde.“<sup>200</sup> Am Beispiel der Figur der Prinzessin wird die Behütung durch die Eltern demonstriert. Sie wird stets von ihnen, aber auch von den Mauern ihres Standes geschützt. Somit bietet sie den Kindern eine Identifikationsfigur und die Möglichkeit, geordnete Verhältnisse zu erleben. Die Prinzessin kann naiv und dumm sein, einfältig und freigeistig, meistens ist sie auch neugierig und interessiert sich für die Welt fernab ihres Standes. Störrische Prinzessinnen kommen ebenso vor, werden aber zurechtgewiesen. Zum Schluss geht es für die Prinzessin immer positiv aus. Die Prinzessin heiratet den Prinzen, dies ist der Urtypus des Cinderella-Traumes, oder aber einen anderen Vertreter des noblen Standes. Manchmal heiratet sie auch den Kasperl, aber die „Heirat mit der Prinzessin ist für ihn nicht ganz ‚standesgemäß‘, denn ein so ‚feiner Mensch‘, wie man bei Hof sein soll,

---

<sup>200</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 35.



kann der Kasperl nie werden! Er kann sich gar nicht danach kleiden, weil er ja seine angenagelte Zipfelmütze nicht abnehmen kann.“<sup>201</sup>

### 3.4 Zum Thema Essen

„Essen hat in der Geschichte des Theaters von der Antike bis in unsere Tage oft eine Hauptrolle gespielt. Es liefert komische Effekte, die in unserem Jahrhundert im Kinovergnügen der Tortenschlacht kulminieren. (...) Mit Lachen und Scherzen baut sich auch über den Szenen von Bernhard ein Theater auf, das in der Tradition der populären Spaßmacher wurzelt (...)“<sup>202</sup>

Luigi Forte, Ordinarius für deutsche Literatur an der Turiner Universität, spricht im Vorwort zu *Der Mittagesser* die Wichtigkeit des Essens an. Tatsächlich wird das Essen beim Spaßmacher bereits seit dem 18. Jahrhundert erwähnt. So galt die Lustige Figur seit jeher als Lüstling, sowohl im fleischlichen als auch im kulinarischen Sinne. Nicht umsonst wird der deutsche Vorgänger des Kasperls Hanswurst genannt. Der Name verweist nicht nur auf das Nahrungsmittel, sondern auch auf dessen sexuelle Handlungen. Die Lustige Figur, vor allem in ihren Varianten der anderen europäischen Länder, worauf ich im nächsten Kapitel eingehen werde, hatte nicht nur eine große Nase, sondern auch einen großen, dicken Bauch. Es stellt sich die Frage, ob dies als Symbol für Trägheit und Derbheit steht. Die Nase ist geblieben, der Bauch ist kleiner geworden und der Kasperl von heute ist eher von schlanker Gestalt. Dadurch wirkt er auch spritziger und agiler. Die Affinität zum Essen ist geblieben und wie im vorherigen Teil erwähnt, stellt das gemeinsame Essen am Ende eines Stücks das Wiederherstellen der Ordnung dar. Dabei ist zu beobachten, dass der Wiener Kasperl bevorzugt Süßspeisen seiner Großmutter isst, meist einen Gugelhupf oder einen Apfelstrudel. Hier handelt es sich um

---

<sup>201</sup> Resatz, Gustav: *Kasperl-Geheimnisse*, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 37.

<sup>202</sup> Haider-Pregler, Hilde/Peter, Birgit: *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*, Wien/München, Deuticke, 1999.

Wiener Desserts, die in Wiener Kaffeehäusern traditionell serviert werden. Somit darf diese Wahl als Hinweis auf die Wiener Tradition angesehen werden. Das Wiederherstellen der Ordnung und damit verbundene gemeinsame Essen stillt zugleich den Hunger nach Harmonie. In diesem Zusammenhang ist Essen etwas Gesellschaftliches und Verbindendes und lässt die Idee zu, dass, wenn es etwas zu Essen gibt, alles in Ordnung ist. Womöglich lassen sich die Wurzeln dieser Einstellung in der Zeit des Krieges und den darin vorherrschenden Hungersnöten finden. Gleichzeitig zeigt sich eine Parallele zu Vergnügungsparks und Kinderaktionen. Es ist festzustellen, dass in Einrichtungen für Kinder, die der Freizeitunterhaltung dienen, vermehrt süße Lebensmittel angeboten werden. So auch im klischeehaften und traditionellen Bild eines Kindergeburtstages oder Festes. Dabei darf der gemeinsame Verzehr von Speisen, beispielsweise einer Geburtstagstorte, nicht fehlen. Das Kasperltheater stellt hier keine Ausnahme dar. So werden im Eingangsbereich der Theater verschiedene Süßspeisen und Getränke zum Kauf angeboten. Insgesamt ist also zu vermuten, dass Kinder dadurch auf den Zusammenhang zwischen Essen und Ordnung konditioniert werden. Seit der Modernisierung des TV-Kasperls kam es zu einer Einstellungsänderung bezüglich dieses Themas. Schwerpunkt liegt jetzt auf Bastelarbeiten und spielerischen Aktionen. Zudem wird zusammen gesungen, getanzt und gekocht. So kommt das gemeinsame Essen zwar vor, allerdings nur als ein kleiner Teil. Die Bewegung der Kinder ist in den Vordergrund gerückt.

### **3.5 Zwischen Gut und Böse**

Im Kasperlstück gibt es immer einen Konflikt zu lösen, um die Ordnung der Kasperlwelt wieder herzustellen. Dabei entstehen diese Konflikte meist durch Einwirken von bestimmten Figuren, welche von vornherein als

Gegenspieler konnotiert sind. Resatz meint dazu, „die Charaktere sind in einer scharfen Schwarz-Weiß-Technik gezeichnet, so daß (sic!) jeder Zuschauer sofort weiß, ‚was hier gespielt wird‘“. <sup>203</sup> Dies führt dazu, dass dem Zuschauer beim Auftritt einer solchen Figur deren Zugehörigkeit und die Bedeutung der Situation sofort klar werden. Untermalt werden diese Auftritte gerne durch spezifische Klänge und einer markanten Sprechstimme. Als Kasperls Gegenspieler sind oft die Hexe, der böse Zauberer oder ein Räuber zu sehen. In älteren Stücken taucht noch vermehrt der Teufel auf, welcher im Wurstelprater der Anfangszeit zum festen Repertoire gehörte. Der Teufel als Symbol für die Hölle entschied über das Schicksal der Figur. Heute sind die Hexe und der Zauberer eigennützig handelnde Figuren. Sie agieren lediglich nach eigenen Interessen und entsprechen nicht der Norm. Einem Wunsch wird sofort nachgegangen, und sei es, dass dies die Entführung einer anderen Figur oder eine andere böse Tat erfordert. Die negativ konnotierten Figuren sind niemals Teil des gewohnten Umfeldes, in dem sich der Kasperl befindet und wohnen auch immer in der Ferne, sei es ein Hexenwald, eine Sumpflandschaft oder ein Räuberhaus. Dadurch sind die beiden Wirkungsfelder klar getrennt und das Böse ist außerhalb der Ordnung des Kasperls. Konflikte werden in der Regel von außenstehenden Figuren produziert. Um einen Konflikt zu lösen, muss der Kasperl sein gewohntes Umfeld verlassen und eine Veränderung herbeiführen. Das Ziel ist es, die Sache unter Kontrolle zu bringen und somit das Böse zu besiegen. Bemerkenswert an diesem Zusammenhang ist, dass der Kasperl selbst ebenso Interesse daran hat, seine eigenen Ideen und Vorstellungen durchzusetzen. Dabei schreckt auch er nicht zurück, Gewalt anzuwenden und schlägt, wenn es seiner Überzeugung entspricht, mit der Pritsche zu. Die Gewaltbereitschaft ist im Speziellen bei der Englischen Form der Lustigen Figur, dem Punch, zu diskutieren. Dieser ist größtenteils gewalttätig und tötet immer wieder andere Figuren, darunter auch sein eigenes Baby

---

<sup>203</sup> Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949, S. 28 .

Jiggi. Darauf wird im nächsten Kapitel näher eingegangen. Grundsätzlich ist diese Eigennützigkeit des Kasperls auch der negativen Seite zuzuordnen. Andererseits gibt die Figur durch ihre Handlungen den Zuschauern die Möglichkeit, unterdrückte Sehnsüchte auszuleben und stellvertretend zu durchleben. Dadurch können sie sich aus der Ohnmacht, nicht handeln zu dürfen, befreit sehen und haben die Gelegenheit, innere Konflikte wegzulachen. So trägt auch der Kasperl wohl beide Seiten in sich. Er ist gut und zugleich böse und dient somit einmal mehr dem Menschen mit all seinen Stärken und Schwächen. Im Gegensatz dazu sind seine Gegenspieler klar kategorisiert und in positiv und negativ konnotierte Figuren eingeteilt.

Im Folgenden gehe ich kurz auf die einzelnen Vorstellungsbesuche und auf den Umgang mit dem Bösen darin ein. Im Stück *Um den heißen Brei* des „Original Wiener Praterkasperls“ verteilt die Hexe einen verzauberten Brei. Dieser verkleinert die Figur, die ihn zu sich nimmt. Ihre Absicht ist reine Boshaftigkeit und Schadenfreude. Typischerweise trinkt Kasperls ungeschickter und neugieriger Freund Boing davon und wird in eine Fingerpuppe verwandelt. Er befindet sich in einer aussichtslosen Situation bis der Kasperl die Lösung findet. Diese gestaltet sich denkbar einfach. Der Zauber ist wirkungslos, sobald die Hexe zum Lachen gebracht wird. Damit kann Boing gerettet werden. Hier versucht also ein Gegenspieler, die hergestellte Ordnung aus Schadenfreude oder Neid zu stören und eine negative Veränderung der Gesamtsituation herbeizuführen. Dies gelingt und als Boing zu Schaden kommt, setzt der Kasperl seine Schlaueit ein und kommt, eher durch Zufall, zur Lösung. Somit entsteht eine einfache Auflösung und wiederum taucht das Lachen als Ventil und Lösung auf.

In *Dagobert und Lalobe* beim Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“ wird Lalobe, das Babykrokodil und Kind vom Krokodil Dagobert, offenbar vom Zauberer und dessen Freundin Serafina entführt. Hier sind die Motive Machtgier und Rache. Kasperl verlässt seine sichere und

gewohnte Umgebung und macht sich auf die Reise in die Sumpflandschaft, um Lalobe zu retten. Dies gelingt ihm mit der Hilfe seiner Freunde. Außerdem wird vorgegeben, dass die Kinder im Publikum am positiven Ausgang der Situation beteiligt sind. Die Lösung wird hier unkompliziert herbeigeführt. Es reicht, den Zauberer abzulenken und in einem unaufmerksamen Moment das Babykrokodil zu befreien.

Im Stück *Der Mondstaub* der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ wird der Mond von der Räuberfrau Schlurfi entführt. Ihr Motiv ist die Geldgier. Sie plant, den Mondstaub zu verkaufen und damit viel Geld zu verdienen. Kasperl gelingt es, den Mond zu befreien und Schlurfi zu überlisten. Er sperrt sie in einer plötzlich sichtbaren versteckten Falltür ein bis die Polizei kommt.

Es stellt sich die Frage, warum die negativ konnotierten Figuren im Stande sind, Zaubersprüche zu brauen, sich selbst und andere Dinge zu verwandeln und in Luft aufzulösen, sie aber in den wichtigen Momenten von Kleinigkeiten abgelenkt werden können. Damit wird ihr gesamtes Vorhaben sinnlos. Es herrscht ein Ungleichgewicht, welches aber bestehen muss. Besonders seit der Kasperl sich hauptsächlich an Kinder richtet, ist es wichtig, den Glauben aufrecht zu erhalten, dass das Böse durch eigenes Zutun besiegt werden kann. Selbst im Falle einer scheinbaren Unmöglichkeit tritt die helfende Wende ein, um die Ordnung wieder herzustellen. Die Kinder identifizieren sich mit den Figuren auf der Bühne, sie fiebern und schreien mit und feuern den Kasperl an. So kann durch das Besiegen des Bösen der innere Frieden erhalten bleiben. Kinder projizieren in die Figuren auch eigene Konflikte, welche sie mit den Eltern und anderen Personen haben. Aus diesem Grund werden in der Psychotherapie mit Kindern Handpuppen eingesetzt, um ihnen zu helfen,

damit stellvertretend ihre eigenen Konflikte aufzuzeigen und zu verarbeiten.<sup>204</sup>

Nach diesem detaillierten Blick auf einzelne Aspekte des Wiener Kasperltheaters der Gegenwart möchte ich im nun folgenden letzten Kapitel einzelne Vertreter der Lustigen Figur in anderen europäischen Ländern vorstellen.

---

<sup>204</sup> Weiterführende Literatur dazu findet sich in: Gauda, Gudrun: Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels. Lebendige Psychologie C.G. Jungs, Dortmund, Verl. Modernes Lernen, 2001.

## 4. Europäische Traditionen

Die Komik zählt zu den anthropologischen Konstanten und findet sich in vielen Formen der Menschheitsgeschichte. So müht sich auch die Literatur rund um die Lustige Figur mit deren Variantenreichtum ab. Im Zuge meiner Recherchen konnten mehrere Namen und Versionen des Spaßmachers in den europäischen Ländern gefunden werden. Ich entschied mich dafür, den „Pulcinella“ in Italien, den „Guignol“ in Frankreich, den „Punch“ in England und den „Hanswurst“ beziehungsweise „Kasper“ in Deutschland näher zu erörtern. Generell ist zu vermerken, dass das Wissen um die folgenden Figuren eher als oberflächlich bezeichnet werden muss. Das liegt daran, dass im 18. und 19. Jahrhundert keine umfangreichen Aufzeichnungen der Spektakel gemacht wurden. Bevor ich mich diesen vier Typen widme, erlaube ich mir, die weiteren Vertreter der verschiedenen Länder hier unkommentiert und alphabetisch aufzureihen: „Chu Teu“ in Vietnam, „Don Christóbal“ in Andalusien, „Hans Joggeli“ in der Schweiz, „Jan Klaasen“ in den Niederlanden, „Joao Redondo“ in Brasilien, „Karagiosis“ in Griechenland, „Karagöz“ in der Türkei, „Kasperek“ in Böhmen, „Mester Jakel“ in Dänemark, „Paroschez“ in der Ukraine, „Petruschka“ in Russland, „Vasilache“ in Rumänien, „Vitéz László“ in Ungarn.<sup>205</sup>

### 4.1 Pulcinella in Italien

Nach einem Verzeichnis von Giovan Maria Rapparini von 1817 gab es für die italienische Form des Harlekins viele Namen, darunter waren: Arlecchino, Truffaldino, sia Pasquino, Tortellino, Naccherino, Polpettino,

---

<sup>205</sup> Genauere Informationen finden sich dazu im Stichwort-Lexikon „Kasper&Co“ In: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 173 ff.

Bertolino, Frittelino und noch viele weitere mehr.<sup>206</sup> Vor allem aber entwickelte sich im italienischen Raum eine Figur mit dem Namen Pulcinella. Als Ursprungsort des Pulcinellas wird Neapel angenommen und bis heute existiert eine Figur unter diesem Namen in den neapolitanischen Straßen. Die Bezeichnung Pulcinella war schon im 14. Jahrhundert bekannt. So stellt Ramm-Bonwitt fest: „Im 14. Jahrhundert war Pulcinella die Bezeichnung für einen wetterwendigen Menschen, der, insbesondere politisch gesehen, stets bereit war, seine Meinung zu wechseln.“<sup>207</sup> Im heutigen Sprachgebrauch wird die Bezeichnung Pulcinella im Zusammenhang mit den Hauptfiguren im Schauspiel der italienischen Commedia dell'Arte verwendet und bedeutet übersetzt „kleines Küken“. Es stellt sich die Frage, ob dies ein Hinweis auf einen Stellvertreter des Bauernstandes ist, da das Huhn ein Arbeits- und Nahrungstier des niederen Standes ist.

Der Pulcinella war ursprünglich ein menschlicher Spaßmacher, „(...) naiv und hinterhältig, gefräßig und immer auf seinen Vorteil aus. Ganz gleich, welchen Beruf er ausübt, drückt er sich vor der Arbeit (...).“<sup>208</sup> Wesentliche Merkmale des Pulcinellas sind seine Funktion als Diener, der seinem Herrn nicht nur wohlgesonnen, sondern auch frech genug und bereit ist, ihm Schaden zuzufügen. Der Hang zu Handgreiflichkeiten und Schlägen stellt ein weiteres Merkmal dar. Bezugnehmend auf die Pritsche ergänzt Ramm-Bonwitt an anderer Stelle:

„Das wichtigste Requisit der europäischen Possenreißer war das Prügelholz, ein starker, runder Stab von beträchtlicher Länge, der etwa der Höhe der Handpuppe entsprach. Pulcinella, der nur mit diesem Knüppel zu argumentieren verstand, bereitete zuweilen sogar das Totschlagen einen riesigen Spaß. (...) Mit Hilfe seiner ‚Lebensrute‘

<sup>206</sup> Vgl. Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater*, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998, S. 64.

<sup>207</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Die komische Tragödie*, Band 2. *Possenreißer im Puppentheater*, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 92.

<sup>208</sup> Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin, Henschel Verlag, 1996, S. 74.



übersteht der Possenreißer alle Konflikte, die sich ihm im Leben entgegenstellen.“<sup>209</sup>

Dieser Punkt stellt eine Gemeinsamkeit mit dem Wiener Kasperl dar. Hier gehört das Bestrafen, zwar nicht eines Herren, aber sämtlicher negativ konnotierter Figuren, zur Geschichte des Kasperltheaters. Heute wird es allerdings nicht mehr überall demonstriert. So besteht wie erwähnt die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ darauf, zu zeigen, dass Konflikte auch ohne Gewalt zu lösen sind und plädiert dabei auf die Vorbildfunktion des Kasperls für das heutige Zielpublikum, die Kinder. Im Gegensatz dazu legt die Verantwortliche des „Original Wiener Praterkasperls“ Wert darauf, originalgetreu zu sein und lässt den Kasperl eine Pritsche verwenden. Als letzte Eigenschaft des Pulcinellas sei sein Hang zur Gefräßigkeit erwähnt. Das Essen als Genuss und Zeichen für das Überleben steht in den Eigenschaften des Pulcinella an oberer Stelle. Dies geht so weit, dass er sich für Nahrung bestechen lässt. Diese Eigenschaft gehört zu den Grundeigenschaften der Lustigen Figur.

Weitere Eigenschaften finden sich in einem Bericht über ein Schauspiel, wo der Pulcinella vorkam. Wie aus dem Buch *Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte* von Johannes Minuth (geb. 1955), Gründer der Freiburger Puppenbühne, entnommen, stammt diese Beschreibung aus einem Zitat Goethes. Dieser lernte den Pulcinella angeblich auf seiner Italienreise 1787 kennen und berichtete:

„Ein Hauptspäß dieser niedrig komischen Personnage bestand darin, daß er zuweilen auf der Bühne seine Rolle als Schauspieler auf einmal ganz zu vergessen schien. Er tat, als wäre er wieder nach Haus gekommen, sprach vertraulich mit seiner Familie, erzählte von dem Stücke, in welchem er gespielt, und von einem anderen, worin er noch spielen sollte, auch genierte er sich nicht, kleinen Naturbedürfnissen ungehinderte Freiheit zu lassen. ‚Aber, lieber Mann‘, rief ihm sodann seine Frau zu, du scheinst dich ja ganz zu vergessen; bedenke doch die werthe Versammlung, vor welcher du dich befindest!‘ - ‚E vero E vero!‘ erwiderte darauf Pulcinell, sich wieder besinnend, und kehrte unter großem Applaus

---

<sup>209</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 40.

der Zuschauer in sein voriges Spiel zurück. Das Theater des Pulcinell ist übrigens von solchem Ruf, daß niemand in guter Gesellschaft sich rühmt, darin gewesen zu sein. Frauen, wie man sich denken kann, gehen überall nicht hin, es wird nur von Männern besucht. Der Pulcinell ist in der Regel eine Art lebendige Zeitung. Alles, was den Tag über in Neapel sich Auffallendes zugetragen hat, kann man abends von ihm hören. Diese Lokalinteressen, verbunden mit dem niederen Volksdialekt, machen es jedoch dem Fremden fast unmöglich, ihn zu verstehen.“<sup>210</sup>

Darin sind weitere wesentliche Merkmale dieses einfältigen naiven, jedoch stets von Scharfsinnigkeit begleiteten Typus enthalten. Zum einen demonstriert er öffentlich seine menschlichen Bedürfnisse. Selbst auf das Zurechtweisen seiner Frau gesteht er sich zwar seine Schamlosigkeit ein und bestätigt, dass es sich um ein unschickliches Verhalten handelt, führt seine Handlung aber daraufhin fort, was das Publikum positiv mit Applaus quittiert. Des Weiteren baut er zuerst dem Anschein nach die Illusion des Theaterszenarios auf und agiert wie in einer vertrauten Zweiersituation mit seiner Frau. Diese jedoch bricht sogleich die vierte Wand und bindet das Publikum durch direkte Ansprache ein. Auch die Offenlegung seines Berufes und der Tätigkeit als Schauspieler zeigt sein Bewusstsein über die aktuelle Situation und bricht dabei die Illusion der Theatersituation. Die Funktion des Pulcinellas, das Sprachrohr der Gesellschaft zu sein, wird an diesem Beispiel auch deutlich. Er vermittelt das aktuelle Tagesgeschehen, kommentiert und hinterfragt es. Der Pulcinella darf Dinge aussprechen, die die Zuschauer gerne aussprechen würden. Selbst in unangenehmen Situationen besitzt er die Fähigkeit, alles wegzulachen. Dadurch wird er zu einem Vertreter der unteren Schichten und darf dessen Meinung stellvertretend äußern. So können Gefühle wie Wut und Ärger über aktuelle Geschehnisse stellvertretend ausgelebt und im idealen Fall auch verlacht werden. Womöglich ist das ein Grund für seine große Beliebtheit.

---

<sup>210</sup> Dieses Zitat ist aus dem Werk „Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte“ entnommen. Einen Originalbeleg zu finden, war mir, trotz umfassender Recherche leider nicht möglich. Da das Zitat allerdings einen unverzichtbaren Beitrag für dieses Kapitel liefert, habe ich mich entschlossen, es dennoch zu verwenden und stelle lediglich die Seitenangabe in Frage. Vgl. Minuth, Johannes: Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte, Frankfurt am Main, Puppen&Masken-Verlag, 1996, S.41 nach: Eckermann, Johann-Peter: Gespräche mit Goethe, Berlin, 1956, S. 686.

Hierbei sprechen wir von einer grundlegenden Eigenschaft der Lustigen Figur an sich und dadurch auch des Wiener Kasperls. Als letzte Eigenschaft wurde die Wandlungsfähigkeit des Pulcinellas erwähnt. Er tritt in jeder Szene anders gekleidet auf. Darüber hinaus ist es ihm auch möglich, innerhalb eines Stückes das Alter und das Geschlecht zu wechseln. Somit bietet er allen Personen im Zuschauerraum, unabhängig von Alter und Geschlecht, eine Identifikationsmöglichkeit. Auffällig ist die Sprechstimme des Pulcinellas. Er spricht mit einer schrillen Stimme, die mit Hilfe einer Zungenpfeife erzeugt wird. Ich erlaube mir darin die Bedeutung der „Scharfzüngigkeit“ und „schnellen Zunge“ zu erkennen. Dieses Merkmal taucht auch in England auf, worauf ich später kommen werde.

Das Aussehen des Pulcinellas ist schlicht. Er trägt ein weites, weißes Kleid mit Kapuze und eine spitze, weiße Mütze. Wichtig ist auch das Tragen der schwarzen Halbmaske. Ein dicker Bauch, ein Buckel und eine lange, gebogene Nase sind die Markenzeichen des Pulcinellas und der europäischen Vertreter und gehören ebenso zu seinem Auftreten.

„Viele von ihnen sind glatzköpfig und dickbäuchig, was zum Ausdruck bringen soll, daß (sic!) hier weniger mit dem Kopf als dem Magen gedacht wird. Und sie tragen sozusagen ihren Phallus im Form einer gewaltigen Nase im Gesicht.“<sup>211</sup>

Später kam es vor, dass das Gewand bunter wurde. Im Typenensemble der italienischen Handpuppenbühne kommen unter anderem folgende Figuren vor: Der Hauswirt, der Büttel<sup>212</sup>, der Tod, der Henker und ein Hund. Später wird der Hund „durch ein Krokodil ersetzt“.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Feustel, Gotthard: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt, 1. Auflage, Leipzig, Edition Leipzig, 1991S. 63.

<sup>212</sup> Eine abwertende Bedeutung für Polizist oder Gerichtsdienner.

<sup>213</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 188.

## 4.2 Guignol in Frankreich

Die italienischen Wandertruppen in der Commedia dell'Arte fanden ihren Weg über den Norden Italiens bis nach Frankreich. Dort angekommen, etablierten sich eigene Vertreter der Lustigen Figur. Ab dem 17. Jahrhundert ist von einem französischen „Polichinelle“ die Rede, welcher nicht nur dem Namen nach, sondern auch in den Charakterzügen dem zuvor erwähnten Pulcinella in Italien glich. Eine Veränderung war lediglich im Aussehen zu erkennen. Das ursprünglich weiße Kostüm wurde durch ein zweifärbiges, hauptsächlich in den Farben rot und blau, ersetzt. Zudem hatte es einen Spitzkragen. Erhalten blieb der Buckel, sowie der dicke Bauch und die große Nase als Symbol für die Lustige Figur, die Derbheit und die Gefräßigkeit. Heute werden in Frankreich selten Polichinelle-Stücke gespielt. Später entwickelte sich eine zweite Figur mit dem Namen „Guignol“. Ramm-Bonwitt dazu: „Ebenso berühmt wie Polichinelle wurde in Frankreich die Handpuppe Guignol, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Lyon das Licht der Welt erblickte und Polichinelle allmählich verdrängte.“<sup>214</sup> Nach Bernstengel ist unter dem „Guignol“ ein Typus zu verstehen, der ebenso der Gattung der Lustigen Figur angehört und als Weiterentwicklung des Harlekin und Hanswurst angesehen werden darf.<sup>215</sup> Guignol wird auch als „Diener eines Herren“ betrachtet und spielt diesem Streiche. Allerdings steht bei ihm die bürgerliche Ordnung im Vordergrund. Er macht es sich zum Ziel, durch das Einsetzen seines Stockes sowie seines losen Mundwerks seine eigenen persönlichen Interessen zu verteidigen. Jurkowski meint,

„er ist niemals Narr, stellt vielmehr eine Art realer Person dar. Seine Drolligkeit ist nicht Lebensart, sondern bewußt eingesetzte Waffe. Er ist

---

<sup>214</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 137.

<sup>215</sup> Vgl. Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 176.

Konformist, die Normen der Gesellschaft, in der er lebt, sind für ihn verbindlich.“<sup>216</sup>

Hier zeigt sich ein Unterschied zu den anderen Typen der Lustigen Figur. So auch zum Pulcinella in Italien, der als kritischer Betrachter des gesellschaftspolitischen Geschehens, der dessen Normen hinterfragt und sich darüber lustig macht, gilt. Guignols Stärke liegt zwar auch in der Wortgewandtheit, jedoch ist er weniger bissig. Er agiert zwar brutal und schlägt zu, setzt jedoch auch gerne seinen Wortwitz als Waffe ein. Sein Hauptinteresse liegt darin, seine persönlichen Interessen durchzusetzen. Hier geht es weniger um das Bloßstellen der gesellschaftlichen Ordnung und sich einen Spaß daraus zu machen, sondern eher um die eigene Gerechtigkeit, welche ihm über alles geht. Er ist nicht von Haus aus eine Späße treibende und tölpelhafte Figur, sondern setzt die Fähigkeiten nur zum Zweck ein. Und dabei kommt es auch vor, dass er mit seinem Stock zuschlägt, was aber nicht zwingend notwendig ist.

Der Name „Guignol“ entwickelte sich aus dem Ausspruch „c’est guignolant“. Dies bedeutet im Deutschen „etwas ist schrecklich komisch, zum Todlachen“. Nach Bernstengel soll

„der Legende nach ein Stammesbesucher des Theaters von Mourguet (1769 - 1844) ausgerufen haben: ‚C’est Guignolant!‘ (dt.: Das ist aber spaßig!). Benoit führt den Namen auf die Worte ‚guigue‘ (dt.: Pech) und ‚guignon‘ (dt.: Unglück) zurück. G. soll in den frühen Stücken vor allem ein Pechvogel gewesen sein.“<sup>217</sup>

Der beschäftigungslose Seidenweber und Reformator Laurent Mourguet (1769 – 1844) kreierte um 1811 herum nach italienischem Vorbild ein Marionettenspektakel und schuf zudem eine Handpuppe angeblich nach seinen eigenen Gesichtszügen. Dessen Geburtsort sowie die Stadt, in der er den Guignol schuf, ist Lyon. Aus diesem Grund gilt die südostfranzösische Stadt bis heute als Hauptstadt des

<sup>216</sup> Jurkowski, Henryk: Narr-Nationalheld-Sozialrebell, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 71.

<sup>217</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 176.

Marionettentheaters und als Heimat des Guignols. Auch in Paris etablierte sich die Guignol-Figur und fand schnell großen Anklang. Ab 1836 war sie in einem Theater auf den Champs-Élysées zu sehen und war so erfolgreich, dass bald im Pariser Vergnügungsviertel Pigalle ein Theater namens „Grand Guignol“ entstand. Dieses galt mit 293 Sitzplätzen als kleinstes Theater in Paris und verschrieb sich bis zu seiner Schließung 1962 dem Horror- und Schauermetier<sup>218</sup>. Dabei wurden Tötungsszenarien auf so brutale Weise dargestellt, dass die Zuschauer reihenweise in Ohnmacht fielen. So musste stets ein Arzt bei den Vorstellungen anwesend sein. Der Begriff fand Einzug in den französischen Sprachgebrauch und die Gattung des Horror wird bis heute „Grand Guignol“ genannt. Den Guignol im Figurentheater gibt es heute hauptsächlich im Theater für Kinder. „In Lyon, der Geburtsstadt Guignols, gibt es noch zwei Theater, die täglich für Kinder und Touristen spielen.“<sup>219</sup>

Das Aussehen des Guignols weicht etwas vom „üblichen“ Schema der Lustigen Figur ab. Er hat zwar eine rote Nase, diese ist jedoch nicht mehr so groß und präsent wie bei den anderen Vertretern der Lustigen Figur. Die Betonung liegt eher in den großen, wachen Augen. Er hat das Haar zu Zöpfchen zusammengebunden und trägt eine „hochgeschlossene, bis zu den Knien reichende dunkelbraune oder dunkelblaue Wolljacke“.<sup>220</sup> Die Figur spricht Lyoner Dialekt, was als Indiz für die Erschaffung eines Ebenbildes von Mourguet gilt. Als weitere Figuren in den „Guignol-Spielen“ sind dessen Frau Madelon, sowie sein Freund Gnafron zu sehen. Angeblich war dies der Name eines Freundes von Mourguet selbst, der dem Alkohol zugetan war und dadurch der Figur des Freundes von Guignol nicht nur seinen Namen, sondern auch die rote Nase verlieh. Die

<sup>218</sup> Vgl.: <http://www.spiegel.de/einestages/grand-guignol-das-horror-theater-von-paris-a-947816>, Zugriff: 3.4.14.

<sup>219</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 141.

<sup>220</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 176.

Pritsche findet zwar auch hier Einzug, wurde aber wie erwähnt nicht so häufig zum Einsatz gebracht wie in anderen europäischen Ländern, wobei besonders England hervorzuheben ist, dem ich mich nun zu wende.

### 4.3 Punch in England

Im Verzeichnis von Bernstengel ist davon die Rede, dass es ab dem Jahr 1662 in London einen italienischen Puppenspieler gegeben hat, der nach dem Vorbild des italienischen Pulcinella aus Neapel Stücke zum Besten gab.<sup>221</sup> Er trat im Theater in Covent Garden auf. An den Hof des Königs Karl II. waren neben ihm auch weitere Spaßmacher, Artisten, Schausteller und Gaukler beordert und dort bewundert worden. In der Englischen St.Paul's Kirche gibt es eine Inschrift, die an dessen Schauspiel im Covent Garden erinnert. Außerdem gibt es ein Pub mit dem Namen „Punch&Judy“ in England, wo angeblich die ersten Auftritte dieses italienischen Puppenspielers stattgefunden haben sollen.<sup>222</sup> Das Aussehen des Punch erinnert sehr an den Pulcinella. Dies unterstreicht die Herkunft aus dieser Richtung. Er hat ebenso eine sehr „große Hakennase“<sup>223</sup>, eine rötliche Gesichtsfarbe und ein gebogenes Kinn. Zudem ist auffällig, dass er einen eigentlich schon unnatürlich geformten Buckel, der eher an einen dritten Arm erinnert, hat. Dieser Buckel wurde geschaffen, indem ein gebogenes Stoffteil direkt an den hinteren Teil der Jacke genäht wurde. Er trägt eine spitze Mütze und ein buntes Gewand in den Farben rot und gelb. Auch Judy, seine Frau und das Baby Jiggi sind von ähnlicher Gestalt. Judy trägt allerdings ein blau-weißes Kleid mit einer

---

<sup>221</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 189.

<sup>222</sup> Vgl. Heilig, Katharina Maria: Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade, Diplomarbeit, Wien, 1998.

<sup>223</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 189.

weißen Schürze.<sup>224</sup> Sowohl Judy als auch Jiggi gehören zum fixen Figurenensemble. Aus diesem Grund spricht man oft von der „Punch-and-Judy“-Show. Die Stimme des Punch ist sehr auffällig, fast schon unkenntlich hoch und künstlich schrill. Dies wird mit einer Zungenpfeife namens „zwazzle“ erzeugt:

„Ein herausragendes Merkmal des europäischen Handpuppenspiels war die quietschende, hohe Stimme der lustigen Figur, die mit einer Zungenpfeife (zwei kleine Metallplättchen, die mit einem Faden umwickelt werden; durch diese wird Atemluft beim Sprechen hindurchgepreßt (sic!)) erzeugt wurde.“<sup>225</sup>

Die Leipziger Literaturwissenschaftlerin Gina Weinkauff (geb. 1957) spricht in ihrem Aufsatz „Kasperforschung“ aus dem Jahre 1994 die Zweifel an der Herkunft des Punch aus und stützt sich dabei auf den englischen Theaterhistoriker George Speaight (1914 -2005). Dieser sieht den Ursprung des Punch weniger in der Lustigen Figur und im Narren. Diese Erklärung ist ihm zu einfach und er findet den Punch eher „in einem Geflecht einander überlagernder Traditionen angesiedelt“.<sup>226</sup> Dabei sind ihm die „Ausformungen der nationalen Lachkultur Englands“<sup>227</sup> ebenso wichtig zu erwähnen:

„Als Fortsetzung der mittelalterlichen Mysterienspiele (...) entstand in England des 15. Jahrhunderts eine besondere allegorisierende Form des religiösen Schauspiels, bei der Verkörperungen menschlicher Tugenden und Laster (‚vices‘) auftraten. ‚The Vice‘ war der schlimmste der lasterhaften Charaktere, der Inbegriff der Sünde gewissermaßen und zugleich eine komische Figur.“<sup>228</sup>

Für diese These spricht, dass der Punch als der gewalttätigste und brutalste Vertreter der europäischen Artgenossen der Lustigen Figur gilt. Er setzt als einziges Argument und zur selbstverständlichen Durchsetzung

<sup>224</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 190.

<sup>225</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 39.

<sup>226</sup> Weinkauff, Gina: Kasperforschung, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S.29.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Ebd., S. 30.



seiner eigenen Interessen ausschließlich seinen Stock ein. Dabei schlägt er wild um sich und auch so lange, bis der Gegner tot ist. Auch vor seiner Frau Judy und dessen Kind Jiggi macht er nicht halt. Im Gegenteil, der Streit zwischen Punch und Judy, besonders um die Erziehung des Babys, gilt als Hauptthema in der „Punch-and-Judy-Show“, die ab dem 18. Jahrhundert, als sich das Figurentheater mehr und mehr etablierte, zu einer besonderen Attraktion im Straßentheater wurde. „Das Handpuppenspiel mit Punch lebt von seinen spektakulären Eskapaden, die meist in wilden Schlägereien gipfeln.“<sup>229</sup> Als Beispiel möchte ich hier einen Auszug aus einem Stück, in dem Punch das schreiende Baby hält weil Judy zum Einkaufen gegangen ist, liefern:

„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! (Er wirft das Baby aus der Bude.)

Judy (tritt auf): Wo ist mein Baby? (...) 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.)<sup>230</sup>

Der Brutalität nicht genug, erschlägt er im weiteren Verlauf noch den Doktor und den Polizisten. Dies mag auch an die ersten Kasperlstücke im Wiener Prater erinnern, wo der ungeschickte Kasperl alle um sich herum teilweise ungewollt totschießt. Mit der Zeit kam es in England zu einer Transformation. So ist der Punch nicht mehr so tollpatschig. Er agiert bewusst böse und egoistisch. Er gilt als Rebell, der sich selbst

---

<sup>229</sup> Minuth, Johannes: Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte, Frankfurt am Main, Puppen&Masken-Verlag, 1996, S. 40.

<sup>230</sup> Ebd., S. 34.

durchsetzen möchte und seine Argumente auf das Hinschlagen mit der Pritsche beschränkt:

„Gespielt wurden kurze, stets auf Aktion ausgelegte Szenen. Sie wurden aneinandergereiht und zeigten P. immer wieder in schlagenden Konflikten mit seinen Widersachern. P. schlägt so lange, bis alle seine Widersacher getötet sind.“<sup>231</sup>

Es stellt sich die Frage, worin der Grund für die Beliebtheit bei der ganzen Familie lag. Aufgrund des hohen Gewaltpotentials und der Ansammlung von gewalttätigen Szenen „wurde das Handpuppenspiel auch als triviale Volksbelustigung eingestuft, das keinen Anspruch auf künstlerische Anerkennung hatte. Trotz allem war es beim Publikum immer beliebt.“<sup>232</sup> Und bis heute gibt es hunderte von „Punch-and-Judy“-Spieler in England, die hauptsächlich als Attraktion an englischen Badestränden zu sehen sind.<sup>233</sup>

Als weitere Figuren im Ensemble treten neben dessen Frau Judy und deren Baby Jiggi auch ein Polizist und ein Doktor als Vertreter der Staatsgewalt und Symbol für die Gesetze und Pflichten auf, sowie der Tod und der Teufel. Dem Punch wird an mancher Stelle vorgeworfen, mit dem Teufel im Bunde zu sein. Dem entgegnend ist zu sagen, dass er selbigen auch im Laufe seiner Stücke verprügelt und totschießt. Wichtig im Ensemble ist auch eine Hundefigur namens Toby, die manchmal durch einen lebendigen Hund mit Rüschenkragen ersetzt wird. Er wurde so dressiert, dass er auf Kommando dem Punch in die Nase beißen kann. Auch hier wird ähnlich wie im Wiener Prater zur Besänftigung des Publikums ein lebendiges Tier zum Einsatz gebracht.

---

<sup>231</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 190.

<sup>232</sup> Minuth, Johannes: Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte, Frankfurt am Main, Puppen&Masken-Verlag, 1996, S. 34.

<sup>233</sup> Vgl. Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 190.

#### 4.4 Kasper im deutschsprachigen Raum

Kasper, der Vertreter der Lustigen Figur im deutschsprachigen Raum hat seinen Ursprung zwar auch in der italienischen Commedia dell'Arte und der italienischen Form des Pulcinella, doch gibt es in Deutschland mehrere Vertreter mit unterschiedlichen Namen. Dabei handelt es sich meistens um eine Handpuppe, wobei zu erwähnen ist, dass sich im Süden Deutschlands hauptsächlich eine Lustige Figur als Marionette durchsetzte. Ramm-Bonwitt dazu: „Kasperl oder Kasper (...) trat sowohl als Marionette (in Süddeutschland, Sachsen und Schlesien) als auch als Handpuppe in allen Regionen Deutschlands auf.“<sup>234</sup> Ab dem Ende des 17. Jahrhunderts tauchen in München Belege für eine Figur namens Meister Hämmerlein oder Hanswurst auf. Im nördlichen Hamburg entwickelte sich eine Figur namens Kaspar Putschenelle<sup>235</sup>, welcher allein schon phonetisch auf den italienischen Vorfahren verweist. Der Unterschied der Handpuppe zur Marionette liegt darin, dass die Handpuppe, später mit dem Namen Kasper, eine feste Figur ohne Kostümwechsel ist, die stets die Hauptfigur des Stückes ist. Die Marionette hingegen agiert eher als Randfigur und wechselt je nach Gegebenheit nicht nur Kostüm und Rolle, sondern teilweise auch das Geschlecht. Ein wichtiger Vorfahre des Kaspers in Deutschland ist der Hanswurst. Sein Name ist bedeutungsschwanger, denn „einer Person oder Institution Fortwursteln, Herumwursteln oder Weiterwursteln anzukreiden, unterstellt eine ziel- und planlose, unüberlegte, nachlässige und ungeschickte Handlungsweise“.<sup>236</sup> Damit etabliert sich die Funktion des Hanswursts mit seiner Derbheit, Ungeschicktheit und Tollpatschigkeit bereits in seinem Namen. Dieser Hanswurst entwickelte sich nicht nur aus der Commedia dell'Arte, sondern

<sup>234</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999, S. 157.

<sup>235</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 181.

<sup>236</sup> Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003, S. 11.

war hauptsächlich und neben dem Pickelhering<sup>237</sup> die wichtigste Figur der Haupt- und Staatsaktionen und wurde, wie im Kapitel 2.3. erwähnt, vom österreichischen Schauspieler und Theaterdirektor Josef Anton Stranitzky kreiert. Die 12 Haupt- und Staatsaktionen sind Theaterstücke der deutschen Wandertruppen ab dem 17. Jahrhundert, welche als sogenannte Hauptaktion italienische Opern mit dramatisch mystischem oder politischem<sup>238</sup> Hintergrund spielten. Daneben gab es sogenannte „Nebenaktionen“, in denen eine lustige Figur, in dem Fall der Hanswurst, die ernsten Szenen unterbrach und sie mit Witzen und Obszönitäten auflockerte.<sup>239</sup> Auch wenn Hanswurst angeblich aus dem österreichischen Salzburg abstammt, spricht er im jeweils regionalen deutschen Dialekt. Dadurch konnte die Handlung weniger gebildeten Personen näher gebracht werden. Aufgrund des geistigen Niveauunterschiedes kam es zu sprachlichen Schwierigkeiten und zum Unverständnis des Sinns. Aus dem Grund verwendete der Hanswurst vermehrt eine tiefe und derbe Sprache. Da wurde aus einem „Welch ein wol formierter leib?“ ein „Welch ein wol proportionierter arsch?“<sup>240</sup>

Nach dem Hanswurststreit<sup>241</sup> und der Verbannung der lustigen Figur von der Bühne durch Gottsched, entwickelte sich in der Wiener Volkskomödie eine Figur mit dem Namen „Kasperl“. Sonnleitner dazu:

---

<sup>237</sup> Auch manchmal Pickelhäring geschrieben. Dessen Ursprung ist nicht ganz klar, es wird Deutschland, Belgien oder England vermutet, wobei letzteres am wahrscheinlichsten ist. Vgl. Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, Schroll, 1952, S. 162.

<sup>238</sup> Deshalb auch der Name „Staats“aktionen.

<sup>239</sup> Vgl. Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, Schroll, 1952, S. 170.

<sup>240</sup> Vgl. Münz, Rudolf: Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit, Berlin, Henschel, 1979, S. 127.

<sup>241</sup> Urbach zufolge löste „Bernadon, nicht Hanswurst, (...) in Wien den ‚Hanswurststreit‘ aus. Vgl. Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen, Wien/München, Jugend und Volk, 1973, S. 46.

Weiterführende Literatur zum „Hanswurststreit“ findet sich bei: Haider-Pregler, Hilde: Der Wienerische Weg zur K.K. Hof- und Nationalschaubühne. Neue Gesichtspunkte zum sogenannten „Hanswurst-Streit“, in: Bauer, Roger (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels, die Geburt des Nationaltheaters: ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas, München, Fink, 1893, S. 24.

„Im gesellschaftlichen Paradigma von Herr und Diener sei der Kasperl gegenüber dem Hanswurst eindeutig regrediert. Er sei zwar urbaner, witziger, sprachgewandter, aber auch ängstlicher und unterwürfiger geworden. Dem wäre entgegenzuhalten, daß (sic!) sich nicht nur die lustige Figur, sondern auch sein Herr verändert hat.“<sup>242</sup>

Urbach stellte dies schon 1973 fest, als er behauptet:

„Der neue Hanswurst tritt nur als Diminutiv auf, als Kasperl. (...) Auch wenn sie aufmucken, bleiben sie kleinlich. Sie können niemandem gefährlich werden, so durchtrieben und verschlagen sie sich auch geben mögen.“<sup>243</sup>

In Deutschland wurde er als Kasper weitergeführt. Dieser Kasper konnte nicht umgebracht werden, weder im Stück noch auf den Theaterbühnen und gilt als „Symbol erhoffter Befreiung aus gesellschaftlichen Zwängen.“<sup>244</sup> Hierbei handelt es sich allerdings nicht mehr um einen Schauspieler, sondern nur mehr um eine Handpuppe mit einer langen Nase und einem auffälligen Kinn. Seine Hose ist einfarbig und die Jacke bunt und teilweise mit Schellen besetzt. Er trägt eine lange, rote Zipfelmütze mit Bommel am Ende. Ab dem 19. Jahrhundert verschwinden der Buckel und der dicke Bauch. Geblieben ist aber die sogenannte „Lebensrute“<sup>245</sup>, die Pritsche, welche er nach vergeblicher Verbalargumentation auch einsetzt. An dieser Stelle ist die Ähnlichkeit zum Kasperl in Österreich nicht nur im Namen und in der Herkunft, sondern auch in seinen Grundzügen zu erkennen. Zu sehen gab es den Kasper auf Jahrmärkten und in Ausflugslokalen, im Norden Deutschlands allerdings weniger auf der Straße als in Häusern.<sup>246</sup> Die Frau an Kaspers Seite ist in diesem Fall verschwunden und er agiert mit einem Spielensemble, unter anderem bestehend aus dem Richter, dem Henker,

---

<sup>242</sup> Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996, S. 378.

<sup>243</sup> Vgl. Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen, Wien, München, Jugend und Volk, 1973, S. 52.

<sup>244</sup> Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 182.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Ebd., S. 183.

dem Polizisten, einem Krokodil, einer Hexe, einem Räuber, einem Teufel und dem Tod.

Eine interessante Quelle bezüglich der Frage nach einem eigenen deutschen Typus der Lustigen Figur findet sich in der Zeitschrift „das Puppentheater“ aus dem Jahre 1931. Ausgehend von der Vielseitigkeit der vorhandenen Figuren startete sie in Heft 6 des Vierten Jahrganges eine Umfrage mit dem Titel „Wie sieht eigentlich der deutsche Kasperl aus?“

Die wesentlichen Ergebnisse werden wie folgt zusammengefasst:

- „1. Die Existenz unterschiedlicher Kasper wird auf Verschiedenartigkeit der Spieler-Persönlichkeiten zurückgeführt. Ein festgelegter Typ des deutschen Kaspers lässt sich deshalb nicht bestimmen.
2. In Bezug auf sein Denken und Handeln, seine Sprache und Kleidung wird Kasper in Zusammenhang mit dem `Mann aus dem Volke` gebracht. Zu seiner Charakterisierung dominieren Adjektive wie derb, menschlich, geistreich, schlicht, ausgelassen, direkt.
3. Kasper wird als Held bezeichnet, `der nie selbst Schläge einsteckt, immer obenauf ist und alle Gegner überlistet und besiegt` (Der Puppenspieler 1931, S.124)
4. Das Kasper-Theater ist frecher, als auf der Bühne sonst erlaubt. Kasper soll nicht nur unterhalten, sondern seinen Zuschauern (be-)lehrend `einen Spiegel ihrer Zeit vorhalten`.“<sup>247</sup>

In diesem Ergebnis und zusammenfassend sind meiner Meinung nach wiederum die wichtigsten Charakteristika der Lustigen Figur enthalten. Sie darf als ein gleichgesinnter und wohlgleich auch bissiger Kommentator gesellschaftspolitischer Geschehnisse betrachtet werden, der sich zwar derb und den Konventionen nicht entsprechend, aber immer mit einer liebenswerten Dummlichkeit der Verantwortung entzieht und somit wie eine Art Ventil die Gegner stellvertretend besiegen darf. Nichts desto trotz soll es auch zu Belehrungen und Reflexionen für das Publikum kommen,

---

<sup>247</sup> Taube, Gerd: Lustige Figur versus Spiel-Prinzip, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994, S. 53.

oft direkt und offensichtlich, weswegen das Spiel der Lustigen Figur sich von üblicheren oder auch passiven Unterhaltungsformen abhebt.





## Schlusswort

Die anfangs gestellte Forschungsfrage bezüglich der Transformation des Kasperltheaters zum Genre des Kindertheaters konnte im Zuge der Diplomarbeit beantwortet werden. Durch Betrachtung der historischen Entwicklung der Kasperlfigur in Wien zeigte sich, dass die Ursprünge des Kasperls und des um ihn entstandenen Theaters im Theater für Erwachsene liegen. Im 17. und 18. Jahrhundert gab es Vertreter von lustigen Figuren mit unterschiedlichen Namen, aus denen sich der Kasperl entwickelte. Diese Figuren waren Schauspieler, die es zum Zweck hatten, ähnlich dem politischen Kabarett in der heutigen Zeit, die gesellschaftspolitischen Ereignisse kritisch vor den Augen der Zuseher zu betrachten. Auch galten die Figuren als Ventil für das Publikum, da sie all das aussprechen konnten, was in geordneten Verhältnissen nicht gesagt werden durfte. Nach Verbannung der Lustigen Figur von der Bühne entwickelte sich eine verharmloste Form des Spektakels. Gleichzeitig kam es zu einer Verlagerung ins Figurentheater. Die Figur des Kasperls wurde verniedlicht und seine derben Züge wurden entfernt. Aus diesem Grund ist das Alter des heutigen Kasperls nicht eindeutig festzustellen. Damit ließ sich auch die Frage nach dem Fehlen der Eltern beantworten. Eine erwachsene Figur, wie der ursprüngliche Kasperl, bedarf keiner sichtbaren Eltern auf der Bühne. Somit stellt dies ein Relikt der damaligen Zeit dar.

Bei all den Veränderungen rund um die Kasperlfigur hat sie jedoch nicht an Popularität verloren und zählt zu den wichtigen Elementen des Kindertheaters.<sup>248</sup> Dies konnte durch die eingangs geführten Untersuchungen der Wiener Kasperlbühnen mit besonderer Betrachtung des Wiener Urania Puppentheaters „Kasperl und Pezi“, des „Original Wiener Praterkasperls“ und der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und

---

<sup>248</sup> Vgl. Theaterlexikon Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München, DTV, 1996, S. 233.

Strolchi“ festgestellt werden. In jedem Fall finden sich auch Verweise auf das traditionelle Kasperltheater. So ist wie auf der Bühne, wo es für ihn niemals schlecht ausgehen kann, auch im Leben zu sagen: „Den Kasperl kann niemand derschlag´n“.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Heilig, Katharina Maria: Kann man den Kasperl derschlag´n. Zur Genealogie der Kasperliade, Diplomarbeit, Wien, 1998.

## Literaturverzeichnis

Bachlechner, Klara: Kasperl bei Frau Hitt, Heft 5/6, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1950.

Balme, Christoph: Einführung in die Theaterwissenschaft, 3., durchgesehene Auflage, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2003.

Baumbach, Gerda: Schauspielstile, Leipzig, Leipziger Univ.-Verlag, 2012.

Baumbach, Gerda: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 13), Thübingen/Basel, Francke, 1995.

Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994.

Birbaumer, Ulf: Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernadon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernadoniade, Dissertation an der Universität Wien, Betreuer: Prof. Dietrich, 1969.

Cumont, Franz: Die Mysterien des Mithra: ein Beitrag zur Religionsgeschichte der römischen Kaiserzeit, 3. Auflage, Leipzig, Teubner Verlag, 1923.

Denneborg, Heinrich Maria: Kasperle ist überall. Wien (u.a.), Ueberreuter, 1972.

Driesen, Otto: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin, Verlag von Alexandre Duncker, 1904.

Dzelegov, Aleksej K.: Commedia dell' arte, Berlin, Henschel, 1958.

Feustel, Gotthard: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt, 1. Auflage, Leipzig, Edition Leipzig, 1991.

Fiebach, Joachim: Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen, Berlin, Theater der Zeit, 2007.

Gauda, Gudrun: Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels. Lebendige Psychologie C.G. Jungs, Dortmund, Verl. Modernes Lernen, 2001.

Golther, Wolfgang: Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1895.

Haider-Pregler, Hilde/Peter, Birgit: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre, Wien/München, Deuticke, 1999.

Haider-Pregler, Hilde: Der Wienerische Weg zur K.K. Hof- und Nationalschaubühne. Neue Gesichtspunkte zum sogenannten „Hanswurst-Streit“, in: Bauer, Roger (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels, die Geburt des Nationaltheaters: ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas, München, Fink, 1893

Heilig, Katharina Maria: Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade, Diplomarbeit, Wien, 1998.

Hoffmann, Heinrich: Struwwelpeter, Frankfurt am Main, 1845.

Hohenemser, Herbert: Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne, in: Niessen, C. (Hg.): Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Emsdetten, Lechte, 1940.

Jurkowski, Henryk: Narr-Nationalheld-Sozialrebell. In: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994.

Knoedgen, Werner: Das unmögliche Theater, Stuttgart, Verl. Urachhaus, 1990.

Kommerell, Max: Kasperle-Spiele für große Leute, Göttingen, Wallstein, 2002.

Kopp, Kristin: The Ethnic Immigrant in the Metropolis, or Containing the ‚Slavic Flood‘ in the Viennese Wurstelprater, in: Mattl, Siegfried (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater, Wien, Promedia Dr.-u.Verl.-Ges, 2004.

Krafka, Elke: Von Stranitzkys Hanswurst im Volkstheater zum Kasperl im Puppentheater. Personifiziertes Lebensprinzip versus pädagogisiertes Lebenstraining. Vortragstext beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels, 20. März 2006.

Krych, David: Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven, Diplomarbeit an der Universität Wien, Betreuer: Univ.Prof.Dr. Stefan Hulfeld, 2014.

La Speranza, Marcello: Prater-Kaleidoskop, Wien, Picus-Verlag, 1997.

Lichtblau, Albert: Antisemitismus 1900-1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte, in: Stern, Frank: Wien und die jüdische Erfahrung. 1900-1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus. Wien (u.a.), Böhlau, 2009.

Mattl, Siegfried (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater, Wien, Promedia Dr.-u.Verl.-Ges, 2004.

Miller, Norbert (Hg.): Kasperletheater für Erwachsene, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1978.

Minuth, Johannes: Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte, Frankfurt am Main, Puppen&Masken-Verlag, 1996.

Müller, Sabine: Dabei könnten sie doch deutsch reden! Von Praterausrufern, Sprechstellern und „jüdelnden Hasen“, in: Mattl, Siegfried (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater, Wien, Promedia Dr.-u.Verl.-Ges, 2004.

Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernadon, Kasperl, Paderborn/Wien (u.a.), Schöningh, 2003.

Münz, Rudolf: Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell´arte der Lessingzeit, Berlin, Henschel, 1979.

Münz, Rudolf: Hanswurst – eine Strukturfigur „auf Zeit“? in: Baumbach, Gerda (Hg.): Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010.

Münz, Rudolf: Theatralität und Theater, Berlin, Schwarzkopf&Schwarzkopf, 1998.

Petrasch, Wilhelm: Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2007.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Podehl, Enno: Der unzeitgemäße Narr, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 2. Possenreißer im Puppentheater, Frankfurt am Main, Nold, 1999.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: Die Traditionen der komischen Theaterfiguren, Frankfurt am Main, Nold, 2000.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie, Band 4. Pulcinella, Kasper & Co. Eine multikulturelle Puppenposse, Frankfurt am Main, Nold, 1997.

Resatz, Gustav: Kasperl-Geheimnisse, Wien, Fährmann-Verlag, 1949.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, Schroll, 1952.

Salten, Felix: Wurstelprater, Wien (u.a.), Rosenbaum, 1912.

Schindler, Otto G.: Stegreifburlesken der Wanderbühne: Szenare der Schulz-Menningerschen Schauspielertruppe, nach Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, St. Ingbert, Röhrig Verlag, 1990.

Schindler, Otto: Der in der Schule der verkehrten Welt ganz ungeprüfte Hanswurst: Deutsche Commedia dell'Arte aus Böhmen, in: Fassel, H./Ulrich, P. (Hg.): welt macht theater. Deutsches Theater im Ausland vom 17.-20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzungen, Berlin, Lit Verlag, 2006.

Schindler, Otto: Von Arlecchino zu Kasperl – Commedia dell'Arte in Österreich, in: Plaschka, R. (Hg.): Zentraleuropa-Studien, Band 5, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1999.

Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band, Berlin, Henschel Verlag, 1996.

Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1996.

Taube, Gerd: Lustige Figur versus Spiel-Prinzip, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994.

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

Weinkauff, Gina: Kasperforschung, in: Bernstengel, Olaf (Hg.): Die Gattung leidet tausend Varietäten, Frankfurt am Main, Nold, 1994.

## **Nachschlagewerke**

Brauneck, Manfred: Theaterlexikon 1, 4. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2001.

Brockhaus, die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. Auflage, Leipzig, 1998, Band 14

Der Brockhaus in 15 Bänden, Oldenburg, 1998, Band 7

Der Duden in zwölf Bänden. Band 1 Die deutsche Rechtschreibung, 23. Auflage, Mannheim, 2004.

Der Duden in zwölf Bänden. Band 10 Das Bedeutungswörterbuch, 3. Auflage, Mannheim, 2002.

Der Duden in zwölf Bänden. Band 7 Das Herkunftswörterbuch, 3. Auflage, Mannheim, 2001.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 11, K-Kyrie, 5. Band, bearbeitet von Dr. Rudolf Hildebrand, München, DTV, 1991.

Theaterlexikon Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München, DTV, 1996.

## **Internetquellen**

[http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichischer\\_Rundfunk](http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichischer_Rundfunk), Zugriff: 19.3.14

[http://de.wikipedia.org/wiki/Familie\\_Petz](http://de.wikipedia.org/wiki/Familie_Petz), Zugriff: 11.6.14

[http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\\_Urania-Puppentheater](http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Urania-Puppentheater), Zugriff: 11.6.14



<http://www.rawuza.at/wien/wien-1/theater-musik/wiener-urania-puppentheater-kasperl-und-pezi>, Zugriff: 11.6.14

<http://www.spiegel.de/einestages/grand-guignol-das-horror-theater-von-paris-a-947816>, Zugriff: 3.4.14

[www.b7-shopping.at/kasperltheater](http://www.b7-shopping.at/kasperltheater), Zugriff: 19.3.14

[www.gloriatheater.at](http://www.gloriatheater.at), Zugriff: 19.3.14

[www.kasperl.co.at](http://www.kasperl.co.at), Zugriff: 11.6.14

[www.kasperl.tv](http://www.kasperl.tv), Zugriff: 19.3.14

[www.kasperlbuehne.at](http://www.kasperlbuehne.at), Zugriff: 19.3.14

[www.kasperlundbuffi.at](http://www.kasperlundbuffi.at), Zugriff: 19.3.14

[www.kasperlundpezi.at](http://www.kasperlundpezi.at), Zugriff: 19.3.14

[www.kasperlundstrolchi.at](http://www.kasperlundstrolchi.at), Zugriff: 19.3.14

[www.kinderinfo.at](http://www.kinderinfo.at), Zugriff: 19.3.14

[www.kind-und-kegel.at](http://www.kind-und-kegel.at), Zugriff: 19.3.14

[www.marjeli.at](http://www.marjeli.at), Zugriff: 19.3.14

[www.nachbarschaftszentren.at](http://www.nachbarschaftszentren.at), Zugriff: 19.3.14

[www.praterkasperl.com](http://www.praterkasperl.com), Zugriff: 19.3.14

[www.redensarten-index.de](http://www.redensarten-index.de), Zugriff: 18.3. 2014

[www.sani.at](http://www.sani.at), Zugriff: 19.3.14

[www.wien.kinderfreunde.at](http://www.wien.kinderfreunde.at), Zugriff: 19.3.14

## **DVD**

Schlingensief, Christoph: Ausländer raus! Schlingensiefs Container.  
Edition Der Standard: Der österreichische Film; 32. Regie: Paul Poet,  
Wien, Hoanzl, 2006.

## Interview mit Elis Veit

Praterkasperlbetreiberin seit 25 Jahren

Anmerkungen von Dana Proetsch, Ensemblemitglied

Geführt am 29.5.14, 17 Uhr

in den Räumlichkeiten des „Original Wiener Praterkasperls“

---

*Frage: Ich habe mich im Zuge meiner Diplomarbeit gefragt, warum der Kasperl keine Eltern hat und warum das die Kinder, die in einem Alter sind, wo die Eltern die wichtigsten Bezugspersonen sind, ungefragt annehmen.*

Elis Veit: Der Kasperl ist eigentlich keine menschliche Figur. Ein Teufel ist nach der christlichen Mythologie so etwas wie ein gefallener Engel. Nach der alt-römischen, wo er eigentlich wirklich abstammt, sind das Helfer-Figuren, die im Grunde keinen familiären Hintergrund haben. Eine typische Figur des Teufels ist auch des Teufels Großmutter, und deshalb hat der Kasperl auch eine Großmutter. Das ist für mich die Parallele, denn eigentlich ist ein Vorläufer des Harlekin der Hellequin. Dieser ist ein Teufel und hat maximal eine Großmutter, aber keine Eltern. Er ist ein Handlanger und Befehlsempfänger, der für eine obere Gewalt Befehle ausübt. Hellequin war ein Aufseher der Unterwelt. Deshalb gibt es auch beim Kasperl keine Eltern.

*Frage: Schreiben Sie die Stücke selbst?*

E.V.: Wir schreiben keine Stücke, sondern spielen Stegreif. Dabei überlegen wir uns kurz vorher einen Handlungsstrang und dann lassen wir uns von dem Spielpartner oder Partnerin überraschen. Ich lasse mir ein Programm einfallen, sodass es zur Saison passt, überlege mir aber nur

die Stücktitel, und was wir genau an dem Tag spielen hängt vom Tagesgeschehen ab. So bauen wir aktuelle Ereignisse ein, also wenn ein großes Unwetter war, wird das ins Stück eingebaut.

*Frage: Welche Puppen Sie für das Stück brauchen, wissen Sie aber vorher?*

E.V.: Nein, das hängt auch davon ab, welche Kollegin oder Kollege spielt. Je nachdem, wer spielt, werden die Puppen ausgesucht, und so wird die Hexe zum Räuber und umgekehrt. So kommt dann zum gleichen Titel auch eine andere Geschichte. Wir fixieren nur den Titel, und welche Geschichte daraus entsteht, wird von den Spielern direkt vor der Vorstellung und spontan kurz vorher entworfen. Wenn man also mit unterschiedlichen Partnern spielt, kommen auch unterschiedliche Geschichten heraus. Aus diesem Grund gibt es auch Stammgäste, die mehrmals pro Woche kommen.

*Frage: Hat diese Strategie auch schon mal nicht funktioniert? Sodass Ihnen nichts eingefallen ist oder es dem Publikum nicht gefallen hat?*

E.V.: Nein, gar nicht. Das funktioniert immer.

*Frage: Wer hat Ihren Kasperl erfunden oder gebaut? Seit wann gibt es ihn hier?*

E.V.: Hier, in dem Haus, sind wir seit 2007. Davor waren wir auf dem Grundstück gegenüber, welches der Familie Kolarik vom Schweizerhaus gehört. Dieses Grundstück habe ich gemietet und eine Containeranlage aufgestellt. Das fand ich besonders lustig, weil es das moderne Pendant zur Bretterbühne von früher war. Diese Containeranlage war innen sehr gemütlich und das besonders Reizvolle war eine Klappe, die man öffnen konnte, sodass die Kinder im Garten saßen und wir spielten in den Garten hinaus spielten. Wobei wir das in der Praxis aufgrund des unsicheren Wetters wenig betrieben haben.

*Frage: Könnten Sie jetzt auch noch draußen spielen?*

E.V.: Ja, wir spielen viel auswärts, wenn wir engagiert werden oder bei Festen.

*Frage: In dem Haus hier sind Sie eingemietet, oder?*

E.V.: Ja, dieses Haus gehört der Stadt Wien, Prater GmbH. und wir sind eingemietet.

*Frage: Wissen Sie, was in diesem Haus davor war?*

E.V.: Das ganze Haus war ein Casino und gab es in der Form nicht. Der Wurstelplatz war nicht da. Das Casino wurde geschlossen und ein neues, größeres eröffnet. Wir haben das Haus als Rohbau übernommen und die ganze Ausstattung unter extremem Zeitdruck selbst gemacht. Die große Kasperlfigur und die Fresken von Kasperl und Boing an der Außenwand wurden auch von uns angefertigt. Innerhalb von zwei Wochen machten wir aus dem Rohbau ein Theater.

*Frage: Die Institution, den „Original Wiener Praterkasperl“, den Sie leiten, gibt es schon längere Zeit.*

E.V.: Ja, wir haben vor 25 Jahren angefangen beim „Englischen Reiter“ (Anmerkung: Gasthaus im Prater), wo jetzt eine Pfeilwurfbude steht. Das war skurril, denn gleich daneben war das „Cinema Erotica“ und hatte eine große Schrift am Haus. Klein daneben stand das Kasperlschild und manche fragten sich, ob das wirklich ernst gemeint war. Wir hatten große Mühe anfangs, die Eltern ins Theater zu bringen. Der Kasperl hatte keinen oder einen schlechten Ruf. Nach dem Tod von dem Puppenspieler Wolfgang Kindler wurde ganz lieblos vom Tonband gespielt, danach war es eine Zeitlang sogar geschlossen. Der Schweizer Puppenspieler Peter Meier mit seinem Kasperli-Theater versucht den Praterkasperl zu „retten“. (Von ihm haben wir einige Puppen geerbt.) Für ihn war es aber sehr aufwändig aus der Schweiz immer anzureisen. Als wir nach einer längeren

Spielpause das Theater übernommen haben, hatte es den Ruf, dass niemand zum Kasperl geht. Also haben wir uns einfach auf die Straße gestellt und in alter Pratertradition „ausgerufen“ und mit den Puppen die Passanten angepöbelt. So wurden die Leute neugierig, sind ins Theater gekommen und es hat sich herumgesprochen, dass der Praterkasperl lustig ist.

*Frage: Und das war damals schon in dem Team, so wie es heute besteht?*

E.V.: Ja, wir sind immer noch dasselbe Team. Seit 25 Jahren. Nur die Dana (Anmerkung: Dana Proetsch) ist später dazu gestoßen, sie ist seit 17 Jahren dabei. Angefangen habe ich mit Thomas Ettl und Markus Siebert. Dann kamen Georg Albert, (unser Kasperl-Kapellmeister und Puppenschnitzer) und danach Dana dazu und als letzte Evelyn (Sulzbacher).

*Frage: Eigentlich ist der Kasperl schon seit langem eine Institution im Wiener Prater. Wie haben Sie das Kasperltheater übernommen?*

E.V.: Wir haben den Tipp bekommen von meinem lieben Freund, dem Kulturbeamten Dr. Robert Dressler. Der empfand es als einen „Jammer“, dass sich niemand mehr findet, um den Praterkasperl zu übernehmen. Das lag daran, dass es nichts damit zu verdienen gab. Es war eine harte Arbeit, es ohne viel Kapital soweit zu bringen, dass wieder Publikum kommt. Vor allem auch, weil man ja nicht viel verlangen kann. Viel mehr als 4,30 Euro (Anmerkung: Preis pro Eintrittskarte heute) ist familienunfreundlich. Denn dann fangen die Eltern an zu überlegen, ob sie sich mit reinsetzen. Das ist aber schade, denn es soll ja ein gemeinschaftliches Erlebnis sein.

*Frage: Die Puppen und die Kostüme, das haben Sie immer schon alles selber gemacht oder haben Sie auch was übernommen?*

E.V.: Ja, wir haben alles selbst gemacht und nichts übernommen. Die ersten Puppen habe ich noch gemacht und aus Pappmaché geformt. Dann kam der Georg dazu, bei dem wir zu Beginn nur die Musik bestellt haben. Früher haben wir viel mehr Musik eingebaut, das waren teilweise ganze Musicals, die wir gespielt haben, à la „Rocky Horror Kasperl Show“. Irgendwann sind wir auf die typische Jahrmarktsspielweise gekommen, und wollten es ganz traditionell machen, was ja eigentlich auch der Ursprung ist. Ebenso wie das Stegreif spielen. Thomas Ettl war besonders beteiligt an diesem Prozess. Er hat ein Bein im Theatermuseum (er spielt auch die Teschnerpuppen, sowie wie Dana und Markus) und es war ein Anliegen von Thomas, das Historische zu pflegen.

*Frage: Haben Sie historische Vorlagen, vor allem was den Bau der Puppen betrifft? Nach welchem Modell haben Sie da gearbeitet?*

E.V.: Ja! Ich habe mich erkundigt, wo die Figur herkommt und wieso der Kasperl so aussieht. Dann gab ich meine Unterlagen Georg und hab die Puppen genau so in Auftrag gegeben. Ich habe mit dem Thomas schon Puppentheater gemacht, vor dem Praterkasperl, da hatte ich einen Kasperl, der eine relativ gerade Nase hatte, so wie ein Pinocchio, was sehr süß aussah. Die Leute mochten den gerne und wollten ihn als Puppe haben, weil er so süß aussah. Aber wir meinten, im Prater soll er nicht süß ausschauen, sondern er soll historisch richtig sein. Und da gehört die Hakennase, das Diabolische, welche auch abgeleitet ist vom Schnabel des Huhns, dazu. Das haben wir bewusst gewählt. Auch das Gewand, welches rot und grün ist, kommt vom altindischen Gott Mani, welcher mit einem roten und einem grünen Hosenbein auftritt. Dies steht für das Verrückte. So ist alles eingeflossen. Bei den Praterkasperlfiguren, als wir im Prater begonnen haben, wollten wir das alles traditionell machen. Dies war aber anfangs, vor 25 Jahren, nicht so einfach, weil das Publikum das mit der Pritsche nicht so leicht angenommen hat. Es sind viele wieder rausgegangen und meinten, sie gehen lieber ins Urania Puppentheater.

*Frage: Also war die Pritsche immer schon Teil des Stückes?*

E.V.: Im Prater schon, ja. Vorher beim Puppentheater nicht, aber im Prater schon. Ich habe im Urania Puppentheater gelernt und der spielte nach dem Prinzip der 70er Jahre, wo man Märchen nicht mehr für Kinder spielte, weil man meinte, das sei zu brutal und nicht zumutbar für die Kinder. Inzwischen herrscht ja wieder eine ganz andere Welle und man erkennt die Ventilfunktion für Kinder. Die Kinder sehen ja auch die Brutalität im Leben und im Fernsehen, also kann man auch eine spielerische Form finden im Theater.

*Frage: Aber Sie haben die Pritsche dennoch nicht entfernt.*

E.V.: Nein, da waren wir hart und sind dabei geblieben. Das ist auch der Grund, warum wir bis heute nicht im ORF gezeigt werden. Sie zeigen „Tom & Jerry“ und andere furchterregende Dinge, aber einen Kasperl mit Pritsche darf man nicht zeigen.

Dana Proetsch: Ich spiele auch im ORF Kasperl, und der Kasperl dort macht ganz arge Sachen. Er bestiehlt Leute, er erpresst, bricht in Häuser ein, foltert teilweise Leute, fesselt sie und zwingt sie, Dinge zu tun, die sie nicht tun wollen. Aber es gibt keine Pritsche, denn es gibt keine offene, direkte Gewalt, sondern nur unterschwellige Gewalt. Die haben dort auch Drehbücher, die ganz genau befolgt werden müssen. Thomas Brezina schreibt immer die Pilotfolge. Die Drehbücher müssen von einigen Leuten überprüft und kontrolliert werden. Man darf beispielsweise auch das Wort „Gott“ nicht verwenden. Also auch nicht den Ausspruch „Oh Gott“.

E.V.: Thomas und Markus haben auch lange den Cassandro (Anmerkung: Löwe im ORF. Heute findet man nichts darüber beim ORF) gespielt, den Löwen, der im Fernsehen moderiert hat. Manchmal wurde wirklich abgebrochen, obwohl es eine Livesendung war. Und zwar weil es einen Aufruf gab, dass Kinder gepresste Blüten im Herbst einschicken konnten. Dann hat der Markus gesagt „Schickt uns eure Blüten!“. Dies wurde



zensiert, weil es eine Anspielung auf Falschgeld war. Dabei war das einfach nur lustig. In dieser Hinsicht ist der ORF einfach humorlos.

*Frage: Sie haben ja einige Scherze auf der Bühne, die die Kinder sicher nicht verstehen.*

E.V.: Ja, sicher nicht! Das soll ja auch für Erwachsene sein! Das ist ja auch Teil des Praterkasperls. Es war ja früher für Erwachsene.

*Fragen: Dazu die Frage, glauben Sie, dass das Kasperltheater etwas für Kinder ist?*

E.V.: Das ursprüngliche Kasperltheater war für Erwachsene. Für mich ist es immer noch etwas, was für die ganze Familie ist, also kein reines Kindertheater. Darum ist auch der Preis der gleiche, egal ob Kind oder Erwachsener. Das war auch früher immer so. Es sind teilweise auch nur alleine Erwachsene gekommen, ohne Kinder. Und manche Schmähs sind auch nur für Erwachsene. Früher war es sogar noch derber.

D.P.: Der englische Punch z.B. ist ja noch brutaler.

*Frage: Haben Sie auf der Bühne so etwas wie Staatsgewalt, einen Polizisten oder ähnliches?*

E.V.: Ja, natürlich. Der Polizist ist der totale „Dodl“ bei uns, der bringt nichts weiter, weil er seine behördlichen Wege gehen muss. Er braucht immer total lange, weil er z.B. Protokolle schreiben muss und in der Zwischenzeit hat der Kasperl schon alles gelöst.

*Frage: Das heißt die Figuren haben schon einen bestehenden Charakter, den sie sich ausgemacht haben.*

E.V.: Ja, das ist wie in der Typenkomödie der Commedia dell'arte. Jeder hat einen Charakter und die Leute kennen die Figuren und deren Ticks schon.

*Frage: Finden Sie, dass sich das Publikum im Laufe der Jahre verändert hat?*

E.V.: Ja, ich merke eine starke Veränderung. Anfangs waren wir ein Geheimtipp in der ganz kleinen intellektuellen Schicht. Damit meine ich die Leute, die z.B. im 7. Bezirk wohnen und biologisch essen. Solche sind da gekommen. Das war deren Geheimtipp. Und jetzt, auch durch das große Haus, sind wir auffälliger geworden und so kommt jeder herein. Dadurch ist auch eine andere Stimmung im Publikum. Manchmal kommen wirklich Leute, wo ich das Gefühl habe, dass sie keine Ahnung haben, was ein Kasperltheater ist oder was sie erwartet. Früher war das anders, da hatte man das Gefühl, sie kommen gezielt ins „echte“ Kasperltheater und sie fühlten sich wie die Elite, die diesen Geheimtipp kennt. Das Gefühl hatte man zumindest. Manche rechtsorientierten Leute kommen in die Vorstellung und regen sich dann furchtbar darüber auf. Vor kurzem hatten wir eine Gratisvorstellung, zu Ostern, wo die Omi auf der Bühne über das Nestverstecken sprach und dass sie dem Kasperl was versteckt hat, und eine Großmutter nach vorne zur Bühne stürmte und empört rief „Was erlauben Sie sich denn, ich möchte mein Kind selbst aufklären!“. Dabei kam der Osterhase eh vor. Bei Gratisvorstellungen kommen überhaupt komische Leute, da kommen Fragen wie „Was kost ‘denn der Schas da?“ und „Ich zahl ja für den Schas nix“. Einmal bekam ich auch ein Email, was ich mir einbilde, dass ich eine Hexe für Kinder auftreten lasse, denn das ist ja nicht passend für Kinder. Ich antwortete nur, dass mir nicht bewusst war, dass die Hexe mehr was für Erwachsene ist. Oder noch eine Geschichte: Der Boing (Anmerkung: Kasperls Freund, ein blauer Vogel) hat einen Stinkedüsenantrieb. Wenn er es besonders eilig hat und dem Kasperl nachläuft, schaltet er seinen Stinkedüsenantrieb ein und dann stinkts auf der Bühne. Einmal bekam ich ein Beschwerde-Email einer Mutter, die meinte, dass sie bisher immer gerne ins Kasperltheater kam, aber es ihr jetzt schon zu viel wird mit diesem Gefurze und den

Anspielungen darauf. Ich habe ihr ein Email zurückgeschrieben mit Auszügen aus der Analen Phase von Freud und dass sie ihr Kind das doch ausleben lassen sollte und dass die Kinder einen wahnsinnigen Spaß daran haben, wenn sie „lulu“ und „gacka“ sagen dürfen und es ihnen noch mehr Spaß macht, wenn jemand auf der Bühne furzt und das genau ins Kasperltheater gehört.

D.P.: Das merkt man aber auch bei Erwachsenen. Wenn die Figur auf die leere Bühne kommt und es passiert noch nichts und die Figur sagt nur „Scheiße“, lachen alle. Also insofern ist es dasselbe bei den Kleinen wie bei den Großen.

Frage: *Spielen Sie eigentlich auch nur reine Erwachsenenvorstellungen?*

E.V.: Ja, natürlich. Nur momentan haben wir keine am Spielplan. Die spielten wir immer Samstagabend. Diese Stücke werden besser vorbereitet, die haben mehr Musiknummern und unterschiedliche Bühnenbilder. Ein Stück spiele ich immer noch auf Bestellung, nämlich „Kasperl und Gretel – privat zu Hause“. Da kommt die Hexe Tussifussi aus dem Computer raus. Der Kasperl will online eine Pizza und eine Nachspeise bestellen und gibt „Heiße Liebe“ ein. Daraufhin kommt die Hexe heraus und versucht vergeblich, den Kasperl zu verführen. Sie möchte ihm einen Wunsch erfüllen. Er wünscht sich, ein großer Gitarrist zu sein. Also wird der Kasperl in den Georg verwandelt, der ein Solo hinlegt. Danach schnorrt er Geld bei den Leuten, weil er Durst hat. Er wird wieder kleingezaubert, allerdings aus Sadismus viel zu klein und wird von der Hexe mitgenommen. Gretel hält das Krokodil ganz und gar nicht artgerecht hinter dem Haus und geht mit ihm den Kasperl suchen. Das Krokodil frisst aber dann den viel zu kleinen Kasperl auf. Am Ende stellt sich heraus, dass das alles nur ein Alptraum war vom Kasperl und er nur eingeschlafen ist beim Pizzabestellen. Gretel will am Ende einen Kaffee in der Küche machen, dabei explodiert der Gasherd.

D.P.: In meiner Geschichte tötet der Kasperl alle. Es geht sehr viel um die Mann-und-Frau-Geschichte und ist sehr derb.

Frage: *Der Kasperl hat bei Ihnen auf der Bühne aber keine Frau, oder?*

E.V.: Nein, die Gretel ist eine Freundin. Liebesbeziehungen haben nur die Prinzessin und die Omi hat ein „Techtelmechtel“ mit dem Briefträger.

Frage: *Wer ist eigentlich der Boing? Wieso ist das ein blauer Vogel?*

E.V.: Es gibt natürlich immer einen besten Freund. Traditionellerweise ist das der Seppel im alten Kasperltheater. Für mich war es deswegen der Vogel, weil ich ganz zurück zum Mithras-Kult zurückgegangen bin. Wenn man annimmt, die erste Kasperl-idee war Mithras, der im Felsen gelebt hat und vom fußlosen Drachen bewacht worden ist und sich eigentlich durch die Felsgeburt ins Leben gebracht hat, so ist das eine Geschichte um die Geburt zu beschreiben. Der Felsen ist der Mutterleib, die Nabelschnur ist die Schlange. Mithras will ans Licht und muss den Drachen besiegen und seinen ersten Kampf bestreiten. In dem Mythos gibt es die Seele, den Vogel, der zu ihm kommt und ihm Hilfe anbietet. Mit ihm zusammen kann er an die Welt. So bekommt er eine Seele und wird zum Mensch, der auf die Welt kommt. So kommt also der Vogel ins Spiel. Zusätzlich kommt dazu, dass der Boing infantil ist und was Kindliches hat. Er ist ein Plüschtier und bietet sich den Kindern als Identifikationsfigur an. Das ist etwas, was die Kinder gut annehmen können und wo sie sich darin sehen können. Und ich finde einen Vogel passender als einen Bären für den Kasperl. Daher war das bei uns immer schon ein Vogel. Eigentlich schon bevor wir im Prater waren. Das ist eine frei gewählte Entscheidung von uns. Auch im italienischen Pulcinella, der ja kleines Huhn bedeutet, ist der Vogel vertreten. Außerdem sagt man im wienerischem „der hat an Vog!!“, wenn jemand „ver-rückt“ ist, also nicht in der Norm.

*Frage: Auffällig ist, dass der beste Freund des Kasperl auf allen Bühnen unterschiedlich ist. Es gibt den Bären in der Urania, den Hund, und hier den Vogel.*

E.V.: Hans Kraus vom Urania-Kasperl hat den Pezi deshalb genommen, weil er ihn süß fand und Kinder einen Bären kennen und dieser also die Figur vom Seppel darstellen soll. Er patentierte den Bären, sodass niemand mehr einen Bären verwenden darf. Dann nahm die Kindler (Anmerkung: Hertha Kindler- „Kasperl & Strolchi“) den Hund und so hat jeder seine Figur bekommen. Auch das „Krawuzikapuzi“ hat sich die Wiener Urania schützen lassen. Im Gegensatz dazu ist das „tritratrallala“ schon älter und daher noch frei. Komischerweise verwendet niemand mehr den Seppel, aber vermutlich ist das deshalb, weil ein Plüschtier einfach gut ankommt.

*Frage: Wie sehr finden Sie, ist der Kasperl oder das Haus hier, von den anderen Praterbetreibenden anerkannt?*

E.V.: Mittlerweile funktioniert das schon ganz gut. Das Problem ist, dass die Praterunternehmer nicht so kooperativ waren. Als wir aus der Containerbude raus mussten, haben wir lange keinen Platz gefunden wo wir spielen konnten. Niemand wollte das Kasperltheater haben weil man nichts damit verdienen konnte. Ich versuchte zu erklären, dass der Kasperltheater das Aushängeschild des Praters und von daher sehr wichtig für den Prater ist. Das Argument, dass der Wurstelprater vom Wurstel, also vom Kasperl, seinen Namen hatte, galt nicht, davon wollte niemand etwas hören. Ich habe mich wahnsinnig bemüht und bin zu allen Sitzungen gegangen und habe argumentiert, welches es doch Glück ist, dass der Vergnügungspark schon von Anfang an einen Namen hat. Man wollte mich aber nicht hervorkehren und es wurde als ungerecht empfunden, einen Betrieb zu bevorzugen. Ich meinte aber, dass es hier nicht um Gerechtigkeit geht, da ich ja sowieso nicht so große Umsätze

machen kann und nicht mehr Vorstellungen spielen kann. Es war schwierig, die Leute zu überzeugen. Eigentlich hat es erst ein bisschen funktioniert, die Leute zu überzeugen, als es zu dem Prater-Neukonzept gekommen ist, wo Herr Emmanuel Mongon die Ausschreibung, den Prater neu zu konzipieren, gewonnen hat. Es gab eine internationale Ausschreibung zur Verbesserung des Praters. Herr Mongon hat schon ein „Parc Asterix“ in Frankreich gemacht und gab ein gutes Konzept ab. Die Praterunternehmer bauten eine totale Front auf, weil die sich nichts sagen lassen wollten. Also wurde das Geld quasi in den Sand gesetzt, denn es wurde bis auf die Prater Toiletten, Infostände und den Praterkasperl nichts umgesetzt. Wir Praterunternehmer durften auch unseren Senf dazu geben. Ich habe ein langes Konzept abgegeben, wo drin stand, dass der Wurstel wieder an die erste Stelle gestellt werden sollte und dass der Prater den Kasperl als Maskottchen und der Kasperl ein adäquates Haus bekommen soll. Außerdem schlug ich noch Figuren und Infostände vor. Die Stadt Wien hat das witziger Weise angenommen, und so lernte ich den Herrn Mongon kennen, welcher sofort Feuer und Flamme war. So bekam ich ein neues Haus und die Toiletten wurden neu gebaut. Die Praterunternehmer waren in den Sitzungen nur neidisch. Der „Prater Haus-und-Hof-Maler“ Sammy Konkolits, der auch den Toboggan (Anmerkung: ein Rutschturm) betreibt, wollte sich nicht einreden lassen, dass der Kasperl etwas anderes ist als der Sofa Wurstel. Er gestaltete die Figuren, die jetzt herumstehen im Prater mit Knollnase und abgebundenen Händen. Das ist eine Figur, die in den 30er Jahren in Frankreich entstanden ist und vom Weißclown abstammt. Dieser hat aber gar nichts mit dem Kasperl zu tun. Peinlicherweise hat sich niemand davon überzeugen lassen, dass das eine Themenverfehlung ist und dass das nicht der Wurstel ist. Sammy meinte immer, das ist der Wurstel, weil den hat seine Oma immer am Sofa sitzen gehabt. So kam es zu Fronten gegen mich, weil sie meinten, ich mache mich wichtig. Dabei wollten sie nicht einsehen, dass der nichts mit dem Wurstel zu tun hat. Man wollte

das kindlichere Aussehen nach dem Vorbild von Disneyland. Dabei ist das so, als ob man in Rom ein Denkmal für Romulus und Remus aufstellt und aber keinen Wolf, sondern einen Pudel aufstellt, weil der freundlicher aussieht. Das war einfach absurd. Herr Mongon kämpfte an meiner Seite und ich machte eine Umfrage, was die Wiener und Wienerinnen unter dem Wurstel verstehen. Alle meinten natürlich den Kasperl, außer manche Zugewanderte, die dachten, dass „Wurstelprater“ vielleicht vom „Würstel braten“ kommt. Aber sonst wussten alle, dass Wurstel ein alter Begriff für den Kasperl ist. Emmanuel Mongon konnte sein Konzept nicht weiterführen und wurde rausgeekelt. So war der einzige Erfolg, dass wir dieses Haus bekommen haben. Inzwischen, weil ich hartnäckig geblieben bin und weil ich auf die Unternehmer zugegangen bin, achten sie mich und manche sind sogar froh, dass es den Kasperl gibt. Es gibt aber sehr sehr viele, die nicht wissen, dass es den Kasperl gibt und wo das Haus ist. Das war ja auch ein Vorhaben von Herrn Mongon. Er gründete eine Praterakademie, wo sich alle Praterunternehmer spezialisiert weiterbilden können.

*Frage: Es gibt aber eine Vereinigung.*

E.V.: Ja, es gibt den Praterverband und eine zweite Stelle von der Stadt Wien, die Prater GmbH. Die sind überzeugt von mir und dem Konzept und vermieten mir ja auch das Theater. Sie versuchen mich auch zu unterstützen indem wir manchmal gratis auf den Werbetafeln geschaltet werden. Im Grunde sind bloß die, die in den Buden stehen, nicht informiert und schlecht ausgebildet. In Wirklichkeit gibt es keine Konkurrenz zwischen den Fahrgeschäften und dem Kasperltheater, denn die Leute, die zum Kasperl kommen, fahren nicht oder wenig mit den Geräten, und umgekehrt auch nicht. Die ganze Sache ist ein Phänomen für mich, aber ich merke, dass es immer mehr Leute gibt, die das Kasperltheater schätzen. Anfangs gab es großen Neid und die Leute dachten, ich mache mich wichtig. Ich habe auch alle Praterunternehmer eingeladen, gratis die

Vorstellung zu besuchen, es kam aber niemand. Ich glaube aber, es wird noch was, vor allem seit wir das große Haus haben. Manche meinen auch, wir sind zu politisch. Für das Praterfest am 1. Mai engagiert z.B. die Organisation (SPÖ) den Kasperl der Kinderfreunde und nicht uns. Ob das damit zusammenhängt, dass wir Stegreif spielen und natürlich auch Politiker verarschen, wenn jemand etwas Blödes gesagt hat? Wir greifen natürlich gerne Aktuelles auf – das gehört dazu. Aber wir sind nicht politisch in eine Richtung. Und das ist doch bitte das Allerlustigste, wenn am Vortag jemand was Blödes gesagt hat und du bringst es auf der Bühne. Aber wie gesagt, ich habe das Gefühl, unsere Akzeptanz wird besser. Und ich muss auch sagen, die Leute, mit denen wir es zu tun haben, um uns herum, die sind irrsinnig nett und sehr lieb. So gab es schon auch einen Zusammenhalt im Prater. Diesen gab es aber auch schon vorher, als wir beim „Englischen Reiter“ standen, so haben die Nachbarn aufgepasst, wenn es zu Verwechslungen aufgrund des benachbarten „Cinema Erotica“ kam. Leider gibt es aber kein historisches Bewusstsein. Emmanuel Mongon wollte historische Versatzstücke (z.B. Grottenbahn-Waggons und Karussell-Pferde) in Glaskästen zwischen den Praterattraktionen aufstellen um den historischen Charakter wieder herzustellen. Das war ein super Konzept! Aber viele Praterunternehmer hatten dafür kein Verständnis und meinten, der Prater sei kein Museum. Im vorigen Jahrhundert gab es neben dem Riesenrad eine berühmte Wasserrutsche aus Holz, die im Krieg zerstört wurde. Die Baupläne dafür liegen in der Nationalbibliothek auf. Ein amerikanischer Vergnügungspark kopierte diese Pläne und baute diese Wasserrutsche nach, und lockt damit mit großem Erfolg die Besucher in diesem Park. In Wien würden die Pläne liegen und niemand baut die Rutsche nach. Beim Nachhaken stellt sich raus, dass der Familienbetrieb der den prominenten Platz neben dem Riesenrad betreibt die bestehende, moderne Bahn abreißen und die traditionelle Holz-Rutsche selber bauen und finanzieren müsste – unmöglich für einen einzelnen Unternehmer. Ich finde, hier sollte die Stadt



Wien einspringen und mithelfen und dieses Projekt unterstützen. Herr Mongon wollte z.B. auch die Einstiegstation der Lilliputbahn wieder an den Anfang des Praters legen, da wo jetzt die Tankstelle liegt. Dann wäre man gleich nach der U-Bahnstation im Prater und nicht auf einer Tankstelle. Das funktioniert aber auch aufgrund von irgendwelchen Pachtverträgen nicht.

*Frage: Aber Sie möchten hier an diesem Standort bleiben?*

E.V.: Ja, auf jeden Fall. Ich hätte nichts dagegen, am Riesenradplatz zu sein. Ich möchte nur am Rand sein, damit ich mit dem Auto zufahren kann, wenn wir auswärts spielen. Und auch am Wochenende muss ich die Möglichkeit haben, die Puppen, Requisiten und Bühnenbilder von einem Auswärtsspiel zurückzubringen.

*Frage: Haben Sie hier auch eine Postadresse?*

E.V.: Ja, das ist der Wurstelplatz 1. Das ist inzwischen eine Postadresse, das hab ich eintragen lassen. Die zweite Adresse nach den Adressen im Prater ist Prater 80a. Ich gebe immer Wurstelplatz 1 als Postadresse an. Das ist eine im Nachhinein erfundene Adresse. Bei der Post ist es schon durch, bei Google Earth auch. Bei den Wiener Linien sind wir noch dran.

DANKE FÜR DAS GESPRÄCH!



## Interview mit Hertha Kindler

Leiterin der Wiener Handpuppenbühne „Kasperl&Strolchi“

Geführt am 4.6.14, 15 Uhr

Im Kinosaal der SCN

---

*Frage: Sind Sie schon seit ihrer Kindheit im Kasperltheater aktiv?*

Hertha Kindler: Heuer sind es 29 Jahre, dass ich selbst das Kasperltheater leite, also seit dem Tod meines Mannes (Anmerkung: Wolfgang Kindler) im Jahre 1985. Davor war ich schon 7 Jahre mit meinem Mann zusammen aktiv. Die Bühne selbst gibt es seit 1958.

*Frage: War das immer schon eine sogenannte „Wanderbühne“ ohne festes Haus?*

H.K.: Ich nenne es, wir sind „ambulant unterwegs“. Aber man kann auch Wanderbühne dazu sagen. Als weitere Bühnen ist „Kasperl&Co“ von Stefan Gaugusch zu nennen.

*Frage: Wer hat bei Ihnen den Kasperl gebaut und erfunden?*

H.K.: Prinzipiell ist es wichtig zu sagen, dass ich selbst gar nichts erfunden habe, das war alles mein Mann. Wolfgang Kindler war der Gründer der Bühne, wir haben es nach seinem Tod nur weitergeführt. Er hat die ersten Puppen selbst aus Papiermaché geformt und damit gespielt. Im Laufe der Zeit und mit der Entwicklung der Bühne hat er sich Puppenschnitzer in Deutschland gesucht. Zu der Zeit, 1960/61, gab es nicht viele davon in Österreich (eigentlich auch heute noch nicht). Dort ließ er sich also Köpfe schnitzen. Der Großteil unserer Puppen, vor allem alle geschnitzten Puppen, die bis heute in unserem Besitz sind, stammen aus dieser Zeit.

*Frage: Hat er die Puppen nach einem bestimmten Modell in Auftrag gegeben?*

H.K.: Ja, er hat genau vorgezeichnet, wie er es möchte und danach ließ er sich die Puppen schnitzen.

*Frage: Und wie gehen Sie vor, wenn sie heute neue Puppen brauchen?*

H.K.: Das kommt eher selten vor denn unser Fundus umfasst ungefähr 600 Puppen, oder sagen wir Köpfe. Wir haben einen ganzen Raum voll nur mit Puppen. Diese sind nicht nur geschnitzt, sondern auch aus Papiermaché, dann haben wir noch uralte Puppen, die eigentlich in ein Museum gehören würden. Dann haben wir noch viele andere Puppen, die nicht geschnitzt sind, sondern auch Stoff gefertigt sind. Wir hatten einmal einen Bühnenbildner, Wolfgang Artner, der für uns Stoffpuppen gemacht hat, z.B. einen Hund, einen Löwen, etc. Die Kostüme werden schon noch gemacht, weil es zu Verschleißerscheinungen kommt und die Kostüme erneuert werden müssen mit der Zeit. Das macht eine Bekannte von mir. Ich selbst kann die Puppen oder die Dekorationen nur restaurieren. Ich male auch neue Dekorationen. Aber Kostüme schneidern liegt mir nicht.

*Frage: Hat sich das Kostüm des Kasperls verändert?*

H.K.: Nein, das ist wie eine Tradition, der hat immer das gleiche an. Auch wenn man sich den Urania-Kasperl anschaut, die sehen auch immer gleich aus. Ich habe es mal vor ca. 6 Jahren versucht, und dem Kasperl ein neues Kostüm anfertigen lassen. Mein Kasperl trägt ja gelb und rot und hat ein weißes Hemd an, dann wollte ich ihn in einer anderen Farbe sehen und ließ ihm eine grüne Jacke und eine rote Hose machen. Das legten wir aber gleich wieder ab. Das gefiel mir einfach nicht. Die Kinder haben auch nicht reagiert. Hätten sie eine Reaktion gezeigt und das Jackerl kommentiert, hätte ich es vielleicht gelassen weil wir etwas erreicht haben. Aber das war nicht der Fall und so ließen wir es wieder.

*Frage: Schreiben Sie die Stücke selber?*

H.K.: Ja, die schreibe ich alle selber. Es gibt Manuskripte, die aber fast nur fürs Fernsehen geschrieben wurden. Für die Bühne gibt es nicht wirklich Manuskripte, sondern nur Inhaltsangaben, wo der Inhalt grob darin steht und auch welche Puppen verwendet werden und welche Dekorationen. Dabei versuche ich, abwechslungsreich zu sein, da wir doch jede Woche an den jeweiligen Orten spielen, und die Stücke auch der jeweiligen Jahreszeit anzupassen. Also im Herbst kommt dann ein Stück über den Herbst oder einen Herbstkobold oder so etwas in der Art. Dann braucht man schon Inhaltsangaben, um nicht jedes Jahr das gleiche Stück zu spielen. Man erinnert sich ja auch nicht an alles. Und besonders bei den Kindergärten versuche ich innerhalb von ca. 2 Jahren nicht das gleiche zu spielen. Wobei die Kinder sich wahrscheinlich nicht erinnern würden, oder es wäre ihnen egal, das ist auch möglich. Es kann aber auch sein, dass sich aus einem Titel auch etwas ganz anderes entwickelt, da mir das Stück nicht mehr so gefällt oder ich eine andere Puppe ins Spiel bringen möchte. So kann man halt variieren.

*Frage: Wie ist das generell mit Stücken? Gibt es Stückschreiber, die die Rechte haben und diese verkaufen?*

H.K.: Wir haben die Rechte an unseren eigenen Stücken. Meine Fernsehstücke sind an den ORF verkauft und ich bekomme aber meine Tantiemen. Aufscheinen, wer das Stück geschrieben hat, tut das nur indirekt, da es ja im Fernsehen keinen Vorspann an sich gibt. Bei manchen Stücken, bei alten Handpuppenspielen, z.B. „Tobi und Tobias“ gab es schon einen Vorspann, wo zu lesen war, wer das geschrieben hat, wer der Sprecher war, und wer die Regie und die Musik gemacht hat etc. Aber beim Kasperl ist das nicht der Fall. Da stehen dann nur die Kasperlbühne dort und der Titel. Aber eigentlich ist es ja auch so, dass

somit auch klar ist, wer das ist und wer das geschrieben hat. Aber den Kindern ist das ja auch egal, woher das Stück kommt.

*Frage: Strolchi ist bei ihnen ein Hund. Warum ist das so?*

H.K.: Ursprünglich waren das halt der Seppel und die Gretel, die Freunde des Kasperls. Später fing jede Bühne an, sich einen Partner, der nicht der Seppel ist, zu suchen, um eine größere Bandbreite und Identifikation zu haben.

*Frage: Und warum ist das bei Ihnen der Hund?*

H.K.: Der Bär war schon weg, den gab es damals schon, als die Bühne gegründet wurde. Sonst gab es keinen bestimmten Grund, warum es ein Hund ist. Der erste Strolchi hat noch ganz anders ausgeschaut, damals besaß man nicht viel, und so war der zusammengestoppelt aus alten Fellresten und sah ganz furchtbar aus.

*Frage: Ihr Unternehmen ist ein Familienbetrieb, oder? Wie waren die Anfänge der Bühne?*

H.K.: Ja, mittlerweile kann man das schon sagen, ich spiele mit meiner Tochter und wenn ich aufhöre, hoffe ich, dass sie das übernimmt. Angefangen hat es damit, dass mein Mann, als er ganz jung war, in der Wohnung gespielt hat für die Nachbarskinder. Irgendwann verlange er auch einen minimalen Eintritt. Damals meinte seine Mutter, er soll zuerst einen „ordentlichen“ Beruf erlernen, danach kann er Kasperltheater machen. So lernte er den Beruf des „Zolldeklaranten“, was auch immer das war oder ist. Zu der Zeit begann er aber auch schon mit dem Kasperltheater, hatte auch schon Köpfe geschnitzt, und ging als Conférencier und Zauberer auf Tournee, damals noch ohne Puppe. So kam er in dieses Künstlermetier und gründete 1958 die Puppenbühne. Er spielte in Kaufhäusern etc. Zum Fernsehen kam er ab 1964. Den Fernsehkasperl gab es glaube ich seit 1961, wir feierten erst „50 Jahre

„Kasperl im Fernsehen“, da gibt es auch eine DVD davon. Da sind die 5 Bühnen, die jetzt bis zum Schluss dabei waren, der Pezi, der Strolchi, der Hopsi, Kasperl&Co und der Buffi. Wann mein Mann im Prater begonnen hat, weiß ich nicht mehr genau. Damals waren wir nicht dort, wo der Praterkasperl jetzt ist, sondern in der „Straße des Ersten Mai“, neben dem Erotikkino. Wir hatten die Bühne aber relativ lange, allerdings nur in Pacht. Nach seinem Tod habe ich es noch ca. 3 Jahre weitergeführt und dann aber aufgegeben, da mir der Lärm und der Trubel dort nicht gut gefielen. Außerdem war es vom Finanziellen her uninteressant. Seither spielen wir eben in verschiedenen Spielstätten, unter anderem haben wir ein „fixes Theater“ im Gänsehäufel-Bad, während des Sommers. Das findet nur bei Schönwetter statt, dort haben wir aber keine fixen Beginnzeiten. Wir spielen ja wöchentlich in verschiedenen Einkaufszentren und sind somit eh fast jeden Tag irgendwo engagiert.

*Frage: Spielen sie immer im selben Team?*

H.K.: Ja, eigentlich schon. Es gibt wenige freie Mitspieler, falls eine von uns mal Urlaub machen möchte.

*Frage: Finden Sie, dass sich das Publikum im Laufe der Jahre verändert hat?*

H.K.: Ja, hat sich auf alle Fälle verändert. Das Positive daran ist, dass die Kinder „freier“ geworden sind, sie trauen sich mehr sagen und reagieren und mitreden und müssen nicht mehr still dasitzen. Man kann noch immer mit ihnen reden und Vorschläge machen. Was nicht mehr geht, ist, dass man sehr lange Monologe spricht und ihnen etwas erklärt. Das geht nur mehr max. eine halbe Minute oder so, dann verschwindet die Aufmerksamkeit und die Kinder sind geistig nicht mehr da. Früher, wenn der König aufgetreten ist, hat der elendig lang erzählt und gesprochen, und die Kinder waren gebannt. Es geht aber nicht nur um die Action, die die Kinder brauchen. Die Herausforderung ist es, etwas zu finden, das die

Kinder bannt. Das ist nicht mehr so leicht, wenn man bedenkt, was die Kinder alles zu Hause über den Fernseher oder den Computer geboten bekommen. Manchmal gibt es aber ganz simple Dinge, mit denen man die Kinder wieder „kriegt“. Ich mache es z.B. gerne, wenn Kinder total unruhig und aufgewühlt sind, dass ich ruhiger und langsamer spreche. Das klappt dann häufig, dass die Kinder auch ruhiger werden.

*Frage: Finden Sie, dass der Kasperl nur was für Kinder ist?*

H.K.: Ursprünglich war er ja für Erwachsene. In einigen Ländern wird traditionell noch für Erwachsene gespielt aber bei uns ist er eigentlich für Kinder.

*Frage: Wir gehen Sie mit dem Thema Gewalt auf der Bühne um? Gibt es bei Ihnen etwas Ähnliches wie die Pritsche?*

H.K.: Nein! Und das hat es auch bei uns nie gegeben. Nein, das einzige, das wir machen, ist, dass wir die Konflikte mit dem Räuber oder die Räuberfrau gewaltfrei besiegen indem der Kasperl die Kinder bittet, den Strolchi zu rufen und der beißt diejenigen dann in den Popo und so kommt der Kasperl wieder frei. Oder kürzlich hatten wir ein Stück am Programm mit der „Grüni“, einer Räuberin, die keine gängige Räuberfrau ist und gerne Magierin werden möchte und Geld für die Ausbildung braucht. Darum pflanzt sie Geldpflänzchen und wartet darauf, dass Geld wächst. Die Kinder, die regelmäßig kommen, bemerken diesen Prozess.

*Frage: Was ist für sie das Wichtige am Kasperltheater?*

H.K.: Ich kann da jetzt aber nur von meinem Kasperl reden. Er ist ein sehr offener Typ, der immer versucht, alles ohne Gewalt zu lösen. Er hat auch keine bösen Hintergedanken. Ich finde, das ist etwas, das man weitergeben sollte, dass man in seinem Leben durch Gewalt und Falschheit nicht weit kommt und dass es auch andere Möglichkeiten gibt. Ich meine, er ist auch nicht der übersoziale Typ, aber er lässt sich nicht



alles gefallen. Aber er wendet keine Gewalt an, auch keine unterschwellig verbale. Das ist etwas, das der Kasperl nie machen würde, genauso wie ich auch nicht. Er ist offen für Anregungen, die die Kinder bringen. Es kommt schon vor, dass die Kinder ganz andere Ideen haben. Und so kann es auch vorkommen, dass wir da mitspielen und was anderes spielen als ich geplant gehabt hätte. Aber das Wichtigste ist mir, dass er nicht brutal oder falsch ist.

*Frage: Ich habe ein Stück gesehen, als sie in der „Lugner City“ gespielt haben.*

H.K.: Dort herrscht eine ganz eigene Atmosphäre. Das Publikum dort wäre nicht so schlecht, aber die Akustik ist miserabel. Der Ton geht fast nur in die Höhe, die Geschäftsleute in den oberen Stockwerken kennen meine Stücke auswendig. Aber die Kinder vor der Bühne verstehen nicht so gut und wenn man nicht so gut versteht, kann keine gute Stimmung aufkommen. Aber Kinder kommen immer, egal wie heiß es draußen ist, es sind immer viele Leute da.

DANKE FÜR DAS GESPRÄCH!



## Abstract

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, die aktuellen Wiener Kasperltheaterbühnen in Vergleich zu den Ursprüngen der Lustigen Figur im 18. Jahrhundert zu setzen. Als Grundlage dafür diente die Frage nach den elterlichen Strukturen in den Kasperlstücken bzw. das Aufzeigen des Fehlens der Eltern. Der erste Teil richtet sich an die Beleuchtung der Wiener Kasperlbühnen mitsamt einer Vorstellungsanalyse. Dabei wurden für eine detailliertere Untersuchung das Wiener Urania Puppentheater „Kasperl und Pezi“, der „Original Wiener Praterkasperl“ und die Wiener Handpuppenbühne „Kasperl und Strolchi“ herangezogen. Der zweite Teil untersucht die historisch verankerten Gegebenheiten der Lustigen Figur. Dazu wurde als erster Schritt eine Etymologie des Kasperlbegriffes vorgenommen, gefolgt von einer Betrachtung der historischen Ereignisse der Lustigen Figur als Schauspieler bis hin zur Entwicklung einer pädagogisch reformierten Handpuppe, wie sie den Kindern heute bekannt ist. Im dritten Teil der Arbeit wurden die Figuren der Kasperlstücke genauer untersucht, der Kasperl, dessen Freund und die Großmutter. Darüber hinaus wurden sowohl die positiv konnotierten Figuren als auch die Bedeutung des Bösen in den Stücken betrachtet bevor sich im letzten Teil ein Vergleich mit den Artgenossen des „Wiener Wurstels“ in anderen europäischen Ländern aufdrängte. Hierbei wurde das Hauptaugenmerk auf den Pulcinella in Italien, den Guignol in Frankreich, den Punch in England und den Kasper in Deutschland gelegt.

## Keywords

Lustige Figur, Wiener Urania Puppentheater, Original Wiener Praterkasperl, TV-Kasperl, Pritsche, Kasperl, Hanswurst, Stranitzky, Pulcinella, Guignol, Punch, Kasper



## Lebenslauf

Pamela Rosina Sinko

geboren 1982 in Eisenstadt

## Ausbildung

2004 – dato           Diplomstudium der Theater-, Film-, und  
Medienwissenschaften (Universität Wien)

Laufende Diplomarbeit: *Ist der Kasperl für alle da? Ein  
Beitrag zum gegenwärtigen Kasperltheater unter  
historischer Perspektive*

2001 – 2004           Diplomstudium der Psychologie (Universität Wien)

1998 – 2001           Bundesoberstufenrealgymnasium, Wr. Neustadt,  
Niederösterreich (Musikzweig)

1993 – 1998           Bundesrealgymnasium, Mattersburg, Burgenland

## Sprachen

Deutsch               Muttersprache

English               Sehr gut

Französisch           Gut